

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Edson Luiz da Silveira

A construção da comicidade em textos da dramaturgia de Plínio Marcos

Doutorado em Língua Portuguesa

São Paulo
2016

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Edson Luiz da Silveira

A construção da comicidade em textos da dramaturgia de Plínio Marcos

Doutorado em Língua Portuguesa

Tese apresentada à Banca Examinadora
como exigência parcial para obtenção do
título de Doutor em Língua Portuguesa pela
Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Ana
Rosa Ferreira Dias.

São Paulo
2016

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

À minha querida esposa Márcia, pela força, e ao meu filho querido Dimitri;

Aos meus queridos familiares, pelo apoio de sempre – os de Mococa e uma de São Paulo, da rua Helvétia;

À Secretaria da Pós-Graduação, da PUCSP;

Ao Programa de Pós-Graduação de LPO, da PUCSP, na pessoa da secretária Lourdes;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação de LPO, da PUCSP, pela competência e dedicação do mais alto conhecimento;

À professora orientadora Dra. Ana Rosa Ferreira Dias;

Aos professores participantes da minha banca de doutorado e de qualificação, pelas preciosas orientações: Dra. Jahilda Lourenço Almeida, Dr. João Hilton Sayeg Siqueira, Dra. Maria Aparecida Junqueira e Dra. Sandra Falcão da Silva.

À SEESP pelo incentivo via Bolsa Doutorado, que tanto me auxiliou nesse trabalho.

*“Fazer rir é fazer esquecer.
Qual um benfeitor sobre a
terra, que distribui
esquecimentos.” _____* Victor
Hugo

RESUMO

O tema do nosso trabalho é a presença da comicidade em textos teatrais. O riso é uma faculdade que encontra exclusividade no espírito do homem, mas nem sempre aquele que ri tem conhecimento da causa primeira do seu riso, e nem sempre esse mesmo riso surge em contextos nos quais é esperado. Nosso objetivo, portanto, é procurar compreender como se processa o mecanismo da comicidade nas peças do dramaturgo santista Plínio Marcos, visto que suas peças não são consideradas pela crítica como comédias tradicionais. Utilizamos como *corpus* desta pesquisa nove peças do autor, as quais consideramos mais relevantes a fim de conseguirmos constatar nossa hipótese de que o humor na dramaturgia não se restringe às conhecidas comédias, pois, mesmo não sendo classificado como comédia, ao lermos o texto teatral de Plínio Marcos, somos levados ao riso, embora muitas vezes sem sabermos o porquê. Para comprovarmos nosso intento, baseamo-nos, entre outros, principalmente, nos estudos sobre o riso do pensador francês Henri Bergson, e sua obra *O Riso* nos serviu de base maior à pesquisa, devido à concordância do seu *corpus* com o nosso – ambos textos de dramaturgia, embora Bergson tenha se detido nas comédias francesas. Como metodologia de análise, aplicamos os recursos e conceitos já desenvolvidos por Bergson e por outros autores, à medida que íamos encontrando possibilidade em fazê-lo também nas peças de Plínio Marcos. Com base em nossa análise, pudemos constatar que a comicidade e o riso podem surgir em determinadas situações que aprioristicamente não são esperadas, e isso se deve ao fato de o riso e a comicidade fazerem parte de categorias ligadas ao homem, muito mais que a qualquer gênero formal de estruturas textuais, e deve-se também à habilidade que possuía Plínio Marcos em construir seus diálogos, de maneira tão espontânea, tão próxima à oralidade e tão ligada à natureza primeira do homem.

Palavras-chave: Teatro; riso; comicidade; Plínio Marcos.

ABSTRACT

The subject of our work is the presence of comicality in dramatic texts. The laughter is an ability that finds exclusivity in man's spirit (mind), but not always the one who laughs knows the first reason of his laughter, and not always this same laughter appears in contexts where it is expected (waited). Our goal, therefore, is to try to understand how the mechanism of comicality is processed in the plays of Plínio Marcos, a playwright born in Santos, Brazil, once his works are not considered as traditional comedies by the criticism. We used as *corpus* of this research nine of the author's plays, which we consider more relevant to get to our hypothesis that the humor in dramaturgy doesn't restrain to the known comedies, for, even not been classified as comedy, while reading Plínio Marcos's dramatic texts, we are taken to laughter, although many times we even don't know why. To prove our intent, we relied, among others, on the French author Henri Bergson's studies and his work *The Laughter* served as a bigger basis to the research, due to the agreement of its *corpus* with ours – both texts about dramaturgy, although Bergson has focused on the French comedies. As analysis methodology we applied resources and concepts already developed by Bergson and other authors, while we thought it possible to apply them to Plínio Marcos's plays too. Based on our analysis we could confirm that comicality and laughter may appear in determinate situations where at first they are not expected (waited) and this is due to the fact that laughter and comicality are part of categories related to the man, much more than to any formal genre of textual structures, and also due to Plínio Marcos's ability of building his dialogues in so spontaneous way, so close to orality and so connected to man's first nature.

Key-words: Theater; laughter; comicality; Plínio Marcos.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	8
------------------------------------	----------

CAPÍTULO 1 - O TEATRO

1.1 O teatro.....	10
1.2 Drama, comédia, sátira.....	11
1.3 A comicidade em Plínio Marcos.....	14

CAPÍTULO 2 - PLÍNIO MARCOS E A VOZ DA MARGINÁLIA

2.1 A voz da marginália.....	20
2.2 Plínio Marcos e a censura.....	24

CAPÍTULO 3- BERGSON E ALGUMAS POSSIBILIDADES DE ANÁLISE

3.1 A Rubrica - o riso como eco e o riso da loucura.....	29
3.1.1 A comicidade das formas e de movimento.....	36
3.1.2 Comicidade de nomes: uma possibilidade.....	39
3.1.3 A comicidade de situação, de palavras e a Interferência de séries.....	44
3.1.4 A comicidade na intertextualidade como possível repetição.....	57
3.1.5 A comicidade de caráter.....	59
3.2 A comicidade de léxicos eróticos e obscenos.....	69
3.2.1 A comicidade no zoomorfismo.....	73

CAPÍTULO 4 – AFINAL, POR QUE RIMOS? CHARAUDEAU E ALGUMAS VOZES

4.1 Charaudeau, outros autores e as Conivências - efeitos possíveis de humor.....	78
---	----

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS.....	88
-------------------------	-----------

CORPUS.....	91
--------------------	-----------

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho se encontra inserido na linha de pesquisa “Texto e Discurso nas modalidades escrita e oral” do Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, e procura contribuir para o estudo da comicidade a partir da organização dos discursos de personagens em textos de dramaturgia.

A questão essencial para nós é saber em quais circunstâncias textuais e discursivas os personagens das peças escritas por Plínio Marcos promovem a comicidade ou se veem envolvidas em situações de comicidade, as quais poderão nos levar, enquanto leitores, ao riso ou ainda poderão levar esses mesmos personagens, bem como a outros personagens de uma mesma história, também ao riso. Sabemos que desde a Grécia Antiga, passando pelo período do Império Romano, pela Idade Média, Humanismo, até chegar a épocas atuais, o riso e a comicidade tem encontrado terreno fértil em obras de vários escritores – dos autores trágicos aos cômicos, dos satíricos aos moralistas, de textos religiosos aos profanos – o fato é que a comicidade tem se mostrado recorrente nas obras de autores de tradição escrita e oral.

Em face disso, o riso acabou se tornando, desde tempos remotos, um tema também muito estudado por especialistas de várias áreas do conhecimento, como por exemplo, a Filosofia, a Linguística, a Sociologia etc., autores como Aristóteles, Bergson (2004), Bakhtin (2008), Propp (1976), Charaudeau (2006), Minois (2003), Raskin (1985) entre muitos interessaram-se em algum momento de suas investigações pela temática cômica.

Tradicionalmente, associa-se o riso a textos de estruturas reconhecidamente cômicas, como comédias e sátiras, no entanto, acreditamos que o riso não se restringe a textos pertencentes a tais gêneros, podendo surgir também em textos de outra natureza. No caso da dramaturgia, no âmbito dos estudos literários, o gênero dramático se divide em três tipos de textos (subgêneros): tragédia, comédia e drama – sendo a tragédia e a comédia muito conhecidas à época áurea da Grécia Antiga e o drama tendo atingido seu apogeu à época dos séculos XVI e XVII na Inglaterra com o dramaturgo e poeta William Shakespeare. O teatro de Plínio Marcos possui características peculiares as

quais dão ao dramaturgo uma voz impactante, e uma das mais polêmicas e inovadoras que surgiram no cenário da dramaturgia brasileira.

A fim de contribuir com os estudos sobre a questão do riso em obras de dramaturgia, propomos analisar dois aspectos que são os seguintes:

- a) Como se classifica o teatro de Plínio Marcos no universo da dramaturgia e no âmbito da teoria literária?
- b) Por que rimos quando lemos as peças do dramaturgo santista se, geralmente, a matéria de suas peças envolve miséria, morte, abandono, doença e degradação humana?

Acreditamos que por ser o riso uma manifestação eminentemente humana por isso mesmo ele não encontra fronteiras de ordem formal nem de ordem temática, podendo se manifestar dependendo do estilo do autor. No caso de Plínio Marcos, em relação ao seu estilo despojado e muito próximo da oralidade não se torna difícil sermos levados ao riso logo nas primeiras linhas de seus textos.

Como método para constituição do nosso *corpus*, procedemos o recorte de nove peças do autor, as quais avaliamos serem suficientes para este nosso trabalho. Em seguida, a partir de autores como Bergson (2004), Charaudeau (2006), Bakhtin (2008), tentamos aplicar em nosso *corpus* seus conceitos, métodos e princípios, principalmente Bergson (2004), devido ao seu trabalho realizado com peças de comédia francesa registrado em seu livro O Riso.

Nosso trabalho sobre a comicidade e o riso nas peças de dramaturgia de Plínio Marcos está organizado em capítulos: no 1º capítulo, tratamos de alguns aspectos relativos ao teatro enquanto manifestação estética, seus aspectos relacionados ao gênero e abordamos a comicidade em Plínio Marcos. No 2º capítulo, abordamos a relação entre Plínio Marcos e a censura. Já no capítulo 3, iniciamos a nossa atividade de análise a partir o arcabouço teórico-metodológico proposto por Bergson. No capítulo 4, estendemos o processo de análise a partir da orientação teórico-metodológica de Chauradeau. Após esses capítulos e as considerações iniciais, seguem-se as considerações finais seguidas das referências e do *corpus*.

CAPÍTULO 1 - O TEATRO

1.1 O teatro

A cultura helênica se mostra sempre na base de quase toda manifestação cultural, artística e filosófica do ocidente, e com o teatro não é muito diferente, pois basta uma rápida pesquisa em manuais da dramaturgia para ficarmos a par dessa informação. No entanto, encontramos outros exemplos de manifestações teatrais anteriores aos gregos, como por exemplo, na China antiga, onde o budismo fazia uso da arte corporal com o propósito de transmitir seus ensinamentos de natureza religiosa. Também o povo egípcio travou contato com a manifestação teatral quando realizavam espetáculos populares que serviam para contar a história da ressurreição de Osíris e da morte de Hórus. O assassinato do rei Osíris por seu próprio irmão Seth, o qual acabou usurpando-lhe o trono, levou a esposa de Osíris, Ísis, a reconstituir o corpo do seu marido permitindo, deste modo, a concepção póstuma de um filho, Hórus, com ela. Era essa trágica história que era representada na forma de teatro por volta do século XV a.C. no Egito Antigo. Na Índia também havia manifestações teatrais que buscavam representar e transmitir valores religiosos, dessa forma, como se vê, existe na origem do teatro uma base temática religiosa e também de valores de sobrevivência, o que levava o homem a também observar os animais e as manifestações da natureza para então desenvolver seus questionamentos e satisfazer suas curiosidades existenciais. As paredes em cavernas que remontam a pré-história estão repletas de registros nos quais homens são travestidos em figuras animais, dando a ideia de que já a essa época poderia ter existido o teatro, embora não ainda o espetáculo.

O teatro, como espetáculo, com público, vestimentas e espaço, ganha força quando os rituais (encenações, cantos e danças nas quais eram invocados os deuses do lugar) passaram a se apropriar dessa atividade representativa. O teatro na Grécia, considerado reapresentação magna do gênero, surge na esteira de todas essas manifestações, pois veio sendo lapidado e transformado até chegar ao ápice do drama que foram a tragédia e a comédia gregas.

A palavra teatro, em grego *Theatron* é uma variação vinda de algumas palavras gregas como do verbo *Theaomai* (ver) e do substantivo grego *Thea* (vista, panorama), o que ratifica a necessidade de encenação, ou seja, para que haja teatro na verdadeira

acepção do termo é preciso que haja alguém para ver, para assistir tal empreendimento artístico. O teatro passa a ganhar forma e força na Grécia, juntamente com a Filosofia, no momento em que o homem atinge um nível de uma maior compreensão dos fenômenos da natureza, o que o levou a se ocupar dos temas mais voltados para as questões sociais e políticas, mais próprias dele, nascem, então, as preocupações no âmbito das conquistas e domínios ancoradas na figura de heróis e de semideuses, os quais iam perdendo a áurea de intocáveis para adquirir aos poucos aspectos que os aproximavam do comportamento humano, com todos os seus vícios e virtudes.

Quando um ator grego, em pé sobre uma carroça, cobrindo parte do seu corpo desnudo com um couro de animal, grita em meio à multidão *Eu sou Dioniso!* com a estranha convicção de realmente o sê-lo, é sinal de que algo estava florescendo em solo grego, nascia ali o teatro em sua mais nova concepção. Dioniso, deus da mitologia grega, associado ao vinho, foi exaustivamente cultuado através do Ditirambo, um gênero poético que era levado aos palcos para ser representado. Tragédia e Comédia foram dois gêneros principais na Grécia, e tiveram autores como Ésquilo, Eurípedes, Sófocles e Aristófanes. Para o nosso trabalho, decidimos que o relevante em se tratando de teatro seria desenvolvermos uma abordagem que envolvesse a comédia, visto ser a comicidade o fio condutor das comédias como também ter sido a comédia o *corpus* utilizado por um dos autores fundamentais que escolhemos como orientação teórica, qual seja, Henri Bergson.

1.2 Drama, comédia, sátira

Para Kayser (1976), sempre que personagens apresentarem, em um espaço especial, por meio de gestos e palavras, um acontecimento, estaremos diante de um drama. Para esse autor, três elementos – os mesmos três que coordenam o mundo construído no gênero épico – determinam o universo, que se constrói a partir do gênero dramático, quais sejam: o evento, o espaço e a personagem. Segundo ele, são os mesmos três elementos que possibilitam certa afinidade entre os gêneros do dramático e do narrativo, dentre eles o conto, novela ou romance, os quais podem ser apresentados em uma adaptação do dramático para o narrativo. Kayser (1976, p. 407) atribui o valor necessário à constituição do gênero drama, “Ao drama, determinado pela forma de

apresentação, coordena-se interiormente o dramático: como atitude interna e verdadeira essência do mundo poético”.

Parece-nos que essa atitude interna e essa essência poética das quais nos fala (KAYSER, 1976), perpassam os subgêneros do universo dramático, sendo assim, vamos tentar pensar o teatro de Plínio Marcos a partir dessas possíveis categorias dramáticas, para ver se conseguimos classificá-lo (guardando as possibilidades reducionistas engendradas por esse termo), como drama ou comédia, pois temos como proposta levantar os elementos responsáveis pela comicidade em suas peças. Começamos, então, pela distinção entre o drama e a comédia.

O drama se divide em três categorias possíveis: *drama de personagem*, *drama de ação* e *drama de espaço*, sendo que o *drama de personagem* é caracterizado por certo relaxamento da ação, pois a unidade “não reside na ação, mas na figura.”, (KAYSER, 1976, p. 409). O autor nos dá como exemplo de drama de personagem, peças do escritor inglês Marlowe, no *Sturm und Drang* isabelino, e esclarece que Marlowe “não foi só o primeiro que formou o Fausto como personagem autêntica, como conseguiu dramatizar a história a partir da figura”, ou seja, da personagem, (KAYSER, 1976, p. 409).

O *drama de espaço* ocorre quando houver maior incidência dramática no decurso da vida, servindo a personagem somente como a ligação externa entre os quadros, sem força na formação da estrutura da obra. Dentre as produções dramáticas, o drama histórico é o que estaria na base do drama de espaço. Segundo Kayser (1976, p. 411), “no verdadeiro drama de espaço patenteia-se sempre um mundo mais vasto, as fases do acontecimento têm aqui uma tendência para tornar-se independentes, e por toda a parte nascem do solo novas séries de acontecimentos.” Muitas peças de Shakespeare são classificadas como sendo *drama de espaço*.

Enfim, tem-se o *drama de ação*, quando o evento é que concentra a dramaticidade da obra, pois como não existe mais espaço fora do mundo da ação, não há lugar para ações acessórias e, dessa forma, o drama é tomado por uma ação dominante. Esse tipo de drama segue a concepção grega de Aristóteles que considerava o drama como uma ação que congregava uma seriedade moral. Note-se uma peculiaridade nesse tipo de drama, ao que se refere à sua tendência interna em absorver em si o elemento trágico para se converter em tragédia, potencializando o absurdo da catástrofe, (KAYSER, 1976). Nesse ponto, podemos ponderar a respeito de algumas peças de Plínio Marcos que acabam em tragédia ou catástrofe, dentre as quais destacamos: *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, *Homens de Papel*, *Barrela*, *Quando as Máquinas Param*, *Abajur Lilás*. Em

todas essas peças citadas (aliás, é raro ter uma peça de Plínio Marcos cujo desfecho não esteja alinhado ao mesmo grupo, do qual essas participam), ocorre um tipo de gradação, que culmina em tragédia, morte explícita ou morte implícita (no caso de *Quando as Máquinas Param*), sendo assim, poderíamos afirmar com KAYSER que a maioria das peças do autor santista se enquadra na categoria *drama de ação*. Entretanto, não seria um contrassenso de nossa parte o não pensar as peças de Plínio Marcos a partir da referência da comédia, visto que a nossa pesquisa se desenvolve segundo critérios da comicidade? É pensando nisso que procuraremos a seguir entender o subgênero comédia, dentro da concepção que KAYSER desenvolveu.

Quando, em um estado de tensão, ocorre uma solução a partir de uma mutação inesperada, realizada em outra área do ser, tem-se aí o texto cômico. Segundo Kayser (1976, p. 424), existe um caráter explosivo no cômico, que pode se colocar a serviço da sátira, quando se nota uma tendência hostil e intencional e aqui, a “sátira corre o risco de se tornar literatura didática ao tentar emitir opinião, por meio de uma exposição negativa do negativo”. Como o riso possui caráter social, o cômico mostra-se marcado socialmente. Kayser (idem, p. 425) aponta para o fato de que, historicamente, a obra cômica sempre floresceu em períodos sólidos e de funda cultura social, o que favoreceu para que o “cômico dramático aproveitasse a mutação da ilusão poética para a realidade nua”. Segundo, ainda, o mesmo autor, o cômico aproveita de forma plena as possibilidades da linguagem, dentre as quais podemos citar o jogo de palavras e as homofonias, mas, voltando ao aspecto explosivo do texto cômico, àquele estado de tensão que requer uma solução do dramaturgo, ou seja, que requer dele uma solução que se realiza em outra área, sucede-se que, ao realizar tal procedimento, para cada solução de uma tensão ocorre uma quebra da sua estrutura dramática do texto, conforme podemos depreender das palavras de Kayser (idem, p. idem)

Não é por acaso que o cômico, no drama, pelo espaço de séculos só tenha vivido em cenas cômicas isoladas, entreatos, ou em formas breves da farsa etc. Por vezes, também em Aristófanes falta a ação uniforme, e se Menandro recorria à adaptação de esquemas de narrativas, reconhece-se que o cômico, por si, não traz disposição especial para as grandes estruturas fechadas, para as formas magnas.

Magaldi (1985), conhecido crítico de teatro brasileiro, faz uma distinção entre as diversas manifestações dramáticas classificando os seus possíveis e conhecidos tipos, o

que nos possibilitou pensar o teatro de Plínio Marcos a partir de suas características. Dentre as manifestações elencadas pelo teórico, poderíamos destacar duas no caso de Plínio Marcos: o teatro político e o teatro social. Existem algumas tentativas em tentar enxergar na obra do autor santista elementos que pudessem circunscrever o seu teatro no âmbito da esteira política, devido ao aspecto subversivo por ele apresentado, porém, para os que fizeram o teatro político “A intenção final do espetáculo seria afirmar a ideologia marxista, combatendo o capitalismo e lutando pelo proletariado”, reclamando a forte presença do Estado, à frente dos mecanismos de controle e distribuição cultural, em detrimento de qualquer manifestação contrária (MAGALDI, 1985, p. 103); ainda segundo o estudioso de teatro, no Brasil, fazer teatro político é uma tarefa daqueles que “fazem ou pretendem fazer os elencos de esquerda”, (MAGALDI, idem, p. idem) – pensamos que alguns dramaturgos se encaixariam nessa classificação, como por exemplo, o dramaturgo e ator Gianfrancesco Guarniere, autor da emblemática e panfletária peça *Eles não usam Black tie*, porém, não Plínio Marcos, o qual dava declarações nas quais aparecia repudiando qualquer tipo de subvenção estatal, pois defendia a necessidade de o cidadão possuir condições próprias, oriundas de seu próprio ganho, a fim de que tivesse condições de poder adquirir cultura sem a dependência de um governo paternalista, (MENDES, 2009). Talvez pudéssemos, então, pensar o teatro de Plínio Marcos dentro da concepção apresentada pelo crítico teatral como *Teatro social* – expressão mais abrangente, ampliada, espécie de “antídoto ao sectarismo ideológico dos espetáculos de propaganda.”, (MAGALDI, idem, p. 105). O crítico nos fala do teatro social como uma espécie de entendimento vasto das fronteiras do homem, e citando o escritor e dramaturgo Ionesco, ensina que um teatro classificado como social não significa que ele esteja a serviço de qualquer ideologia de natureza marxista, socialista ou até mesmo fascista, pois, o social em questão diz respeito a “expressão de uma tomada de consciência insuficiente”, (IONESCO apud MAGALDI, idem, p. 105). O ponto a ser considerado em relação ao teatro de Plínio Marcos é a falta de abrangência na escolha de seus tipos, pois parecem sair, quase sem exceção, todos de um mesmo ventre: o submundo da sociedade. De qualquer forma, a obra de Plínio Marcos não escaparia se quisermos pensá-la a partir da ideia que engendra o tipo de teatro considerado como social.

1.3 A comicidade em Plínio Marcos

Como se nota nas passagens anteriores, o autor nos chama a atenção para um problema de ordem estrutural historicamente conhecido nos textos cômicos, o que, segundo ele, explicaria uma deficiência formal recorrente em tais textos que causa, na maioria das comédias, uma eficiência nos dois primeiros atos, mas mantém uma ineficiência dramática sempre no último.

Por isso, da mesma maneira que o drama, a comédia também se divide em três categorias, a fim de que possa apresentar-se como mundo em uma forma magna: *comédia de acontecimento*, *comédia de caracteres* e *comédia de espaços*, esta última mais conhecida historicamente como *comédia de sociedade*, ou ainda, como *comédia de costumes*, e, segundo Kayser (1976) as *comédias de caracteres e de sociedade* são, histórica e preponderantemente, de natureza satírica.

A Sátira nasce em plena efervescência do riso romano e tem em Lucillius, que viveu no século II a.C., o seu fundador. Minois (2003, p. 87) faz uma comparação entre a sátira e a diatribe – gênero muito em voga na Grécia, a qual, segundo o historiador, “conhece a diatribe, forma agressiva e amarga de crítica social, desenvolvida pelos cínicos” – escola filosófica grega – entretanto, há, para o autor, um ponto que diferencia ambos os gêneros em questão, pois, “enquanto a diatribe permanece ligada a uma escola filosófica, a sátira atinge uma dimensão nacional”. A poesia satírica pode ser dividida em dois grupos, segundo Amora (1973), dependendo do seu conteúdo e de sua composição: no 1º grupo encontram-se as chamadas *Sátiras Moralizadoras* – quando há, por parte do poeta, a intenção de corrigir erros e o 2º grupo, nas quais se agrupam as *Sátiras Caricaturescas* – quando o autor pretende atingir o corpo social ou individual a partir da chacota, do riso. Outro autor, Campos (1965, p. 178) também estudou o gênero sátira e definiu-a da seguinte forma

Composição poética, quase sempre burlesca e desabusada, maliciosa, intencional sempre, tendo por escopo caricaturar e censurar defeitos, enganos e erros alheios. O étimo da palavra tem sido ultimamente ligado ao espírito que se atribui aos sátiros da mitologia grega, assinalados por sua irrequiesta alegria e incontinência.

Diante das características da sátira apontadas por esses dois teóricos, adicionaríamos mais uma apresentada por (MINOIS, 2003) que é a resistência da sátira contra aquilo que se lhe parece novo, ou seja, a sátira, a despeito de sua natureza invectiva, se mostra de certo modo conservadora, contra a “ameaça” da novidade.

Em relação a Plínio Marcos, poderíamos traçar alguns paralelos entre atitudes das personagens em algumas peças dele e atitudes de alguns poetas latinos que escreveram textos satíricos, como por exemplo, o poeta latino Horácio que, em certos textos considerados sátiras, caçoa de uma mulher mais velha; o mesmo ocorre na peça do autor santista *Navalha na Carne*, na qual o cafetão Vado caçoa tanto da prostituta Neusa Sueli, sobre a idade avançada dela, que chega a humilhá-la terrivelmente, conforme as passagens que se seguem

“*Piranha velha*”, “*Porca velha*”, “*Galinha velha*”, “*Velha de puteiro*”, “*Piranha velha*”, “*Coroa!*”, “*A vovó das putas*”, “*Velhota*”, “*Trinta anos de basquete*”, “*Velha cansa à toa*”, “*Tem reumatismo*”, “*Onda de velha?*”, “*Grana micha, muito micha é desculpa de velha*”, “*Um bagaço*”, “*Putá coisa porca!*”

Não há como negarmos que Plínio Marcos, consciente ou não, lançou mão de um expediente reconhecidamente encontrado nas sátiras, como nessa passagem retirada por Minois (2003, p. 88) em um texto satírico de Propércio quando descreve uma mulher velha “*Através de sua pele, contam-se todos os seus ossos. Escarros sanguinolentos passam pelos buracos de seus dentes*”, em outra passagem, agora do autor satírico Marcial, na qual ele ataca uma mulher velha chamada Thaís “*cheira pior que um pote de cola, que uma ânfora estragada pela salmoura apodrecida*” - o que nos leva a refletir sobre a classificação de suas peças, quanto à utilização da comicidade.

Corrigir os costumes, que é o papel das *sátiras moralizadoras*, que se mostram mais políticas, parece não ser esse o objetivo explícito de Plínio Marcos, pois, suas peças, encaixariam melhor como *sátiras caricaturescas* – quando o autor pretende atingir o corpo social ou individual a partir da chacota, do riso. No entanto, encontramos pontos de contato entre elementos de peças de Plínio Marcos e elementos de obras sátiras com objetivos políticos, conforme destacou (MINOIS, 2003), quando se refere a autores latinos, cujos textos incidiam diretamente sobre a vida sexual dos poderosos, como é o caso do imperador romano César, alvo sem clemência, como quando um certo Otávio – poeta satírico – refere-se ao grande imperador como rainha, ao mesmo tempo que a Pompeu, como rei. Em Plínio Marcos, tal expediente (colocar em dúvida a

virilidade de alguém) ocorre, conforme nas passagens a seguir, em algumas de suas peças, dentre elas *Barrela* e *Dois Perdidos*...

1º exemplo

__ (...) vamos cobrir a bichinha (*Fumaça*).

__ *Bichinha o rabo da mãe (Tirica).*

__ *Vai dar? Tem que dar (Fumaça).*

__ *Tá pedindo vara (Tirica).*

(*O garoto fuma*).

__ *A garotinha faz boquinha de chupar ovo. Ai! Ai! (Fumaça)*

2º exemplo

__ *Está confiando na sorte, Boneca do Negrão! (Paco).*

__ *Não quero mais conversa com você (Tonho).*

__ *Agora a Boneca só fala com o negrão. (...) O negrão está bem servido .*

__ *Volta pra casa do papai, Boneca. (Paco).*

No primeiro exemplo retirado da peça *Barrela*, tanto Tirica quanto Garoto – personagens – são insultados e têm suas virilidades colocadas em dúvida pelos outros da cela; no segundo exemplo, Paco – personagem da peça *Dois Perdidos Numa Noite Suja* – insulta Tonho colocando em dúvida a sua virilidade. Se a sátira política tinha como alvo a moral dos imperadores, em Plínio Marcos é a moral de alguns de seus personagens que vira alvo de ataques e o mesmo sorriso sardônico ou sádico surge entre personagens do dramaturgo santista.

Outro aspecto a ser levado em consideração quando procuramos entender as características das peças de Plínio, é o grotesco, que, segundo Minois (2003, p. 94) é encontrado em textos já no primeiro século da nossa era, e, quando encontrado no riso, “surge de uma reação de medo diante da realidade que por momentos se deforma, perde sua estrutura racional, tranquilizadora”. Ainda segundo o mesmo autor, o riso grotesco “não é meramente uma brincadeira; mal-estar, inquietação e até medo estão largamente

associados a ele”. E em peças de Plínio Marcos, o riso grotesco é encontrado, por exemplo, nas peças *Dois Perdidos...* e *Querô*, conforme os fragmentos que se seguem

1º exemplo

__*(Forçando o riso) Você quer me gozar (Paco).*

(Paco ri. A sua risada mais parece choro).

(Paco vai caindo devagar. Tonho fica algum tempo em silêncio, depois começa a rir (...)).

__*Por que não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! (...)*
(Tonho).

2º exemplo

__*Poxa, Seu Querô. Tenho que ir (Tainha).*

__*Vai. Não tou te segurando (Querô).*

__*Então dá o revólver (Tainha).*

__*Pega (Querô).*

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

__*Mandei tu pegar no meu pau (Querô).*

(...Tainha finge que acha graça).

Nos fragmentos dos exemplos apresentados, notamos o medo diante de uma realidade que se modifica bruscamente, o que leva as personagens a rirem, ou a fingirem que acham graça. No 1º exemplo, retirado da peça *Dois Perdidos...*, Paco perde o controle da situação diante do revólver de Tonho, o que lhe prenuncia a sua morte; então, ele, Paco, força o riso, numa espécie de quase choro, como nos esclarece a rubrica pliniana. O curioso é que também Tonho, personagem que passa a deter o poder sobre a vida de Paco, ao tirar a vida do companheiro de quarto, fica um pouco em silêncio e, súbito, começa a rir, talvez o riso grotesco, devido à brusca transformação da

realidade a sua volta. A peça *Querô*, cujos alguns fragmentos se encontram no 2º exemplo também acima, apresenta um riso próximo ao grotesco, no momento em que a personagem *Tainha*, ao perder o controle da situação para *Querosene*, que em um golpe magistral, se apodera do seu revólver, finge achar graça por ter tomado uma pancada na mão, dada por *Querosene* com o revólver, mesmo diante do seu fim, que se dará na sequência com um tiro.

O cômico em Plínio Marcos é cruel, e seu pano de fundo é a desigualdade e as diferenças sociais, sem que para isso tivesse que se alinhar a grupos com propostas flagrantemente ideológicas, a despeito de ter sofrido todo tipo de censura por parte do aparato institucional instalado no país durante os conhecidos vinte e um anos de ditadura militar 1964 a 1985.

CAPÍTULO 2 - PLÍNIO MARCOS E A VOZ DA MARGINÁLIA

2.1 A voz da marginália

Plínio Marcos foi daqueles artistas que precisaram recorrer a vários meios de trabalho a fim de garantir o seu sustento e de sua família. Tinha tendência ao teatro, porém ganhou a vida como funileiro, camelô – vendedor de livro espírita -, biscateiro de cais de porto, soldado, bancário, estivador e palhaço de circo. Plínio Marcos nasceu na cidade litorânea de Santos, SP, em 1935, e sempre teve muita dificuldade em se inserir na ordem oficial da sociedade; levou dez anos para concluir o curso primário e, sendo canhoto, era obrigado a escrever com a mão oposta. Filho de um bancário com uma dona-de-casa passou a infância numa vila modesta, onde, segundo ele, fora muito feliz devido à falta de preocupação com a vida. Por sua dificuldade de concentração no colégio, chegou a ser considerado um débil mental, o que costumava contar entre risos.

Ver Rabelais Em função de seu pai ter sido carnavalesco sentia-se atraído pelo carnaval, chegando a montar uma banda – a *Bandalha*. Plínio Marcos se reunia com os amigos no bar Redondo, onde chegou a investir numa outra banda de música – *Banda Redonda* – a qual contagiava os arredores do conhecido Teatro Arena. Ele começou a freqüentar o circo aos 16 anos, depois de ser impedido de namorar a filha do dono do circo, namoro só permitido se fosse com alguém também do circo. Aos 19 anos, recém-saído da aeronáutica, começou a trabalhar como palhaço no tal circo, quando adotou o nome artístico de *Frajola* - uma referência ao gato da história em quadrinhos que vivia querendo agarrar um passarinho (Plínio Marcos foi flagrado roubando, ele mesmo, um passarinho em uma casa, daí a relação com o personagem da HQ).

Quanto a sua genialidade, muito se diz sobre; era realmente genial, muito embora de temperamento intempestivo, nas palavras de sua ex-mulher, Walderez de Barros (2004), sua genialidade se espalhava também na sua luta contra as injustiças, chegando a ser radical contra qualquer tipo de opressão, nas palavras dela “ (...) foi uma pessoa que jamais se corrompeu.” A imprevisibilidade sempre acompanha o gênio, e com Plínio Marcos não foi diferente. No ano de 1998, orquestrou a expulsão de um argentino juiz de futebol de um recinto pelo fato de ele ter facilitado a vitória de um time do qual Plínio Marcos não gostava.

Plínio Marcos era conhecido também pelo seu desprendimento em relação a dinheiro. No depoimento de seu filho Kiko, fica evidente tal característica de seu

caráter. Ele conta que seu pai, na época da montagem de uma de suas peças teatrais, mais precisamente *Navalha na Carne* estrelada por Tônia Carrero, num ato de generosidade, decidiu abrir mão do dinheiro recebido com a apresentação da peça em favor de um ator que passava por sérios problemas de saúde.

O dramaturgo, na metade dos anos 80, passou a editar e a vender seus próprios livros, já que suas peças eram impedidas de serem encenadas.

Tudo começou na década de sessenta, quando surge um tipo de drama com linguagem violenta e explosiva feito para servir de contraponto ao militar e opressor regime vigente e Plínio Marcos, como repórter de um mau tempo, tornou-se uma espécie de porta-voz deste estilo. Para ele, suas peças andavam lado a lado com a crua realidade da vida e de ficção mesmo pouca coisa tinham. Sua primeira peça *Barrela* foi encenada pela primeira vez em 1959, durante o Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Santos – foi a primeira e única de um espaço de 21 anos, quando, novamente, estaria em cartaz, pois a censura seria implacável com a sua produção literária. *Barrela* conta uma história real de um rapaz que é preso e estuprado na cela pelos companheiros; ao sair, ele promete vingança e mata um a um dos seus detratores. Para recriar tal fato, Plínio Marcos lança mão de uma linguagem crua, contundente e violenta, bem próxima à oralidade, o que conferiu à peça a áurea marginal que ela apresenta. O título *Barrela* remete a uma espécie de gíria definida como estupro ou curra e devido à linguagem marginal e pornográfica da obra ela viraria alvo fácil de perseguição da censura à época, a ponto de, no ano de 1968, o então ministro da justiça Gama e Silva decidir-se pela proibição da sua exibição. Sobre essa perseguição em particular, Plínio Marcos se manifestou ao jornal *Folha de S. Paulo*, 19 de março de 1968

É doloroso ver um país de analfabetos, famintos, desempregados, com um presidente que lê peças de teatro, não para aumentar sua cultura, mas para proibi-las. Tenho a impressão de que o povo brasileiro está farto de mordça.

Foi em torno desta peça, que, anos atrás, Plínio Marcos teve seu primeiro contato com Patrícia Galvão, a Pagu do Modernismo brasileiro. O autor trabalhava como palhaço num circo de Santos, quando então a conheceu, pois tinha acabado de escrever *Barrela* que, representada, recebe menções honrosas nos quesitos espetáculo e direção. São suas as palavras que lembram o momento do encontro:

Foi no circo que apareceu a Patrícia Galvão, a Pagu, a famosa Pagu. Um atorzinho dela tinha ficado doente e ela precisava de outro. Era um papel pequeno. É uma obra-prima, por sinal, o Pluft, o Fantasminha. Como eu andava com a Barrela no bolso, dei para ela ler. Ela falou, ‘isto aqui é um diálogo tão poderoso quanto o do Nelson Rodrigues’.

O dramaturgo continua descrevendo o encontro que lhe fora tão importante, segundo ele próprio:

Pagu elogiou meu trabalho como ator, mas criticou meu nível como autor e diretor. Me incentivou a pesquisar e a não me iludir, nem com meu sucesso ou com o fracasso. Ela era lúcida e sábia. Acabamos ficando amigos. Bebíamos juntos até de madrugada e o Geraldo Ferraz aparecer para buscá-la, depois de fechar a edição do jornal. A Pagu animava e entusiasmava o teatro amador, mas era uma figura anônima na vidinha provinciana da cidade.

Entretanto, a convivência inicial com Pagu não chegou a ser só mar-de-rosas, conforme nos conta Plínio Marcos:

[...] Geraldo Ferraz, (...) a mando de Patrícia Galvão, que era mulher dele, me leu ‘Esperando Godot’, do Samuel Becket, o que me fez declarar no final: igual a essa eu escrevo umas dez. Fui para casa e escrevi uma peça chamada ‘Os Fantoques’, que teve só o primeiro ato, porque eu cometi o engano de fazer intervalo, e o pessoal falou que ia fazer xixi e não voltou mais, né? Foi um vexame. E a Patrícia Galvão, pra comemorar esse vexame, publicou uma manchete no jornal ‘A Tribuna’ escrito assim: ‘Este analfabeto esperava outro milagre de circo’. Isto, numa cidade como Santos, onde você era considerado gênio e botou banca de gênio, era a desmoralização total(...)”

Disso tudo, o dramaturgo mostra-se humilde ao reconhecer a forte presença de Pagu na sua vida de escritor:

Ela me ensinou também que o sucesso é muito mais perigoso que o fracasso. Isso eu aprendi bem, porque o sucesso corrompe, o fracasso não.

Em outra peça – *Abajur Lilás* – Plínio Marcos cria três personagens que, prostitutas, se posicionam frente à repressão do regime militar: a primeira se acomoda diante dele, a segunda opta por uma reconciliação e a outra se posiciona de maneira contestadora. Por apresentar tal tendência subversiva, a peça era proibida de ser encenada pela censura – o que já se tornara um fato corriqueiro com praticamente todas as peças do autor, como se pode observar pelas palavras do crítico de teatro Magaldi (2005, p.106)

Navalha na Carne também foi proibida de ser encenada por ser classificada como peça pornográfica. Em São Paulo, para burlar a censura, a peça era encenada em espaços fechados, em casas de amigos. No Rio de Janeiro, o Teatro Opinião foi cercado pelo exército, para impedir a exibição.

A peça nos conta a história de uma prostituta, um cafetão e um homossexual, todos caracterizados verbalmente por uma linguagem chula, recheada de palavrões e de gírias; tais aspectos linguísticos, no dizer de Prado (1987), representariam a virilidade por parte de Vado, o cáften, a queixa e o desespero, por parte de Neuza Suely e a agressão verbal, porém com sofisticação, por parte de Veludo.

Em suma, o teatro de Plínio Marcos constituía-se, peça a peça, em uma espécie de resistência ao regime ditatorial da época ao mesmo tempo em que forçava os limites do comportamento moral e conservador de então. A censura, por isso, o perseguia incansavelmente, fazendo do autor, segundo as palavras de seu filho Leo Lama, um dos autores mais perseguidos do país à época.

Plínio Marcos, a despeito de todo esse estado persecutório, tinha plena consciência de que fazia por merecer, segundo a declaração do jornalista e amigo Oswaldo Mendes

Plínio enfrentava com unhas e dentes o governo militar, a justificativa para a proibição de suas peças era sempre a mesma: ele escrevia muitos palavrões e sabia que isso não era permitido. (...) Quando lhe perguntavam sobre a censura e as prisões, ele respondia: “eu fiz por merecer”, porque também não dava sossego à ditadura. (REPÓRTER BRASIL, 2004).

Plínio Marcos fazia do teatro uma espécie de tribuna onde pudesse arrebatrar a plateia, chamando-a à conscientização de classe, de gente, de ser humano, e para isso, criava personagens que personificavam o que havia de mais problemático e polêmico no convívio social; as misérias, as paixões, os vícios, os dramas, o grito de dor dos desesperados da vida, enfim, o dramaturgo sabia como ninguém levar aos palcos aquilo que havia de pulsante no homem. Ferir a superfície protetora da hipocrisia e da burguesia brasileira a fim de conscientizar a todos sobre a crueza e o doloroso existir daqueles que, por eles, não têm ninguém.

É nas palavras do próprio autor que podemos confirmar o objetivo que tinha em relação a despertar consciências

É preciso tirar o homem da casa dele. Ele, a mulher dele, os filhos dele. É preciso inquietá-lo, a família dele. Dar fermento para as conversas. O Bando

acha isso. E acredita que é necessário montar peças que retratem a realidade brasileira com toda crueza. (MARCOS, 1981, p. 69).

Como marca de um bom dramaturgo, a linguagem que Plínio Marcos imprime à fala de seus personagens adquire o tom natural de um discurso espontâneo e, por isso mesmo, repleto de ritmo. O autor acreditava que assim estava simplesmente reproduzindo o modo de se expressar daqueles que habitavam o submundo da sociedade brasileira, como ele mesmo declara

Escrevo assim porque é assim que o povo fala. Não faço pesquisa de linguagem. Vou para o cais de Santos e fico atualizado na gíria. Sou um repórter que vê os fatos e que os põe no palco. (FOLHA DE SÃO PAULO, 1968)

E assim ia criando discursos e reproduzindo linguagem sempre em consonância com a linguagem oriunda da boca de prostitutas, vagabundos, psicopatas, sádicos, desviados sexuais, desempregados e toda gente considerada habitante do chamado *basfond* social. Dessa maneira, os excluídos da sociedade brasileira vão ganhando voz a partir de suas peças o que vai tirando da ignorância social o restante da população que até então, ou por um motivo ou por outro, desconhecia a horda dos desvalidos.

2.2 Plínio Marcos e a censura

Desde *Barrela*, a sua primeira peça escrita, Plínio Marcos sentiu que não seria fácil tornar pública a sua maneira de fazer teatro. Mesmo contando com o auxílio de pessoas influentes como Ruth Escobar e a atriz Tônia Carrero. Um episódio, entre muitos, dá a dimensão das dificuldades enfrentadas pelo dramaturgo santista junto à censura da época. No início do ano de 1967, Plínio Marcos escreveu sua nova peça *Navalha na Carne*, em um período de três noites e já embalado pelo sucesso de *Dois Perdidos...* procurava, a todo custo, driblar a censura a fim de levar o texto para o palco. Tentou um pedido de reconsideração ao censor. Porém, os fantasmas já rondavam. Na edição de 19 de junho, uma portaria deliberou sobre o pedido de liberação da peça, sob a assinatura do diretor-geral do Departamento de Polícia Federal, o qual dava ordens para que *Navalha* fosse proibida em todo território nacional

Considerando a profusão de seqüências obscenas, termos torpes, anomalias e morbidez explorada [...]”, visto ser tal peça “desprovida de mensagem construtiva, positiva e de sanções a impulsos ilegítimos, o que a torna inadequada a plateia de qualquer nível etário, resolve denegar provimento ao pedido de reconsideração pela liberação da peça [...], (MENDES, 2009, p. 159).

Diante desse impasse, Plínio Marcos, auxiliado por Tônia Carrero, pessoa com certa influência entre os militares à época e que assumiria o papel da prostituta Neusa Sueli na peça, resolveu ir até o gabinete do ministro Gama e Silva, o que é narrado pela própria atriz

[...] saber por que ele tinha proibido *Navalha na Carne*. Quando ele disse ‘não posso liberar esse texto’, nós insistimos, voltando todos os dias ao gabinete. Eu já tinha um nome enorme, mas o Plínio era um principiante, ninguém o conhecia no Rio. Depois de uns trinta dias, o Gama e Silva disse assim: ‘Eu vou liberar, agora a senhora não faça eu me arrepender disso, porque, quando o seu público a ouvir dizendo esses palavrões, a senhora vai ver como ele vai se comportar’.”, (MENDES, 2009, p.167).

A apresentação da peça foi definida por um crítico à época como um teste de fogo ao jovem dramaturgo santista e a sensação que ficava por onde ela era encenada era sempre a mesma: é uma peça para ser assistida com a “respiração presa”, segundo escrevia o crítico Yan Michalski, no *Jornal do Brasil* da época.

O estudioso e também crítico de teatro Sábato Magaldi (1997), em seu *Panorama do Teatro Brasileiro*, considera Plínio Marcos como a mais poderosa revelação de autor na década de sessenta, o crítico também faz referência à censura que perseguiu o dramaturgo santista, lembrando que, logo com a primeira obra *Barrela*, encenada no ano de 1959, em Santos no Festival Nacional de Teatros de Estudantes, Plínio Marcos passou a ser alvo do aparelhamento ideológico/repressor estatal, pois, embora ainda não estivéssemos vivendo, assombrados pelo fantasma da ditadura militar, *Barrela* precisou de licença especial obtida por intermédio do embaixador Paschoal Carlos Magno, para poder ser encenada uma única vez (a sua liberação para a estreia apenas se daria em julho de 1980). Aliás, já no referido ano de 1959, um exemplo ilustra o que a censura definia como fronteira separando o que proibir do que não proibir: Vicente Eduardo Scrivano, com a peça *Retrato de Luciano*, vazia de qualquer crítica social ou política, encontrou problemas com relação à palavra COFAPE, que era pronunciada por um personagem na peça, e teve de ser suprimida devido ao tom de deboche que à época

estabelecia com um órgão homônimo, de controle de preços, no governo Kubitschek. A censura foi intensificada com *Dois Perdidos Numa noite Suja* e *Navalha na Carne*, surgidas no cenário da dramaturgia brasileira em 1966 e 1967, respectivamente. Essas duas peças sofreram censura – agora recrudescida pelo regime militar – pelo que apresentavam de transgressão moral, principalmente através de uma profusão de termos de natureza erótica. Gomes (2008), a partir de uma investigação sobre as palavras que foram proibidas, censuradas ou cortadas de textos de dramaturgia apresentados ao Serviço de Censura da Divisão de Diversões Públicas do Estado de São Paulo, entre 1930 e 1970, observou algumas variações ao que refere aos temas que se encontravam no caminho dos censores, por exemplo, na década de 1920, 79,3% da temática censurada foram de natureza moral, nas décadas de 1940 e 1950, tal porcentagem oscilou para 35,6% e 36,6% respectivamente, e atingiu 43,5%, na década de 1960. Um agrupamento de subtemas selecionados pela autora a partir da sua pesquisa e definição do *corpus* facilita a compreensão daquilo que era considerado pela censura como transgressor da ordem moral

Censura de ordem moral, pela qual se entende a proibição de palavrões, de trechos e termos relacionados a sexo e erotismo, enfim, nos próprios dizeres dos censores e dos órgãos de censura, de palavras que firam os bons costumes (GOMES, 2008, p. 21).

No entanto, segundo a autora, nem sempre havia lógica na maneira como tal classificação se dava, pois só para termos uma noção dos insondáveis trâmites da censura, no caso específico da peça *Navalha na Carne*, sob o registro DDP6070 do órgão da censura, – “(...) que passeia por diversos temas tabus, como a prostituição, a agressão contra as mulheres, a vagabundagem, as drogas, o homossexualismo, a violência, a pobreza e a deterioração do corpo”, (GOMES, 2008, p. 183) - o que chama a atenção são algumas peculiaridades do censor, quando da análise de liberação da obra, cujo texto oficial referia-se à “profusão de sequências obscenas, termos torpes, anomalias (...) desprovida de mensagem construtiva (...), portanto inadequada à plateia de qualquer nível etário” (MAGALDI apud GOMES, idem, p. 184). O primeiro trecho censurado foi “fez ela pegar o esquentamento da outra” uma gíria do cafetão Wado se referindo a transmitir gonorreia para a mulher. Outra sequência que mostra a censura foi a fala do auxiliar de limpezas Veludo, homossexual assumido, que xinga Wado “Nojento! Cafetão! Mineteiro!”, sendo que neste caso, a única palavra a sofrer corte foi

Mineteiro (gíria que se aplica a quem dá e recebe prazer com a boca na vulva da mulher) as outras duas, não; ainda nas falas de *Wado*, a censura promoveu corte de “porras”, mas permitiu outras expressões como “sua vaca”, “cachorro”, “sua bicha” etc., e no quesito palavrões e termos chulos tal personagem se mostrava bem produtivo, como demonstrado pelos exemplos a seguir retirados do nosso *corpus* analisado

Xingamentos e termos obscenos pelo personagem Wado, de Navalha na Carne.	Grana micha, muito micha é desculpa de velha	Que desgraçado	Estrepa
Veado! Veado de merda!	Velha, sim		Perebenta
		Cara –de-pau	Jogado às traças
Ladrão sem – vergonha!	Velha mesmo	Puto de merda	Eu te estrepo
Bicha é uma desgraça	Velha	Bicha miserável	Te arrebento
Ela se queimou	Velha podre	Veado é surdo	Os dentes com uma mucada
Se dane!	Nojento que puta velha	Bichona	Putas sem- vergonha
Esse puto	Mentirosa!	Bicha não é doida	
Esse veadonojento	Enganadora!	Bichona	Vagabunda
Velha de puteiro	Vadia velha!	Seu puto	Putas – sem- calça
Piranha velha	Velha Nojenta!	Veado de merda	
Coroa!	Velha! Bem velha!	Filho –da- puta	Putasnojenta
A vovó das putas	Velhota! Coroa!	Veadonojento	
Nojenta	Que cara amassada!	Seu sem vergonha	Meu cacete
Nada mais desgraçado	Que bagaço!	Nojento	Desgraçada
Preso a um bagulho antigo	Vê puta	Mentirosa!Nojenta!	Sacana
Putas coisa porca!	De um bagaço	Ponta de estaleiro	Vício de veado?
Porrada	Velhota	Pimenta no teu rabo	Vá à merda!
Você está podre	Desgraçada	Filho –da- puta!	À merda
Velhota	Um cacetão de tempo	Seu puto	Porra
Bicha louca	Que paspalha!	O desgraçado	Torrar o saco
Medo de um veado de merda	O cacete	Puto-sem-vergonha	Se manca, vagabundo!
Putas	Ovo virado	Miserável	Bichona malandra!
Abrir a perna e faturar	Bicha	A bicha	Sem –vergonha!
Velha cansa à toa	Sua nojenta	Canalha! Miserável!	Bicha-louca?
Tem reumatismo	Nojento	Veado safado!	Cacete

Nas palavras de Magaldi (1997, p. 307), a matéria prima do autor santista fixa “os marginalizados, os párias da sociedade, expulsos do convívio dos grupos estáveis pela

ordem injusta”; quanto ao possível engajamento político de Plínio, o crítico teatral sustenta que “A postura do autor, que se intitula maldito, é a da revolta explosiva, sem colorido partidário. A indignação que o sustenta transmite a seu teatro um vigor de sinceridade inaudita.” Para o crítico, as peças de Plínio Marcos visam ao incômodo do pacato repouso burguesia. Diante disso, não caberia aqui traçarmos uma relação entre suas peças e as comédias francesas analisadas por Henri Bergson na obra *O Riso*, visto terem sido as comédias daquela época, século XVII francês, uma forma de incômodo do repouso da burguesia francesa, quando, por exemplo, Molière criando tipos e exagerando seus vícios buscava desestruturar a ordem social da época? No entanto, não constitui tarefa fácil a organização das peças de Plínio Marcos em categorias de natureza ideológica ou não-ideológica (Não é nosso objetivo nesse trabalho), como podemos depreender das próprias palavras de Magaldi (1997) que se seguem, quando o crítico prossegue na sua caracterização do teatro do escritor santista, pois para ele Plínio não propunha soluções, visto que visava a subverter a ordem instituída, como um todo. Todavia, quando o mesmo crítico cita a peça *Abajur Lilás*, diz tratar-se do texto de maior engajamento político do dramaturgo, sem que para isso tenha colocado em risco a sua autenticidade, e que por ter sido concebido nos anos obscuros em que se encontrava mergulhado o país, Plínio Marcos lançou mão da linguagem metafórica. Magaldi (idem) faz referência à representação metafórica orquestrada por Plínio ao substituir o oprimido por três prostitutas ao escolher para representar o poder um homossexual, dono do prostíbulo onde elas trabalhavam. Historicamente, os homossexuais sempre estiveram na condição de vítima - e alguns números dão uma ideia desse histórico: 10000 homossexuais foram deportados à época do nazismo, da Alemanha (SCHWAB; BRAZDA, 2011); de 1934 aos primeiros anos da década de 1980 na União Soviética foram condenados, com base no art. 121, cerca de 50000 homens homossexuais (WIKIPEDIA, acesso 2016); em 1980, segundo informes oficiais, 1700 “homossexuais incorrigíveis” de Cuba foram deportados para os Estados Unidos, embora organizações de direitos humanos calculem que ultrapassaram 10 mil gays e travestis expulsos de seu país (CUBA_LIVRE, acesso 2016) - pertencentes ao grupo dos excluídos e ameaçadas minorias, de modo que soa um tanto questionável ancorar o teor político da peça na figura de *Giro*, o homossexual supracitado, como sendo metaforicamente a representação de um poder institucional e repressor que viesse a refletir especificamente o contexto histórico-político em que a peça *Abajur Lilás* fora concebida por Plínio Marcos.

CAPÍTULO 3 – BERGSON E ALGUMAS POSSIBILIDADES DE ANÁLISE

3.1 A rubrica – o riso como eco e o riso da loucura

O fato irrisório, o humor, ou seja, o riso em geral é tido como uma faculdade exclusivamente humana e assim tem sido considerado desde épocas remotas, quando o homem resolveu se debruçar sobre tal assunto, pois, a comicidade não se produz “fora daquilo que é propriamente humano”, (BERGSON, 2004, p. 2). Se rimos de algo a princípio fora da esfera humana, por exemplo, se rimos de um chapéu, ou de um macaco, isso se deve à ligação que por ventura fazemos deles com o homem (BERGSON, 2004). Traçando a genealogia desses estudos, vamos encontrar em sua aurora o pensador grego Aristóteles. Talvez tenha sido Aristóteles quem primeiro condicionou o riso à natureza humana. Para rir, utilizamos nosso aparato intelectual, o riso é do universo intelectual do homem, e se, por um motivo ou outro, nós formos abalroados por algum tipo de emoção, imediatamente o riso se desfaz, necessitamos, assim, de um tipo de insensibilidade para, às vezes, fechar os olhos a algum tipo de piedade que, eventualmente, alguém nos desperte, (BERGSON, *idem*). O riso funciona como uma espécie de arma da inteligência contra aquele que se desvia de uma norma estabelecida. O riso é quase sempre o trote do coletivo sobre aqueles que insistem em transgredir a regra do grupo, dessa forma, deverá haver uma proliferação do riso com as outras inteligências do grupo, como quer Bergson (2004, p. 4) “Parece que o riso precisa de eco.”; seria como um dedo apontando para aquele que se desgarrou do controle anterior. É quando atenção do grupo dirige-se ao indivíduo, exercendo a inteligência, em detrimento da sensibilidade.

A esse ponto, associaríamos um aspecto em nosso estudo encontrado no *corpus*, qual seja: o papel da rubrica. A rubrica em texto de dramaturgia como que, *mutatis mutandis*, substitui o papel do narrador em textos narrativos, chamando-nos a atenção às características da personagem (físicas e psicológicas) e do aspecto diegético tempo/espço. Segundo Cobra (2006), a teoria que estuda o teatro, normalmente,

estabelece uma classificação para a rubrica, a qual é dividida em: macro-rubrica e micro-rubrica, sendo que a primeira diz respeito a informações relacionadas à peça, aos atos ou às cenas, é também conhecida como *vista*, e pode trazer informações relativas ao período e lugar em que se desenrola o drama, as macro-rubricas são colocadas no centro da página e no alto do texto em letras maiúsculas ou escritas em itálico, exemplo de macro-rubrica:

ÉPOCA: *segunda metade do século XVIII*; LUGAR DO DRAMA: *Minas Gerais*

No caso das micro-rubricas essas são divididas em dois grupos: as micro-rubricas objetivas (que se ocupam dos aspectos físicos do ator, seus movimentos, gestos, posições, ou indicam o personagem que fala, o momento etc,) como no exemplo abaixo

(Paco está deitado em uma das camas. Toca muito mal uma gaita)

No segundo grupo se encontram as micro-rubricas subjetivas (são vinculadas exclusivamente aos atores, indicando seu estado emocional e o tom dos diálogos e falas), vejamos o exemplo

(Paco Calmo) __ Oi, você está aí?

Interessa-nos o papel da rubrica ao que se refere ao riso como manifestação do grupo, pois não saborearíamos a comicidade sentindo-nos isolados, o riso precisa de eco, (BERGSON, 2004). Desta maneira, acreditamos ser o papel da rubrica, entre outros já citados, o de convocar o leitor/espectador a fim de compartilhar, à guisa de grupo, a comicidade da cena, seja com mais de uma personagem, seja com uma personagem apenas e isso fica ainda mais evidente nas peças que apresentam um grupo de pessoas reunidas. Nesse caso, a rubrica funcionaria como uma válvula de escape, pois cria a ilusão de nos poupar da responsabilidade de estarmos no comando do riso em casos de extrema humilhação de alguns personagens de certas peças. Como *Barrela*, *A Mancha Roxa*, *O Assassinato do Anão ...*, *Homens de Papel*, que apresentaremos a seguir.

Barrela talvez seja a peça na qual mais se encontra esse aspecto referente à comicidade, pois, no drama, o grupo de detentos é cruel com aquele que se isole, ou que transgrida qualquer norma imposta pelos demais. Pareceu-nos que a rubrica apropriava-se desse expediente a fim de propagar o riso.

__Ei, Louco! Tem carne fresca aí. (...) (Fumaça).

__(*Aproxima-se de Tirica*) Enraba, enraba! (Louco) (*Todos riem*).

__Enraba, Bereco! Enraba mesmo! (...) (Louco).

__(*Rindo*) Se tu não abrir o olho, quem entra em vara é você. (Bereco).

__(*Apavorado*) Eu, não! Eu, não! Bereco, eu não! (...) (Louco). (*Todos riem*).

__Filho da puta! Nessa hora ele não é louco. Te manjo, vagabundo! (...) Te enrabo com um cabo de vassoura. (Bereco).

__Não, Bereco! Não! (Louco).

__Enraba, enraba! (Todos).

__Então dorme de uma vez. Anda (Bereco).

(*Louco, apavorado, senta-se num canto (...) levanta a cabeça pra olhar. Quando dá de cara com Bereco, deita-se depressa*) (*Todos riem*).

__(...) Se levantar a cabeça a gente enraba. Não está dormindo porra nenhuma (Bereco).

__Estou, sim (Louco).

(*Todos riem*).

__Não tá roncando. Quem não ronca não dorme (Bereco).

(*Louco começa a roncar. Todos riem*).

__Qual foi o parangolé? (Bereco).

__(...) O cara foi menina no reformatório (Bahia).

__Agora ele vai fazer a felicidade da gente (Bahia).

__(...)Tenho nojo de puto. Vê lá, em Tirica. Se virar a mão aqui, te mato de pancada (Bereco).

(*Todos riem*).

Na sequência acima, a rubrica instiga ao riso coletivo a partir da personagem Louco, que dá sinais evidentes de problemas mentais. Em um primeiro momento, Louco se encontra no comando da construção da comicidade, ao gritar “Enraba, enraba!” tendo como possível vítima de estupro o detento Tirica; em seguida, é Louco que se torna a possível vítima de estupro dos colegas, algo sentenciado por Bereco “(*Apavorado*) Eu, não! Eu, não! Bereco, eu não!”; na sequência, Louco é obrigado a simular um estado de sono, o que leva os colegas ao riso “Não tá roncando. Quem não ronca não dorme. (*Louco começa a roncar. Todos riem*). Outra passagem envolvendo a rubrica no riso coletivo traz Bereco ameaçando Tirica a respeito de um possível comportamento homossexual na cela “Se virar a mão aqui, te mato de pancada. (*Todos riem*).”

Em todos os casos acima apresentados, o papel da rubrica é fundamental para que o estado de comicidade se espalhe e contamine o grupo. Em *A Mancha Roxa*, a rubrica também “convoca” o grupo/espectador a fim de compartilharmos o riso acionado pelos atos da personagem.

O fato é que o riso sempre esteve presente nas mais diversas manifestações e temáticas sociais, seja na política, na religião, na cultura e na arte. Em épocas que ficaram conhecidas por aplicarem um controle rigoroso sobre a liberdade do pensamento e das ações do homem, como por exemplo, a Idade Média, o riso coexistiu com esse aparato de patrulhamento ideológico. O ato de irrisão tem como objetivo expor, ridicularizar a fim de corrigir algum desvio, conforme já falamos; no entanto, ele se presta, outrossim, para reforçar justamente aquilo que ataca, como é o caso da paródia. O riso tem sido a arma usada pelos poetas, pelos libertinos, pelos artistas de alma libertária em geral, desde a antiguidade greco-romana até os dias atuais. Alguns pesquisadores nos legaram suas obras que são voltadas à historiografia do riso, entre eles o francês Georges Minois, com *História do Riso e do Escárnio*, obra de fôlego a respeito do ato da irrisão na trajetória humana.

A questão essencial para nós é saber em quais circunstâncias as personagens das peças escritas por Plínio Marcos promovem ou se veem envolvidas em situações de comicidade que poderão nos levar, enquanto leitores, ao riso ou ainda poderão levar a si próprias, bem como a outras personagens de uma mesma história também ao riso. Nas peças de Plínio o riso é um ato de violência, ambos – riso e violência – encontram-se imbricados, difícil tentar dissociá-los, o riso perpassa as suas peças e quem as assiste (ou as lê) passa a ser vítima dessa violência também, e, quando rimos, talvez estejamos rindo da nossa própria condição. Em *Barrela*, a figura do Louco traz um pouco a histórica figura do idiota, que chamava para si os defeitos da sociedade e, de forma *non sense*, ia cuspiendo impropérios de acusação; em *Barrela*, o Louco perde esse aspecto emblemático e crítico da denúncia para se transformar em um igual a qualquer outro detento trancado naquela fria cela, o que nos deixa perturbados, visto que isso expande a possibilidade de sermos um deles, quando o Louco se isola é também um isolamento social.

Para investigar as circunstâncias nas quais brota a comicidade nas peças do autor santista, recorreremos, entre outros, ao pensador e escritor francês Bergson

(2004). Ele divide o estudo sobre a comicidade em grupos, que são: a comicidade das formas e a comicidade dos movimentos; a comicidade de situação e a comicidade de palavras; a comicidade de caráter. Queremos buscar os elementos linguísticos e discursivos nos textos das peças em questão que nos deem pistas para uma possível classificação do tipo de comicidade engendrada nessas obras teatrais. Para tanto, recortaremos o *corpus* oriundo de dez peças do autor e iniciaremos a classificação e análise.

Quanto ao riso e a sua relação com a loucura, Plínio Marcos, ao criar dois personagens com as características da loucura, nos possibilitou tecer algumas considerações concernentes a essa questão. Historicamente, a loucura sempre fez parte das sociedades e se tornou objeto de estudo de alguns pesquisadores, como por exemplo Minois (2003) e Klein (1998). Em sua monumental obra *História do Riso e do Escárnio* Georges Minois tratou em cinco capítulos – os caps. 5, 6, 7, 8 e o 9 – de algum aspecto relacionado à loucura, principalmente, a partir da figura do *Bobo*. Segundo o autor, na Idade Média o riso servia ao grupo, como uma arma a serviço da autodisciplina, o que era confirmado com as festas dos bobos e do asno, e isso dentro de um universo eclesiástico, pois havia uma tolerância por parte das autoridades da igreja em observarem-se os excessos dos clérigos sendo representados e ridicularizados nessas festas, as quais tiveram origem nas festas dos estudantes (MINOIS, 2003). Havia nessas festas uma aura subversiva contra a hierarquia, a qual saía sempre fortalecida, pois não se atacava a hierarquia em si, mas sim seu simulacro representado nessas festas. Tais festas, no entanto, apesar de toleradas foram duramente condenadas, nas palavras de Sébastien Brant apud Minois (idem, p. 178) “Eis o que os bobos entendem por bem viver: uivar como lobos e fazer grande escândalo com todos os camponeses”. Havia também uma figura respeitável na Idade Média que foi o bobo do rei, essas figuras não apresentavam identidade verdadeira, por isso respondiam por apelidos como *Gonella*, *Triboulet*, e gozavam de certo prestígio e segurança por parte da corte, onde se apresentavam ora vestidos como simples lacaios, ora magnificamente como o próprio rei a quem serviam. O bobo agia de maneira a fazer rir, mas, segundo Minois (2003), não se tratava de um simples palhaço, pois o riso que provocava era importante devido a sua estreita relação com a verdade, e se encontrava sob a proteção do manto da loucura, pois era o único que podia dizer tudo ao rei, sem correr o risco de ser decapitado. O autor também faz uma referência a Erasmo de Roterdam, especificamente a sua obra

Elogio da Loucura, lançada em Paris, no início do século XVI; com esse livro Erasmo faz uma sátira extraordinariamente interessante e impiedosa aos potentados da época, sobretudo aos homens da igreja, e afirmou que loucura e misticismo mantinham vínculos misteriosos. A presença forte do bobo vai se enfraquecendo à medida em que o século XVII avança com sua feição racional, cartesiana, cuja seriedade já não permitia a convivência com a derrisão, a loucura, (MINOIS, 2003). O autor, ainda, faz uma reflexão a respeito do riso medieval segundo o estudioso russo Bakhtin, a partir de seus estudos sobre o escritor francês François Rabelais, os quais culminaram na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Bakhtin (2008), nessa obra de fôlego, defende que na Idade Média havia uma dupla visão do mundo: uma visão da aristocracia, mais séria, outra do povo, fundada na comicidade. Esse segundo modo de olhar o mundo seria a maneira que a classe excluída encontrou para fazer do riso algo universal, todos riem de tudo e de todos, pois o riso teria sido excluído do âmbito do sagrado e do oficial, encontrando liberdade para se radicalizar e desenvolver uma extrema lucidez, (BAKHTIN, 2008). Para o autor russo, uma das atividades populares nas quais o povo podia dar vazão ao riso era o Carnaval, uma espécie de segunda vida do povo e segundo Bakhtin (idem) essa energia cômica popular podia ser externada de três maneiras: 1ª com os ritos e espetáculos; 2ª com obras cômicas verbais e 3ª a partir do uso de um vocabulário grosseiro – acreditamos ser possível estabelecer uma relação entre a figura do bobo no âmbito da sua loucura e as 2ª e 3ª maneiras de se externar a comicidade, pois seria a mesma liberdade que os bobos da corte experimentavam. Nesse ponto, chegamos ao que o autor nomeou de “riso grotesco”, uma forma de rebaixamento de toda existência sublime para o plano material e corporal. Esse riso grotesco, que rebaixa, nivela, empurra para o animalesco, aproxima-nos do nível baixo do homem, ao mesmo tempo que liberta, é o riso representado na obra de Rabelais, (BAKHTIN, 2008). Outro autor que refletiu sobre a presença da loucura foi Robert Klein (1998), em sua obra *A Forma e o Inteligível*, para ele o Humanismo renascentista via a loucura a partir de um viés utilitário, onde a figura do louco possuía algo de revelador de uma possível verdade sobre a natureza do homem, desconstruindo o seu estado de aparência, muitas vezes negativo, falso, expondo-o de uma maneira mais pura além de verbalizar os acontecimentos nos quais o homem se encontra envolvido, refletindo sobre eles à guisa de alguma lição moral. O louco fazia rir a fim de tentar revelar certos absurdos da vida, (KLEIN, 1998). Como vimos, a loucura – representada pelas figuras de um louco ou de um bobo – sempre se

mostrou atrelada à comicidade, seja para divertir, seja como forma de transgressão ou ainda como maneira de instruir sobre algo mais verdadeiro, alguém das aparências humanas, como um espelhamento de nossos próprios vícios, os quais, sob o manto da convenção social, alimentamos a ilusão de escondê-los. Três peças de Plínio Marcos trazem a representação da loucura – *Barrela*, na figura do *Louco*, *Homens de Papel* com o personagem *Coco* e *O assassinato do anão...*, na figura do *Bobo*, este último, por trabalhar em um circo, acaba se transformando em uma caricatura de si mesmo, com piadas previsíveis, infantilizadas, como numa comédia-pastelão, por isso sem muita comicidade. Já nas outras peças citadas, um e outro personagem vivem relativamente à margem do grupo, isolados, sendo que em *Homens...* *Coco* se locomove com maior liberdade junto ao grupo e o *Louco* de *Barrela* se encontra em posição contrária por motivos óbvios, e o isolamento em si já configura elemento de comicidade. Ao lermos as duas peças, chegamos à conclusão fácil de que rimos da loucura em *Barrela*, mas não em *Homens*. A loucura em *Barrela* se mostra de maneira carnavalesca, e o *Louco* com sua fala repetitiva “Enraba! Enraba” aciona o dispositivo da repetição, apontado como gerenciador da comicidade por Bergson (2004). Rir da loucura em *Barrela* seria rir de nós mesmos, como o riso *rabalaisiano* que ri de todos e de tudo, ou como o riso em Klein (1998), revelador de certa natureza escondida, que seria nossa e que insiste em aparecer. Já *Coco* nos é apresentado a partir de um discurso truncado “Tá aí” – quando apresenta o saco quase vazio ao *Berrão* com papelão catado à noite anterior, ou quando retira uma bonequinha do saco respondendo a *Berrão* do porquê daquilo “Pra mim”; é claro que no decorrer da peça as falas de *Coco* vão deixando de ser truncadas, e podemos encontrar repetições também em seu discurso, então, qual o motivo pelo qual rimos mais da presença do *Louco* que da de *Coco*? A resposta pode estar no desenrolar do drama e a maneira como o dramaturgo vai apresentando as pistas da tragédia que viria a ocorrer no final da peça: *Coco* estupra e mata uma criança e por isso é linchado até a morte pelos outros quando descobrem o seu terrível feito. As primeiras pistas surgem quando o casal de catadores *Frido* e *Nhanha*, com sua filhinha doente *Gá*, junta-se ao grupo também de catadores e, após uma confusão, todos saem deixando *Coco* a sós com a menininha, conforme a rubrica (...) *Só ficam em cena Gá e Coco. Coco espia pra ver se o pessoal se afastou...depois aproxima-se de Gá (...)*. O leitor, desconfiado a respeito das intenções de *Coco*, vai sentindo a presença da inimiga do riso – a emoção (BERGSON, 2004) que começa a ser fomentada pela expectativa ruim – e por isso talvez não encontre terreno fértil onde possa brotar a comicidade, a não ser no momento

em que, no início da peça, *Coco* retira do saco aquela bonequinha. *Coco* ri, mas talvez seja manifestação do riso grotesco, o qual aproxima o homem da sua mais baixa condição humana, próxima do animalesco.

3.1.1 A comicidade das formas e de movimento

Um dos pontos do movimento que chama a atenção para a comicidade é o involuntário, ou seja, é aquilo que é realizado contra nossa vontade. Ele cita como ilustração a queda de alguém que demonstrasse um desejo contrário a essa mesma queda – espécie de malogro da sua vontade, como quer Kant. Faltasse flexibilidade? Fosse excesso de rigidez? Para Bergson (2004, p. 7) “Teria sido preciso deter o movimento ou desviá-lo. Mas qual nada: continuou-se maquinalmente em linha reta.” Essa rigidez mecânica, essa falta de flexibilização, de maleabilidade pode ser observada externamente, trata-se de uma circunstância exterior determinante de um efeito; a comicidade está, assim, conforme Bergson (idem, p. 8) “na superfície da pessoa.” E como dar visibilidade a essa rigidez no interior do indivíduo? “Como penetrar no interior?” Segundo o autor, será preciso que a rigidez do corpo se transforme em distração do espírito, de modo que a ação desenvolvida pelo indivíduo será sempre uma ação atrasada, ou seja, o indivíduo já deveria estar envolvido na ação seguinte, porém, ainda, por distração, mantém-se atrelado àquela anterior. Na peça *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, podemos observar em algumas passagens aspectos relacionados a esse tipo de comicidade.

Num quarto de hospedaria de última categoria, Paco toca uma gaita no momento em que Tonho chega para dormir e manda que pare de tocar.	__Não escutou o que eu disse? (Tonho) (<i>Gritando</i>) __É surdo, desgraçado? (Tonho) __Oi, você está aí? (Paco) (<i>Calmo</i>). __Estou aqui para dormir (Tonho). __E daí? Quer que eu toque uma canção de ninar? (Paco) __Quero que você não faça barulho (Tonho). __Puxa! Por quê? (Paco). __Porque eu quero dormir (Tonho).	12
--	---	----

Quando Tonho chega ao quarto para dormir, encontra Paco tocando sua gaita, o qual, distraído, não se dá conta de que deveria parar de fazer barulho a fim de que seu

colega de quarto dormisse. Diante da primeira ordem de Tonho, “Ei! Pára de tocar essa droga.” Paco não reage, segundo a rubrica, ele “Finge que não ouve”; mais uma vez, Tonho se manifesta “É surdo, desgraçado?”. Paco então parece que se dá conta da presença do outro, porém, de maneira calma “Oi, você está aí?”; então, num crescendo, a distração de Paco cria a condição de comicidade, quando ele responde a mais uma manifestação de Tonho: “Estou aqui para dormir (Tonho)”, “E daí? Quer que eu toque uma canção de ninar? (Paco)”, “Quero que você não faça barulho (Tonho)”, “Puxa! Por quê? (Paco)”, “Porque eu quero dormir (Tonho).”. A distração de Paco é tamanha, que ele chega a pensar, quando descobre que Tonho apenas quer dormir, que este gostaria de ouvir uma canção de ninar, e não o silêncio.

Em outra passagem já no final da peça, Paco e Tonho fazem um assalto à mão armada e conseguem alguns objetos, entre eles, um par de sapatos, os quais seriam para Tonho; porém, de volta ao quarto, ao fazerem a partilha dos produtos do assalto, Tonho descobre que os sapatos são pequenos para seus pés; tenta calçá-los em vão, o que leva Paco ao delírio. Este, então, como num estado de transe, distraído do resto que o cerca, só volta à realidade, quando Tonho saca um revólver e passa a ameaçá-lo. Note-se que as falas de Paco vão se sucedendo enquanto fomenta o estado de distração no qual Paco se encontra mergulhado, só vindo a despertar à vista da arma de Tonho.

“No próximo assalto, pergunta o número que o desgraçado calça/ Corta o bico do pisa. Vai de dedão de fora, mas vai *(Ri)*/*(Paco estoura de rir. Começa a dançar e a cantar)*./__A bichona tem pata grande/E daí? Eu sou o Paco Maluco, o Perigoso. Uso o sapato que eu quero (Paco)./__(...) Você é malandro lá pros teus machos, mas comigo, não!/(...) Agora, se a bichona não quiser, se tiver medo dos tiras, vai acabar andando descalço por aí. Poxa, vai ser gozado paca ver a bichona descalça, de brinco na orelha, rebolando o bundão. (...) Vou cagar de rir. *(Fala com voz fina)* Tonha! Tonha, Bichona! Maria Tonha, bichona louca! *(Ri)*. Tonha Bichona, arruma um coronel velhusco, ele pode te dar um sapatinho de salto alto *(Ri)*./(...) você pode arrumar um coronel velhusco e ele te dá um sapatinho de salto alto *(Ri)*. (...) Poxa, Maria Tonha Bichona Louca, você não agradece? (Paco). /Ai, ai, como a bicha é nervosa! (Paco)./Ai, ai, como a Tonha Bichona está nervosinha (Paco)./Assim. Bicha tem que obedecer. Não gosto de choradeira de bicha...(Paco)”

Tonho, então, saca uma arma do bolso e a expõe para Paco.

“Você tem razão (*Pega o revólver e fica olhando fixamente para a arma*) (Tonho).”

Nesse ponto, Paco rompe com o estado de distração, como se tivesse sido trazido à tona e diante da possível tragédia se assusta:

“Esse revólver não tem bala./Que vai fazer?/Você vai se matar?/Vai acabar com você mesmo?/Comigo? Poxa, comigo? Mas eu não te fiz nada./Estava brincando (...)”.

É cômico, portanto, acompanharmos todo o processo da distração mecânica de Paco, desde a causa e seus efeitos, num crescendo.

Ainda no mesmo processo cômico da distração da personagem, na peça *O Abajur Lilás*, páginas 19 e 20, a personagem Célia chega ao quarto onde já se encontram discutindo intensamente Dilma e Giro, a respeito do número de programas que elas fizeram na noite. Giro os considera insuficientes, Dilma defende o contrário. Bêbada e distraída, Célia não se dá conta da situação e, ao entrar, começa a rir de Giro sem motivo aparente.

“(Célia começa a cantar fora de cena)”

“É a Célia (Dilma)”

“Vem de fogo, pra variar (Giro)”

“Ela é alegre (Dilma)”

“(...) (Entra Célia. Vê Giro no quarto e começa a rir)”

“Qual é a graça? (Giro)”

“A tua cara de bicha velha é um sarro (Célia)”

Célia, ao entrar no quarto, distraída, talvez devido ao álcool, não percebe a gravidade da situação, formada pela discussão entre Giro e Dilma. Tal atitude denota certa rigidez, certo alheamento, em relação ao que está acontecendo no local, o que provoca a comicidade. Na mesma cena, ainda, podemos falar dos vícios, os quais, segundo Bergson (2004, p.11), enquanto na tragédia “muitas vezes se assemelham a uma curvidade da alma” e até mesmo em alguns “a alma se instala profundamente”, transfigurando-os às características da personagem, na comédia, ao contrário, os vícios como que se apropriam da personagem, “como uma moldura pronta na qual nos inseriremos.”, o que nos levará sempre a prestar atenção a eles.

3.1.2 Comicidade de nomes: uma possibilidade

Nesse ponto, Bergson (2004) chama a atenção para o uso dos nomes, títulos das peças, os quais, segundo ele, no drama quase sempre são nomes próprios, enquanto que nas comédias, muitas vezes, são os nomes dos vícios que carregam as personagens. Seguindo esse raciocínio, acreditamos poder relacionar alguns apelidos de personagens de algumas peças de Plínio Marcos, apelidos esses que, em si, nos pareceram carregar os vícios da personagem que os carrega. Por exemplo, na peça *A Mancha Roxa*, vários apelidos de personagens femininas nos remetem a possíveis vícios delas. A primeira é *Grelão*, nome da carcereira lésbica, corrupta e agressiva que corrompe as presas em troca de sexo com elas, o sufixo aumentativo *ão*, ligado ao nome de uma parte do órgão genital feminino (grelo, grilo) dá ao leitor a impressão de poder da personagem, de seu domínio sobre as presas e, portanto, de uma grande opressão que recai sobre elas. Outra ocorrência dessa natureza na mesma peça é a personagem *Santa*, a qual assassinou o próprio marido e se tornou uma radical religiosa dentro da cadeia. Devido a sua conversão religiosa, *Santa* se torna uma excluída do restante do grupo das detentas e passa a recriminá-las por conta de seus comportamentos libidinosos e profanos, muito embora a própria *Santa* tenha caído em tentação pior que foi o assassinato do marido. *Santa*, como apelido, carregará uma carga irônica, pois, ao mesmo tempo em que, semanticamente, aponta para algo ilibado, sem pecados, também chama-nos a atenção para um vício carregado pela personagem que é a hipocrisia.

Em *Dois Perdidos...* o personagem *Tonho* é constantemente alvo das injúrias de *Paco*, tanto quanto a sua sexualidade, que é colocada em dúvida por *Paco*, e também quanto ao seu grau de escolaridade

__Quem pensa que eu sou? (...) Eu estudei. (...) Logo arranjo um emprego legal (*Tonho*).

__Vai ser lixeiro? (*Paco*).

__(...) Vou ser funcionário público. Eu estudei (*Tonho*)

__Bela merda, estudar pra carregar caixa (*Paco*).

(...)

— Você é que pensa. Eu fiz até o ginásio (...) (*Tonho*).

— (...) quando você começa a falar, você enche o saco (*Paco*).

Como se nota, o personagem *Tonho* é alvo dos ataques e injúrias de *Paco*, o que nos levou a procurar pelo significado do nome Tonho, a fim de tentar encontrar alguma relação entre o seu significado e algumas particularidades que envolvem o personagem da peça: descobrimos que *Tonho* significa *Sujeito escroto que nunca dá uma dentro, vacilão*, que não consegue perceber as evidências à sua volta, como no exemplo seguinte *A mina estava olhando pra você, e você nem olhou seu Tonhão*, (DICIONÁRIOinFORMAL-SP, 2010).

O mesmo parece-nos que ocorre com a personagem *Berrão*, da peça *Homens de Papel*, cuja função é pesar o produto do trabalho noturno dos catadores de papel e determinar o valor a ser pago a cada um deles. Seu vício de caráter é querer ter razão em tudo o que faz, de maneira opressora, muito embora opere injustamente em todos os momentos, e também, habituou-se a resolver os conflitos na base do grito, ou seja, de maneira violenta e hostil, o que lhe valeu o apelido de *Berrão*, embora tal apelido possa ter origem na arma (revólver) que carrega sempre acoplada à cintura, a fim de reforçar os seus desmandos, “O ‘revólver na cinta’, inserido nesse contexto, adquire um valor semiótico e, conseqüentemente ideológico, pois se converte em instrumento de intimidação”, segundo (ALMEIDA, 2009, p. 94). Ainda na peça *Homens de Papel*, outra personagem é conhecida pelo nome que sugere um vício que se torna conhecido pelo leitor no decorrer da leitura; trata-se da esposa de *Tião*, a catadora de papelão *Maria Vai*, cujo vício é o adultério junto a *Berrão*, vício que passamos a associar ao elemento *Vai* do seu nome. *Vai* com outros homens, *Vai* prevaricar, *Vai* adulterar, *Vai* pecar.

Outro vício de caráter associado ao nome (apelido) de personagem é a palavra *Tirica*, da peça *Barrela*, cuja sonoridade remete-nos ao termo Tiririca, que, segundo o Aurélio é substantivo feminino [Do tupi = 'arrastar-se']

- 1- Bras. L. a S. Bot. “Erva daninha, graminiforme, da família das ciperáceas (*Cyperus rotundus*), famosa pela capacidade de invadir velozmente terrenos cultivados”

Mas também, em uma concepção popular

2- Adj. 2g. Bras. Fam. Muito irritado; furioso.

Quem lê *Barrela* se surpreende com a crescente alteração que se processa na personagem *Tirica*, passando de sujeito reativo em relação à personagem *Portuga* (Que grita no meio da noite acordando todos na cela), a alvo da injúria e difamação devido a um passado seu marcado por relações homossexuais, retornando à posição de sujeito dominante, com a chegada da personagem *Garoto*, caindo de novo em desgraça devido à cena de impotência sexual para, finalmente, tornar-se protagonista na cena do assassinato de *Portuga*. *Tirica*, no decorrer da peça, mostra-se altamente irritado, com momentos de fúria, e culmina assumindo o papel de erva daninha, invadindo velozmente o terreno (*Portuga*), provocando a sua extinção. Estaríamos, assim, diante de um vício (a ira), cuja pista se ancora no apelido. O próprio personagem *Portuga*, maior vítima (perdeu a vida) da história contada na peça, é depositário de um sem números de injúrias, a começar pela sua condição de presidiário condenado, devido a um crime que cometera, matando o amante de sua esposa e a própria esposa, pois a encontrara na cama em pleno ato de adultério; como se vê, Plínio Marcos “carregou” nas tintas quando da criação desse personagem. Consultando o significado informal do nome *Portuga*, (uma redução da palavra Portugal) encontramos a seguinte definição: Termo utilizado por brasileiros em referência a pessoas de origem portuguesa.

- O dono da confeitaria é um **portuga**.

Tal termo é usado quando se pretende depreciar a pessoa de origem lusitana. Em uma das suas entrevistas, indagado sobre o porquê ele fazia tanta piada sobre português, o comediante *Ari Toledo* respondeu, para o riso do entrevistador, que como os portugueses nos tinham tirado tantas riquezas, que mal havia em fazê-los alvo de piadas de brasileiros?

Em suma, os dois aspectos humanos, tanto do espírito quanto do caráter, que segundo Bergson, (2004, p. 15) estariam na causa da comicidade, pois, seriam alvos do riso do grupo, alvos da crítica do grupo, são a distração e a rigidez. Tanto um quanto o outro é susceptível à correção do grupo, via comicidade. Há, no entanto, uma maneira de se evitar cada um desses desvios, aquilo que é esperado de nós pela sociedade: a atenção e a elasticidade. Portanto, se deixamos de ser atenciosos quanto às regras criadas pela sociedade onde vivemos, tornamo-nos um excêntrico, ou seja, alguém que

se afasta do centro controlador e disciplinador de um grupo, daquilo que nos condiciona e contra tal ameaça o grupo se arma com o riso, “uma espécie de gesto social”. Segundo o dicionário Aurélio excêntrico, entre outras acepções, *Diz-se de, ou indivíduo original, extravagante, esquisito*. Há uma cena em *O Abajur Lilás*, que se passa entre a prostituta Leninha e o dono do quarto *Giro*, que ilustra bem este aspecto de excentricidade diante das normas de grupo. Giro leva Leninha ao quarto que alugava para programas, a fim de que ela conhecesse seu novo local de trabalho. Ao chegar, Leninha reclama da desordem e, principalmente, da falta de luz no quarto, pois diz a *Giro* que precisa da luz a fim de poder ler à noite. O espanto de *Giro* diante do inesperado hábito de *Leninha* “De ler? Ler? (Giro)” mostra-nos uma atitude excêntrica da mesma “Que é que tem? Cada louco com sua mania. (...) (Leninha), a qual se desvia das normas do grupo (universo da prostituição), e, segundo suas próprias palavras, soa como uma rigidez “Que posso fazer? Sou tarada (Leninha)”, como poderemos comprovar abaixo

Leninha faz algumas imposições a Giro, que as acha estranhas.	__(...) Eu não vou dispensar o abajur. (...) É que eu gosto de ler (Leninha). __De ler? Ler? (Giro). __É. Ler, porra! Que é que tem? Cada louco com sua mania. Tu gosta de bundar. Eu, de ler (Leninha). __Mas, ler? (Giro). __É. <i>Grande Hotel, Capricho</i> , essas porras. Manja? Sou vidrada (Leninha). __Mas, isso é atraso de vida (Giro). __Que posso fazer? Sou tarada (Leninha). __Mas vai ler de luz acesa? (Giro). __Que tu acha? Dá pra ler no escuro? (Leninha). __Nunca vi. Que mania besta essa tua (Giro).	34
---	---	----

Há situações nas quais essa rigidez se transfere ao corpo, o que nos chama a atenção para as atitudes relacionadas a ele. Segundo Bergson (2004, p. 18), o corpo fomentará a comicidade se enxergarmos nele um esforço em congelar determinada passagem momentânea na vida do indivíduo. É vislumbrar o perene naquilo que é passageiro. Ou, ao contrário, seria olhar para o corcunda e reconhecer uma atitude “De um homem que quis enrijecer-se em certa atitude e, se nos for permitido, de um homem que quis fazer uma careta com o corpo.” Nessas condições, na relação entre a alma, profunda, essencial e o corpo, superficial, material, o problema ocorreria se e quando o

corpo chama para si a toda a atenção, para a sua materialidade, o seu peso, causando o riso. Um exemplo dessa característica da comicidade, encontramos na peça *O Abajur Lilás*, nas páginas 9 e 10, início da história, quando *Giro* entra de supetão no quarto, sem bater à porta, assustando *Dilma*, que se irrita e vira alvo de *Giro* o qual aponta para a materialidade congelado do seu corpo

Página 9

“(Rindo) Puta susto que tu levou (Giro). (...)”

“Sabia que ia te encontrar aí sentada como uma vaca prenha (...) Que merda! Que merda! (Giro).”

Página 10

“Vai falar isso pra mim? (Dilma).”

“Quem é que está sentada aí como uma pata choca?(Giro)”

As expressões uma vaca prenha e uma pata choca, ditas por *Giro*, chamam a atenção do leitor para a materialidade do corpo de *Dilma*, a qual, por estar sentada, transmite um congelamento do corpo, um estar-se presa a ele, daí o surgimento da comicidade no leitor.

Nessa linha relacionada à comicidade das formas, o corpo servirá mais uma vez como expressão da comicidade, quando algo nele, ou melhor, algo na fisionomia do indivíduo sofrer um prolongamento de alguma tendência natural que, porventura, já possuir. É o caso da caricatura, uma alteração da dimensão de um órgão do corpo, como nos dizeres de Bergson (2004, p. 20)

O caricaturista que altera as dimensões de um nariz, mas que respeita o seu formato, que o prolonga, por exemplo, no mesmo sentido em que já o prolongava a natureza, de fato está fazendo esse nariz caretear: a partir de então nos parecerá que o original também quis fazer a careta.

Em duas peças de Plínio Marcos – *Madame Blavatsky* e *O Assassinato do Anão do Caralho Grande* – podemos notar a caricatura em uma parte do corpo de personagens: na primeira, o General Blavatsky é descrito como um bode que possui um pênis monstruoso, como se segue

“(...um bode vestido com túnica de general e com um falo enorme invade a cena...)”

“(Com nojo) Não! Não! (HPB).”

“Que é esposinha querida, acha grande? Mas eu vou tentar enfiar devagar (Ri).(...) Depois você acostuma (Ri). (...) Este é o seu consolo (Ri) (Blavatsky).”

Os termos “*falo enorme*, acha grande?”, “...tentar enfiar devagar”, sugerem a dimensão além do normal, além do ponto em que a natureza teria cessado o crescimento do pênis da personagem em questão, quando o corpo chama a nossa atenção para uma careta feita por ele – fomentando o riso.

Em *O Assassinato do Anão do Caralho Grande*, o próprio título da peça já indica um contraste que, por si só, seria cômico: um homem muito pequeno portando um pênis muito grande, como se o original (natural) continuasse do ponto onde havia parado o órgão do anão.

3.1.3 A comicidade de situação, de palavras e a Interferência das séries

Nesse ponto, Bergson (2004, p. 49), traça um paralelo entre a vida e o teatro, e considera este como “uma imitação grosseira e uma simplificação da vida”, e, dentro do gênero dramático, defende que a comédia, em relação à comicidade, “poderá fornecer-nos, nesse aspecto particular de nosso tema, mais informações do que a vida real.” Assim, o autor investe nas análises sobre a comicidade e o riso a partir de elementos linguísticos e de situações ocorridas na comédia. Esperamos, da mesma forma, seguindo seus referenciais, poder mapear em algumas peças de Plínio Marcos esses elementos linguísticos e a ocorrência de algumas situações descritas pelo autor em algumas comédias. Bergson (2004) nos chama a atenção para a natureza infantil de algumas situações de comicidade, para as raízes dessas situações cômicas que remetem ao universo infantil, entre as quais estariam a) *A caixa de surpresa*, b) *O fantoche e seus cordões* e c) *A bola de neve*. Vamos, então, aos apontamentos em algumas peças do *corpus*.

A caixa de surpresa remete à figura do boneco que, logo ao ser comprimido dentro da caixa salta dela num repente; nós o achatamos em seguida e ei-lo pulando

novamente. É o ritmo da mola que, segundo Bergson (2004, p. 52) poderá ser transferido para atitudes morais do homem, como por exemplo, “uma ideia que se exprime, que se reprime, e que exprime de novo, um jato de palavras lançadas, interceptadas e sempre relançadas.” Eis o nascedouro da comicidade, segundo o autor. Nessas condições também encontramos algumas passagens em peças de Plínio Marcos conforme vamos expor a seguir.

As mesmas palavras ditas de forma repetitiva, como se ainda não tivessem conseguido atingir seu objetivo, por isso são relançadas até que conseguem tal intento, eis uma característica promotora da comicidade encontrada na peça *Dois Perdidos Numa Noite Suja*. A personagem Paco chega um dia ao quarto dizendo trazer um recado para Tonho de um tal Negrão, que trabalha na feira. O recado é, na verdade, uma ameaça vinda do Negrão de que se Tonho aparecesse à Feira iria sofrer as consequências de ter de trabalhar e dar o fruto desse trabalho todo para ele, o Negrão. Tonho acha estranho, de início, mas parece não se importar muito com as ameaças trazidas dia a dia por Paco, o qual, no entanto, insiste em ameaçá-lo em nome do Negrão, como “uma ideia que se exprime, que se reprime, e que exprime de novo, um jato de palavras lançadas”, da forma como se segue

Eu quero te dar um aviso (Paco). p. 24

O que o negrão mandou te avisar, poxa (Paco). p. 24

Que negrão? (Tonho). p. 24

Que negrão! Aquele lá do mercado (Paco). p. 24

O negrão é fogo numa briga (Paco). p. 25

O negrão é esperto (...) (Paco). p. 26

(...) O negrão é grande, (Paco). p. 26

(...) O negrão sacaneado é esperto (Paco). p. 27

O negrão não é bicho (Paco). p.28

O negrão pode ficar pensando que você é de alguma coisa (Paco). p. 28

Guarda seus gritos pro negrão (Paco). p. 30

Tem medo de encarar o negrão (Paco). p. 31

Quem gosta de você é o negrão (...) (Paco). Quero ver você se pegar com o negrão. Se pensa que vai engrupir o negrão (...). O negrão é vivo paca (Paco). p. 32

Bati um papo com o negrão. O negrão está legal comigo. Até tomamos umas pinguinhas juntos (Tonho). p. 33

Deu a grana do peixe pro negrão. Quem trabalha pra homem é relógio de ponto ou bicha (Paco). p. 33

O negrão é um sujeito de sorte. Arranjou uma mina. O apelido dele ficou “Negrão cafifa.” Bota as negas dele pra se virar (...) (Paco). p. 34

O negrão está enganado comigo. Se ele pensa que vou trabalhar pra ele, está muito enganado (Tonho). p. 34

Seu apelido lá no mercado agora é “Boneca do Negrão”. p. 35

Boneca do negrão é a mãe (Tonho). p. 35

Veja lá, Boneca do Negrão! (...) Se me enche o saco, te dou umas porradas. Depois, não adianta contar pro teu macho, que eu não tenho medo de negrão nenhum (Paco). p. 35

Boneca do Negrão! (Paco). p. 35

Não quero mais conversa com você (Tonho). p. 35

Agora a Boneca só fala com o negrão. (...) O negrão está bem servido (Paco). p. 35

Lá o negrão não pega você. (...) (Paco). p. 36

Chamar você de Boneca do Negrão. Acho que você devia brigar com o negrão (Paco). p. 37

Estou pensando seriamente em conseguir um sapato igual ao seu (Tonho). p. 40

Pede pro negrão (*Ri*) (Paco). p. 40

Não vai fugir do negrão. Só vai entrar bem (Paco) p. 46

Apaga o negrão. Pelo menos, o negrão não te torrava a paciência nunca mais (Paco). p. 47

Todo mundo procurou paca a Boneca do Negrão. (*Ri*). O negrão ficou uma vara. (...) Todo mundo tirou sarro. Falavam: Poxa, negrão, cadê a boneca? (...) p. 48

Vai, Boneca do negrão (Paco). p. 58

O negrão não te esquece (...) (Paco). p. 59

Poxa, aquele negrão é cheio de chaveco (...). O negrão dá uma sorte bárbara. (...). Foi o negrão (...) (Paco). p. 60

A gente fica mais perigoso que o negrão (...). Daí, o negrão tem que te respeitar. (Paco) p. 61.

Eu não quero nem ouvir falar nesse negrão. Esse negrão é a minha desgraça (Tonho). p. 61

Como se vê, são 37 páginas, da 24 à 61, que são usadas, pela personagem Paco, a fim de repetir uma ideia fixa em relação a alguém de nome Negrão, que trabalha na feira, onde Paco e Tonho vão, às vezes, para ganhar algum trocado. A sequência – a ameaça do Negrão ao Tonho – que tem início na página 24 da peça com a fala de Paco “Eu quero te dar um aviso”, se repete até a página 33, quando, então, Tonho tentou resolver o assunto indo conversar com o Negrão na feira “Bati um papo com o negrão. O negrão está legal comigo. Até tomamos umas pinguinhas juntos.”, a partir daí, Paco altera o teor da sua fala passando a acusar Tonho de ter cedido às ameaças do Negrão, tornando-se a “boneca” dele. Como fica evidente na página 34 quando Paco passa a usar insinuações dessa natureza “O negrão é um sujeito de sorte. Arranjou uma mina. O apelido dele ficou “Negrão cafifa.” Bota as negas dele pra se virar.” E assim prossegue até o final, página 61, quando Tonho, enfim, dá-se por vencido diante da repetição incessante das falas de Paco, pondo fim jorro de palavras lançadas na seguinte frase “Esse negrão é a minha desgraça.” Parece-nos que o que interceptou as falas de Paco, servindo como mola propulsora à teimosia ocorrida, foi o fato de Tonho não ter reagido a elas, o que favoreceu a criação da comicidade relacionada ao mecanismo da caixa de surpresas.

Ainda no âmbito da repetição de palavras, deparamo-nos com um mecanismo de comicidade, o qual, segundo Bergson (2004, p. 54), tem sempre “dois termos presentes: um sentimento comprimido que se estira como uma mola e uma ideia que se diverte a comprimir de novo o sentimento.” Esse mecanismo podemos encontrá-lo em passagens cômicas nas peças *O Abajur Lilás* e *Navalha na carne*. Na primeira, a personagem Giro, homossexual, dono do quarto de programa alugado às prostitutas, vê-se diante da suspeita de que estaria sendo enganado pelas prostitutas, no entanto, parece-nos restar dúvidas do próprio Giro sobre a veracidade dos fatos, diante dos argumentos contrários das moças, que insistem em convencê-lo. Tal situação cria o mecanismo de sobreposição que se passa no interior de Giro – de um lado a suspeita surge com a repetição de suas palavras “Que merda! Que merda! Que merda!”, do outro o esforço em aceitar os contra-argumentos das prostitutas. O efeito cômico do mecanismo citado se daria não pelas palavras *Que merda!*, sendo repetidas três vezes seguidamente dentro de um único enunciado, e sim pela repetição do enunciado inteiro no decorrer da peça.

A primeira sequência do enunciado “Que merda! Que merda!” é encontrada na página 10, diante da revolta de Giro devido a uma possível falta de empenho por parte das prostitutas, pois ele chega ao quarto e encontra uma delas, Dilma, sentada sozinha sobre a cama, a qual o rebate tentando provar o contrário, conforme a sequência a seguir

“Queria te pegar no flagra (Giro)”

“(...) Assim não dá pedal. Tu e a outra não querem porra nenhuma. Que merda! Que merda! (Giro)”

“Não viu que o freguês se mandou agorinha? (Dilma)”

Na página 13, o mesmo enunciado surge novamente, quando Dilma informa a Giro que a outra prostitua, Célia, também já havia cessado os programas naquela noite, conforme as falas a seguir

“(...) E se a Célia chega com freguês? Iam fazer bacanal? (Giro)”

“(...) A Célia está no bar enchendo a caveira de cachaça. Já parou por hoje (Dilma)”

“Que merda! Que merda! (...) (Giro)”

Na página 30, Giro dá um flagrante em Dilma e Célia, que planejavam contra ele, o qual, diante da evidência se irrita

“Escutei tudinho!(Giro)”

“Só podia escutar. Vive com a bunda grudada na porta (Célia)”

“(...) A Célia estava aí me xingando, xingando e a outra vaca concordando com tudo. Que merda! Que merda! Que merda! (...) (Giro)”

Giro contrata outra profissional do sexo, Leninha, e vai mostrar a ela o quarto onde ela ficará e fará os programas, então, ele encontra o seu abajur lilás quebrado no chão. Leninha sugere ter sido um gato que quebrara o objeto, mas Giro desconfia de Dilma e Célia – página 33

“Vai ver que foi gato (Leninha)”

“(...) Foi uma das putas que quebrou. Que merda! Que merda! (...) (Giro)”

O mesmo enunciado surge novamente na página 38, após Leninha convencer Giro a lhe dar dinheiro para que comprasse outro abajur para o quarto.

“Cansei do teu papo. Vou buscar o abajur. Tchau! (Leninha)”

“Nojentinha, nojentinha! “Que merda! Que merda! Que merda! (...)”(Giro)”

É no segundo ato da peça, que o enunciado em questão aparece de maneira mais frequência. As três mulheres, sentadas, ouvem a reclamação de Giro, o qual, acompanhado por Osvaldo, espécie de guarda-costas dele, discursa sobre o fraco rendimento das três, além de cobrar pelo abajur quebrado

Na página 41

“(...) Eu falei, falei, falei, cansei de falar. “Que merda! Que merda! Que merda! (...) (Giro)”

“(...) Qualquer coisinha, já pifa. Ai, ai, estou cansada. “Que merda! Que merda! Que merda! (...)”(Giro)”

Página 42

“(...) Deus dá pão pra quem não tem dente. Eu, com uma xota, ficava rico. “Que merda! Que merda! Que merda! (...) (Giro)”

Na página 52, no quinto quadro, as mulheres estão amarradas e uma delas, a Célia, será morta por Osvaldo a mando de Giro no final da peça, pois este descobre ter sido ela que quebrou o seu abajur lilás. Osvaldo está contando a Giro o que foi que vira ao entrar no quarto todo quebrado, apesar de ter sido o próprio Osvaldo o autor da quebradeira toda

“Aí, eu entrei nessa merda e vi tudo quebrado(...) (Osvaldo).”

“ Tu já me contou essa merda umas mil vezes. “Que merda! Que merda! Que merda! (...) (Giro)”

Página 53

“(...) Quebraram tudo. E pra quê? (Giro)

“Pra te aporrinhar (Osvaldo)”

“(…) Quebraram o abajur. Perdoei. Só falei em cobrar. “Que merda! Que merda! Que merda! (...) (Giro)”

Na página 55, Giro tenta obter a confissão de Dilma, a fim de que descubra se foi a Célia quem, na verdade, quebrou os objetos

“Eu não sei se foi ela (Dilma)

“(…) Que pena que tu é mais amiga dela do que de mim. “Que merda! Que merda! Que merda! (...) (Giro)”

Na página 56, Osvaldo tortura Dilma que acaba desmaiando

“Ela desabou. Não aguentou o repuxo (...) (Osvaldo)”

“É tnhosa. “Que merda! Que merda! Que merda! (...) (Giro)”

Na página 59, final da peça, Osvaldo descarrega o revólver em direção a Célia. Giro tenta animar as outras duas, dando pouca importância para o crime que acabaram de presenciar

“Dilma, Leninha, não fiquem assim, queridas. (...) Osvaldo. Solte as meninas (...) Ânimo, gente. “Que merda! Que merda! Que merda! (...) A putaria é assim mesmo. “Que merda! Que merda! Que merda! (Giro)”.

Dessa forma, o mesmo enunciado se repete 14 vezes no decorrer da peça, da página 10 à página 59, como um sentimento comprimido que se estira como uma mola, protagonizando, assim, o mecanismo de repetição descrito por Bergson.

O mesmo mecanismo de repetição já apontado pelo filósofo francês pode ser destacado ainda em outra peça de Plínio Marcos *Navalha na Carne*, quando o personagem Vado vê frustrada sua tentativa em obrigar Veludo a fumar maconha sob seu comando. A repetição que ocorre é no campo da ideia – a recusa de Veludo - que comprime um sentimento – vontade de Vado de se impor pela força.

Página 35

(Veludo vai se dirigindo para a porta)

Página 36

“(…) Vem fumar, bichinha! (Vado)”. “Agora não quero (Veludo)”

“Não faz onda e pega logo (Vado)” “Pra mim michou (Veludo)”

“Não queria? Tá aí. Mete o nariz (Vado)”. “Já falei que não quero (Veludo)”

Página 37

“Estou mandando fumar (Vado)”. “Você não é meu homem, não me manda nada (Veludo)”

“Chupa essa fumaça! (Vado)”. “Nem por bem, nem por mal (Veludo)”

Aqui, Vado começa a bater em Veludo, que parece gostar.

(…)

“Eu te mato! Eu te mato! (Vado)”. “(…) Mata mesmo, homem! Mas eu não fumo tua maconha! (Veludo)”

“Fuma essa merda! Fuma! Não escutou eu mandar? (Vado)”. “Me mata, meu homem! (Veludo)”

“Quero que esse puto fume maconha, eu quero! (Vado)”. “Mas não vai conseguir nada de mim (Veludo)”

Página 38

“Por favor, Veludo, fuma essa droga (…)(Vado)”. “Nem você me pedindo de joelhos (Veludo)”

“Sueli, meu amor, me ajuda! (…) segura esse veado nojento (…)(Vado)”.

A repetição do enunciado do personagem Vado se desenvolve entre duas páginas, da 36 à 38, durante dez vezes, como o mecanismo de uma mola, ou de uma caixa de surpresas, a qual, toda vez que é comprimida pela recusa de Veludo, ressurgir para ser novamente comprimida e ressurgir sempre, fomentando, assim, a comicidade. Como vemos, a repetição de uma palavra pode engendrar a aura da comicidade quando tal ocorrência passa a ser recorrente no decorrer de um texto. No caso de Plínio Marcos, em se tratando de linguagem teatral, a qual se ancora na modalidade oral da língua, pode-se afirmar que a repetição é um recurso próprio da fala, e se, ao falarmos,

repetimos alguma palavra, deve haver alguma intenção discursiva nesse processo, e quando o dramaturgo passa a reproduzir no texto escrito essa estratégia da oralidade, também deve ele possuir alguma intenção. Por mais que estudos apontem que não se deve encarar as duas modalidades de uma língua – a oral e a escrita – de forma dicotômica, Neves (2009), Koch (2006) e Marcuschi (2004), devido a serem singulares na sua especificidade, e portanto devem ser olhadas num *continuum*, no caso de diálogos teatrais, não se trata, definitivamente, de simples processo de transcrição, pois como explica Marcuschi (2004, p. 49) “Transcrever a fala é passar um texto de sua realização sonora para a forma gráfica com base numa série de procedimentos convencionalizados”. No nosso modo de ver, trata-se mais de caso de Retextualização, pois nesse caso, ainda segundo o mesmo autor “[...] a interferência é maior e há mudanças mais sensíveis, em especial no caso da linguagem”, dessa forma, devemos perguntar se existe, portanto, na escrita a mesma intenção engendrada pela repetição que ocorre na fala? Quando se repete na conversação, o faz a fim de que se possa organizar estruturalmente os enunciados, pois ao planejarmos a estrutura dos enunciados já nos encontramos verbalizando os mesmos, tal o dinamismo desse processo, trata-se de um procedimento quase mecânico, sem intenção portanto. Há casos, no entanto, em que a repetição seguidamente de uma palavra pode modificar o seu sentido, fazendo com que a sua carga semântica vá perdendo a sua força original, como também a repetição pode estar a serviço de um mecanismo de persuasão exercido do falante sobre o seu interlocutor. Em outros casos a repetição pode provocar também o fenômeno da hiperbolização, um tipo de intensificador da ideia que se quer passar, ao dizer “*Que merda! Que merda! Que merda!*” três vezes seguidas, o personagem Giro, na peça *O Abajur Lilás*, deixa transparecer que não adiantaria dizer *Que merda* uma vez somente, pois a verbalização do seu enunciado vem acoplada ao seu planejamento, que brota de sua estrutura interna de linguagem, a qual se mostra no decorrer da peça instável emocionalmente. Repetir aqui é intensificar a fim de fazer transmitir um desequilíbrio emocional aparente do personagem, e diante disso, como *fazer rir é fazer esquecer* (conforme consta registrado na epígrafe dessa tese), por um instante nos esquecemos de que tal desarranjo emocional de *Giro* pode ser nosso também, rimos de seu enunciado repetitivo e hiperbólico como se ríssemos de algo estranho a nós.

Bergson (2004, p. 71), diante do cômico de situação e o cômico de palavras, apresenta-nos a *interferência das séries*, e sobre ela nos fala que “uma situação é

sempre cômica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes, podem interpretar-se alternadamente em dois sentidos completamente diferentes”. Outro autor, esse no âmbito da Linguística, também chamou a atenção para ocorrências da mesma natureza que a da *interferência das séries* de Bergson, trata-se do linguista e pesquisador da linguagem Travaglia (1995), para quem, nesses casos de interferência, o que ocorre é uma ativação de dois universos textuais distintos, ou ainda dois *scripts*, também opostos entre si, a partir **de uma bissociação**. De uma forma ou de outra, essa interferência ocorre no âmbito do enunciado quando uma frase exprime indiferentemente dois sistemas de ideias totalmente independentes entre si, provocando a comicidade, como por exemplo, na peça *Quando as máquinas param*, em que Zé, ao reclamar com Nina sobre as suas lágrimas sensíveis por ela ouvir as juras de amor ditas pelo personagem Eduardo a sua amada na rádio-novela que ela escuta quando está sentada costurando, ouve de Nina que ele jamais lhe diz palavras amorosas, então Zé lhe responde que quando namoravam ele lhe dizia, sim

__ (...) *Está tudo uma merda e ainda tem gente que fica chorando porque o Eduardo entrou para a Legião estrangeira (Zé).*

__ (...) *Eles falam cada coisa bonita! Eu gostaria que você falasse assim pra mim (Nina).*

__ *Não lembra que eu dizia: “Nina, nessa vida só torço pra você e pro Corinthians”? (Zé).*

O personagem Zé, ao alinhar em um mesmo complemento de uma mesma frase as palavras *Corinthians* e *você*, de universos semânticos distintos, promove uma interferência de série devido à possibilidade de dupla interpretação, pois trata-se de um elemento estranho – no caso tanto *Corinthians* como *você* – em uma frase já culturalmente consagrada – torcer por um time de futebol não é a mesma coisa que torcer pela mulher amada. Outro exemplo de *interferência das séries* ocorre na peça *Dois perdidos...*, quando uma fala do personagem Tonho exprime dois sistemas de ideias independentes, o que leva o personagem Paco a reagir de forma irônica. Os dois, precisando comprar um par de sapatos e uma flauta, tentam encontrar uma maneira de conseguir dinheiro, Tonho expõe sua ideia para Paco, que, devido a uma interferência de séries, cria dificuldades de diálogo

__ Eu sei como você pode conseguir uma flauta (Tonho).

__ Por que você não pensa pra você? (Paco).

__ Pensei. E como eu posso conseguir o sapato, você pode conseguir uma flauta (Tonho).

__ Como? (Paco).

__ Com dinheiro (Tonho).

__ Poxa, você é bidu paca, boneca (Paco).

__ Acontece que sei onde tem dinheiro (Tonho).

__ Eu também sei. No Banco do Brasil (Paco).

(...)

__ Se abre de uma vez. Onde está a grana? (Paco).

__ No parque (Tonho).

__ Ele nasce na árvore, né, boneca? (Paco).

__ Não, imbecil! No bolso dos trouxas (Tonho).

(Tonho mostra o revólver. Os dois ficam em silêncio)

Há nas falas de Tonho dois sentidos possíveis: um que é óbvio, fruto do conhecimento compartilhado pela maioria das pessoas sobre a necessidade de dinheiro para se adquirir um bem e também que esse dinheiro normalmente pode ser adquirido em uma instituição bancária; e outro sentido, não compartilhado ainda, pois Tonho acabava de ter a ideia, de como conseguir o que queriam: promover um assalto na praça para conseguirem o dinheiro. Como Paco ainda não compartilhava a ideia de Tonho, não lhe foi possível alcançar logo de início a intenção nas palavras do colega, por isso as suas interpretações seguidas se mostraram tão desencontradas em relação à intenção de Tonho, e tal desencontro provoca a comicidade.

Outra possibilidade de *interferência das séries* se dá nas falas de alguns personagens de duas outras peças *Mancha Roxa* e *Abajur Lilás*. Na primeira, o

personagem *Doutor* (na realidade, uma enfermeira que acabou detida por roubar medicamentos) embora não estivesse no exercício da sua profissão por motivos óbvios, faz uma referência ao juramento da profissão quando diz ser seu dever dizer a verdade ao enfermo a respeito da sua doença, mas é prontamente contestada por outro personagem *Tita*, a qual vê estranheza nesse procedimento habitual da classe dos enfermeiros devido ao estado atual em que *Doutor* se encontra, ou seja, presa dentro de uma cela, pois, apesar de sua situação degradante, a detenta ainda insiste em manter elementos do seu anterior universo profissional.

__Eu também queria estar enganada, Titinha. Não é por gosto que estou entregando a Isa. É meu dever (Doutor).

__Dever de quê? (Tita).

__De enfermeira, porra. (...)(Doutor).

__Enfermeira que roubava droga no hospital pra dar pra uma cadelinha chegada no pico. Puta enfermeira (...)(Linda).

__Vai pra puta que pariu, Linda.

O exemplo a seguir, retirado da outra peça citada, aponta para a *interferência das séries* devido ao cruzamento de duas ocupações de dois universos profissionais distintos, a prostituição e a medicina; certos conceitos e certas ações não podem ser utilizados por qualquer pessoa, em qualquer situação, correndo-se o risco, aquele que o fizer, de ser ridicularizado e desautorizado pelo riso.

Dilma continua tentando convencer Giro.	__O que eu sei é que tu tem uma tosse meio escamosa (Giro). __É de cigarro (Dilma). __ Tu é médica? Não. Que eu saiba, tu é puta. (...)(Giro).	Pág. 16
---	--	---------

Em outra passagem na mesma peça *Abajur Lilás* também o riso pode ser abordado a partir da noção de *interferências de séries*, que é quando a mais nova prostituta contratada por *Giro*, *Leninha*, exige que tenha iluminação no quarto para que ela possa ler; isso causa estranhamento a *Giro*, pois, para ele uma prostituta deveria ter coisa mais importante a fazer que gastar seu tempo lendo

__De ler? Ler? (Giro).

__É. Ler, porra! Que é que tem? Cada louco com sua mania. Tu gosta de bundar. Eu, de ler (Leninha).

__Mas, ler? (Giro).

__É. *Grande Hotel, Capricho*, essas porras. Manja? Sou vidrada (Leninha).

__Mas, isso é atraso de vida (Giro).

Ocorre interferência das séries também na peça *Quando as Máquinas Param*, na passagem em que Zé está em sua casa escutando um jogo de futebol pelo rádio e o locutor do jogo, após narrar uma jogada, faz uma publicidade com as seguintes “pérolas”

Clodoaldo pra Pelé, o Rei ajeita o esférico, olha a colocação dos seus, tem à sua frente um inimigo (...) Nada mais pode fazer o Guarani. Estamos no crepúsculo da partida. Beber Preá é beber vida. Preá, a cachaça dos esportistas.

Relacionar bebidas alcoólicas ao esporte, à época em que Plínio Marcos escreveu a peça, ano 1967, não configurava problema algum, o fato irrisório é justamente a interferência das séries, ou seja, as duas possibilidades de sentido para aquele que leu a peça com os olhos de hoje, em que seria no mínimo politicamente incorreto e não recomendável comercialmente falando essa associação que o locutor tão naturalmente estabeleceu, via Plínio Marcos.

Um caso de interferência das séries

__O que o negrão mandou te avisar, poxa (Paco).

__Que negrão? (Tonho).

__Que negrão! Aquele lá do mercado (Paco).

__Como vou saber quem é? Lá tem muitos negrões (Tonho).

__Esse você manja. É um que usa gorrinho de meia de mulher pra alisar o cabelo (Paco).

__O negrão está legal comigo. Até tomamos umas pinguinhas juntos (Tonho).

3.1.4 A comicidade na intertextualidade como possível repetição

Nesse ponto, gostaríamos de chamar a atenção a um aspecto que nos ocorreu e que se insere, ainda, no âmbito da repetição, trata-se da Intertextualidade, um aspecto da língua que tem despertado interesse de muitos estudiosos da Linguística - Koch, Bentes & Cavalcante, (2007); Koch (2009); Koch & Elias (2009); Val (1994). A princípio, há sempre a ideia de um texto já conhecido pela memória coletiva inserido em um novo texto, o qual deve remeter à totalidade do texto memorizado, ou somente a fragmentos dele, Koch, Bentes & Cavalcante, (2007) e dentre as ocorrências dos tipos de Intertextualidade, encontram-se, Intertextualidade Temática, Intertextualidade Estilística, Intertextualidade Explícita, Intertextualidade Implícita, Intertextualidade com textos de outros enunciadores, Intertextualidade das semelhanças e das diferenças, Intertextualidade Intergerênica e Intertextualidade Tipológica. Em nossa abordagem, acreditamos que a Intertextualidade Temática se encaixa melhor àquilo que procuramos devido ao processo de repetição dos temas que ela envolve, vejamos: ao lermos as peças de Plínio Marcos, que formam a literatura da qual recortamos o nosso *corpus*, percebemos que, em várias delas, ocorria uma intertextualidade, um diálogo entre passagens de peças diferentes. Este tipo de Intertextualidade ocorre entre textos “de uma mesma área do saber ou uma mesma corrente de pensamento” ou, ainda, envolve “histórias em quadrinhos de um mesmo autor” e também “diversas canções de um mesmo compositor”, (KOCH, BENTES & CAVALCANTE, 2007, p. 18), o que nos deu ânimo a buscá-la nessas relações encontradas em nosso *corpus*.

__Vai deixar o papo barato, Tirica? (Bahia). __Já está jurado (Tirica). __É só ele fechar a janela (Tirica).
(Portuga está quase pegando no sono. Tirica continua afiando o cabo da colher). __ (Canta baixinho) Nana nenê/Que a cuca vem pegar...(Tirica).
__Não vem, não (Tirica). __Que é? Não posso ficar em pé? (Portuga). __O xerife mandou dormir (Tirica). __Então por que você não dorme? (Portuga). __Estou na paquera (Tirica).

__Vai ter forra (Paco).
 __Você não é de nada (Tonho).
 (...)

__Quem ri por último ri melhor (Paco).
 __(...) Quero dormir (Tonho).
 __Se tem coragem de dormir, dorme (Paco).
 __Que quer dizer com isso? (Tonho).
 __Nada. Dorme...(Paco).

Nos fragmentos acima, a Intertextualidade Temática que ocorre é entre duas peças de Plínio Marcos: *Barrela* – em vermelho - (escrita primeiramente) e *Dois Perdidos* Numa Noite Suja – na cor verde - (lançada posteriormente); em ambas, uma personagem (Portuga em *Barrela* e Tonho em *Dois Perdidos...*) é ameaçada de morte, caso decida dormir, pois há um acerto de contas a ser feito.

Nos dois exemplos abaixo, a Intertextualidade Temática surge entre a personagem Tonho da peça *Dois Perdidos...* e a personagem Vado de *Navalha Na Carne*, em ambas nota-se um autoelogio, uma tentativa de se classificar como melhor que os demais.

__Quem pensa que eu sou? Um estúpido da sua laia? Eu estudei. Estou aqui por pouco tempo. Logo arranjo um serviço legal (Tonho).

__ (...) Senti uma puta pena de mim. Um cara novo, boa pinta, que se veste legal, que tem papo (Vado).

Nos fragmentos a seguir, *Dois Perdidos...* e *O Abajur Lilás* ocorre a Intertextualidade Temática que se refere a ambas personagens – Paco e Dilma – não aceitarem a condição de terem amiga ou amigo do mesmo sexo que eles.

__Você só sabe chorar (Paco).
 __Estava me abrindo com você, como um amigo (Tonho).
 __Quem tem amigo é puta de zona (Paco).

__(...) Ninguém vai me dar um devo. Muito menos tu e a tua amiga. (Giro).
 __Que amiga? Quem tem amiga é greluda. (...) (Dilma).

Nos trechos apresentados, pensamos que a comicidade se insinua devido ao processo de repetição dos temas das referidas peças, que se instala via Intertextualidade Temática, pois sugere ao leitor o mesmo mecanismo do tema, da ideia que se obstina, que insiste em ressurgir na trama de histórias variadas. No entanto, poderíamos dizer que tal mecanismo somente será percebido pelo leitor de todas as peças nas quais ocorrem tais Intertextualidade.

3.1.5 A comicidade de caráter

Se a Comicidade de caráter, segundo Bergson (2004, p. 99), surge a partir da constatação de que “o riso tem significado e alcance sociais.”, o riso surgirá quando notamos algum tipo de desacordo entre o coletivo e o indivíduo; ou, ainda, quando o indivíduo, por um motivo qualquer, não conseguir se adaptar àquilo imposto, *a priori*, pelo coletivo ao qual pertence. Seria como se, numa distração, o indivíduo se distanciasse do social. São as atitudes de segregação do homem em relação ao grupo que lhe tornam alvo do riso, desta forma, segundo Bergson (idem, p. 100), “se não há comicidade fora do homem, é o homem, é o caráter que visamos em primeiro lugar.” O indivíduo que se segrega do corpo social ao qual pertence, como que se enrijece para a vida social e isso provoca o riso. A comicidade se faz presente, quando a personagem segue de maneira automática seu caminho, num tipo de desatenção às regras impostas pelo pequeno grupo, ao qual se encontra inserida, sem a preocupação de satisfação ao grupo, e, conseqüentemente, a mesma personagem será humilhada dentro do grupo, numa espécie de correção da sua falha, num tipo de trote social, (BERGSON, 2004, p. 101). É o caso da peça *Barrela*, conforme a passagem a seguir

Presos dormem, Portuga, de repente, grita, acordando a todos.	_ Não fiz por querer. (Portuga). __Disso a gente sabe. Se tu tivesse a cara de pau de cortar nossa onda de sono, (...) ia levar tanta pancada (...) tu ia estar um mingau. (Tirica)	Pág.14
---	--	--------

Os companheiros de cela humilham *Portuga* após serem acordados de maneira abrupta por seus gritos ao ter tido um pesadelo com sua ex-mulher, a qual foi

assassinada por ele, ao flagrá-la em adultério. Assinala-se uma desatenção do personagem *Portuga*, que não se modelou de “acordo com o ambiente” a fim de “que evite enfim fechar-se em seu caráter assim como numa torre de marfim.”, (BERGSON, 2004, p. 101). O fato é que, se não houver correção direta do desvio da personagem quanto às regras do grupo, pelo menos se fez pairar sobre *Portuga* a “perspectiva de uma humilhação”.

Outra peça de Plínio Marcos aponta para o fato de alguém que não se modelou de “acordo com o ambiente”, é o caso da peça *Homens de papel*, conforme o trecho do *corpus*

O pessoal engrossa com Nhanha, pois ela não quer aderir ao levante contra Berrão.	__Nós vamos. O Frido sabe que nós temos precisão de dinheiro (Nhanha). (...). __Quando voltar, a gente toca fogo nos sacos (<i>Todos riem</i>) (Bichado).	Pág. 62
---	---	---------

A personagem Nhanha, recém-chegada – juntamente com o marido e a filha pequena - ao grupo de catadores de papel, não se anima em seguir as regras impostas por eles, ao que se refere a um levante contra Berrão, que é o controlador do peso da mercadoria conseguida. Ao recusar, Nhanha é humilhada e hostilizada pelos integrantes do grupo, que a ameaçam de atar fogo na sua mercadoria. Ocorre aqui o enrijecimento da personagem em relação às regras do coletivo, como se se fechasse em sua torre de marfim. A recusa de Nhanha se intensifica assim como a humilhação e a tentativa de correção por parte do grupo, ao ponto de atingir uma altercação de violência física, entre ela e Maria-Vai, ilustrado no *corpus* a seguir

As duas brigam e Gá tem convulsão.	__(...) Dá nela, Noca!...Aperta as tetas dela, Noca! (<i>Todos riem muito</i> . Gá debate-se e geme. Coco tenta socorrer Gá) (Todos). (...). (<i>Nhanha, tomada de fúria, atira Noca longe com grande violência</i>) __Deixa eu cuidar da menina (<i>Empurra todos</i>) (Nhanha). (...). __(<i>Gemendo</i>) Ai, ai...Nhanha..(Gá).	Pág. 66 - 67
------------------------------------	--	--------------

	__(Rindo) Ela não morreu (Coco).	
--	----------------------------------	--

A recusa de Nhanha é o “defeito” do indivíduo que funcionará como o gatilho que disparará o processo de correção por parte do coletivo.

No caso apresentado, o riso se extingue, porém, quando somos tomados pela emoção, devido ao ataque epilético de Gá, a filhinha de Nhanha, pois, ao sermos tocados pela emoção, pela piedade, imediatamente o riso se desfaz.

Para Bergson (2004), o riso também visa expor os defeitos do homem, tanto os pequenos quanto os defeitos grandes. Para ele, tanto a comédia quanto o drama tratam dos elementos do caráter cômico da vida, que são os mesmos defeitos encontrados na vida do homem; a primeira, quando não existe a preocupação por parte do autor em elaborar demasiadamente a obra, procura corrigir pela humilhação do riso “pelo menos exteriormente”, pois o autor da chamada baixa comédia não se sente na necessidade de aproximar a peça da vida concreta, como o autor de drama o faz, (BERGSON, idem). E sendo assim, os defeitos poderão tanto ser classificados pequenos como grandes - estes ligados às instâncias mais profundas dos homens, pois considerados graves, enquanto aqueles ligados à dimensão superficial do homem, por isso mesmo defeitos leves.

Os defeitos considerados graves, como por exemplo, o excesso de sadismo, nos faz rir; assim como as qualidades também nos farão, pois, segundo Bergson (2004, p. 103), “há defeitos de que rimos, mesmo sabendo que são graves”, e “ não rimos apenas dos defeitos de nossos semelhantes, mas também, às vezes, de suas qualidades”. É o que podemos destacar nos fragmentos de duas peças de Plínio Marcos, *Navalha na Carne* e *O Abajur Lilás*. Na primeira, a personagem Vado, um cafetão que explora a prostituta Neusa Sueli, dirige-se a ela de uma maneira tão humilhante e brutal que chega às raízes do sadismo patológico, eis um defeito grave que, nos parece, pode levar ao riso, conforme a passagem que se segue

A moça insiste que não é velha e Vado faz o contrário.	__Eu não sou velha! Eu não sou velha! Eu estou gasta! (...)(Neusa Sueli).	47
	__Eu tenho trinta anos! Apenas trinta anos! Apenas trinta anos! (Neusa Sueli).	
	__(...) Mostra os teus documentos. (...) Tem um troço que não mente. Sabe o que é? Teu focinho! (<i>Pega um espelho</i>	

	<i>e obriga Neusa Sueli a olhar-se nele) Olha! Olha!Olha! (Vado).</i>	
--	---	--

Vado humilha Neusa Sueli sobre a sua idade avançada, pois ela estaria sem ganhar mais na profissão devido a isso; por mais que a prostituta procure convencê-lo de que tem menos idade, Vado insiste em fazê-la concordar com sua tese de velhice, chegando ao sadismo de obrigar a moça a se encarar no espelho

“Tem um troço que não mente. Sabe o que é? Teu focinho! (*Pega um espelho e obriga Neusa Sueli a olhar-se nele) Olha! Olha!Olha! (Vado).*”

Em outra peça, a personagem Osvaldo, espécie de guarda-costas ou leão-de-chácara do dono do quarto para programas sexuais Giro, rústico, meio bronco e provavelmente sádico, mostra prazer apenas em imaginar-se torturando as prostitutas que trabalham para seu patrão. A cena que se segue dá uma demonstração das suas atitudes sádicas, como um defeito grave e que promove a comicidade. Um abajur lilás aparece em cacos no quarto das moças, e Giro quer saber quem quebrou. Ninguém quer dizer. Giro se enraivece e ameaça torturá-las para obter uma confissão por intermédio de Osvaldo

Continua a pressão de Giro para descobrir quem quebrou o abajur. Ele ameaça descontar o valor da peça das mulheres.	__Diz quem foi (Giro). __Mas eu não sei. Vou dizer o quê? (Dilma). __Então desconto (Giro). __Não pode! Não pode! Não pode, Giro! (Dilma). __Posso. Posso, sim. Não posso, Osvaldo? (Giro). __Pode e deve descontar (Osvaldo). (...). __Porco nojento! Tu há de morrer com câncer na bunda, filho da puta nojento! (Célia). __Osvaldo, essa vaca tá folgando comigo (Giro). __Se acanha, piranha. Se acanha, ou te dou um cacete (Osvaldo). __Calma, Osvaldo! Calma! Calma! Por favor, Osvaldo! (Giro).	45
Giro ameaça as mulheres utilizando o Osvaldo.	__(...) O Osvaldo queria saber na marra. Não era, Osvaldo? (Giro). __Eu queria apertar as piranhas. Daí elas se abriam (Osvaldo).	46

Nota-se que, à menor chance de poder torturar, Osvaldo não deixa de se animar, nas falas “__Se acanha, piranha. Se acanha, ou te dou um cacete.

__Eu queria apertar as piranhas. Daí elas se abriam.”

Seria um comportamento fruto de um enrijecimento do indivíduo? Algo que “desvia” daquilo que se espera em um grupo social? O fechar-se dele numa subjetividade obcecada? Eis, talvez, o gatilho para uma comicidade.

Rimos também das qualidades de alguém, pois segundo Bergson (2004), o que conta para a comicidade é certa rigidez do caráter, para o positivo ou para o negativo, de modo que seria mais fácil rirmos das virtudes inflexíveis que dos vícios flexíveis. O pensador francês fala do isolamento daquele que se destaca do bloco do coletivo, independente se a causa disso seja um vício ou uma virtude, para Bergson (idem, p. 103), “Quem quer que se isole expõe-se ao ridículo, porque a comicidade é feita, em grande parte, desse isolamento”. Portanto, nem será tanto pela imoralidade do ato ou do comportamento do indivíduo que surgirá a comicidade, e sim pelo que tais atos possuem de insociabilidade, conforme o autor.

O isolamento em relação ao grupo devido, não a um defeito, mas a uma virtude do indivíduo, sujeito, portanto, ao riso como trote social dá-se na peça *A Mancha Roxa* com a personagem Santa, conforme passagens a seguir

Santa se apavora e estremece. Isa se desespera com a possibilidade da morte pela roxa.	__Volta pro teu canto. E lê a Bíblia quieta. Sem barulho. E eu escutar um “ai Jesus”, vou enfiar a Bíblia inteira no teu bucetão sujo (Tita). (<i>Todas riem</i>).
--	---

A personagem Santa, sabendo que as companheiras de cela estão se descobrindo marcadas pela roxa, possível pista de um vírus mortal, tentava sempre deslocar-se do grupo, isolando-se no canto da cela; e quando vislumbrou uma oportunidade de trocar de cela, foi impedida por Tita (outra detenta) e ainda obrigada a recolher-se àquilo que seria uma virtude, “*Volta pro teu canto*” ou seja, deveria voltar para o isolamento dela, a sua fé em Deus.

Bergson (2004, p. 104) nos dizia que o riso é do campo do intelecto e se por ventura, de alguma maneira, qualquer defeito, por menor que seja, despertar “minha simpatia, ou

meu medo, ou minha piedade” não consigo mais rir de tal defeito. Tal processo ocorre com algumas peças do *corpus*, como por exemplo, *Querô*, *Quando as máquinas param*, *Homens de papel*, como nos fragmentos que se seguem. Em *Querô*, o seguinte diálogo entre as personagens Violeta e Leda

Num flashback, Querô narra ao interlocutor-repórter todo seu drama, desde o nascimento até aquele momento de intensa dor. A passagem em questão é sobre a descoberta da gravidez de sua mãe prostituta.	__ (...) Mas não vai ser aqui na minha casa que tu vai parir. Aqui, não. Criança em casa de puta não presta. Espanta a freguesia (Violeta). __ Eu vou embora. Eu sei me cuidar (Leda). __ (...) Tu me deve e vai pagar. Nem tu, nem ninguém melhor do que tu vai me fazer de trouxa. Se tu dá pinote, mando uns caras atrás de ti. Com um chute na barriga, tu caga o bagulho na hora (...) (Violeta). __ Eu pago. Ainda dá pra trabalhar por uns tempos (Leda). __ Então trabalhe. Trabalhe. Trabalhe sem parar. Só quero o meu. Trabalhe (Violeta). (...) __ É loucura ter filho (1ª mulher). __ Que tu vai fazer com ele? (2ª mulher). __ Puta não pode se dar esse luxo (3ª mulher).	242-243
---	---	---------

Leda, uma prostituta, descobre-se grávida de um cliente e decide gerar o filho. Violeta, a dona do bordel onde ela trabalha, não permite que isso ocorra “*Criança em casa de puta não presta. Espanta a freguesia*” e, num gesto egoísta, passa a cobrar dinheiro de Leda, imprimindo-lhe sofrimento, o que nos atinge emocionalmente. Em princípio, tal avareza de Violeta é um defeito que fomentaria a comicidade, porém, diante da nossa piedade por Leda, não rimos.

Entretanto, mesmo diante do sentimento de emoção, o riso ainda poderá surgir. Segundo Bergson (2004), em duas ocasiões rimos, não obstante em confronto com a emoção: se houver expressivo isolamento, rigidez, movimento de fantoche da personagem susceptível à piedade, ou então, se nossa atenção for desviada da ação para os gestos (atitudes, movimentos, discursos – manifestações de um estado de alma sem objetivo explícito) que envolvem a personagem. Em *Barrela*, a personagem Louco é ameaçado e ridicularizado por Bereco, o chefe da cela.

Bereco continua a descompor o Louco diante de todos.	__ Filho da puta! Nessa hora ele não é louco. Te manjo, vagabundo! (...) Te enrabo com um cabo de vassoura. (Bereco).	37
--	--	----

	__Não, Bereco! Não! (Louco). __Enraba, enraba! (Todos). __Então dorme de uma vez. Anda (Bereco). <i>(Louco, apavorado, senta-se num canto (...) levanta a cabeça pra olhar. Quando dá de cara com Bereco, deita-se depressa) (Todos riem).</i> __(...) Se levantar a cabeça a gente enraba. Não está dormindo porra nenhuma (Bereco). __Estou, sim (Louco).	
--	--	--

Mesmo diante da possibilidade da piedade pela humilhação de Louco, somos levados ao riso devido ao seu imediato isolamento “*(Louco, apavorado, senta-se num canto...)*”, seguido de um gesto de fantoche “*... levanta a cabeça pra olhar. Quando dá de cara com Bereco, deita-se depressa) (Todos riem).*”

Em outra passagem da mesma peça, um garoto que acabara de chegar à cela e sofrer um estupro coletivo chora, jogado ao chão, cena que poderia despertar nossa piedade; porém, logo somos despertados por um gesto que nos chama a atenção por uma espécie de sinceridade da fala da personagem Bahia, “...discurso sem proveito, apenas por efeito de uma espécie de comichão interior.”, (BERGSON, idem, p. 107).

Após sodomizarem o garoto – menos Tirica consegue – este chora.	<i>(O garoto está jogado no chão, chorando. Tirica está sentado, triste, e os outros estão rindo).</i>	56
A gozação com garoto e Tirica começam.	__Não chora não, menina, logo você acostuma (Bahia). __(...) eu pensei que o Tirica era gilete. Agora vi que nem isso o filho da puta é (Fumaça). <i>(O garoto soluça).</i> __Pára com esse enxame, garoto (Fumaça). __Não falta prega nenhuma aí, não (Bahia).	57

Percebe-se que, embora o garoto chore e mesmo Tirica se encontra triste – se bem que por motivo diferente que o do garoto – os outros riem; contexto que dificulta a convivência da emoção e da piedade, as quais recebem o golpe de misericórdia com os seguintes gestos linguísticos da personagem Bahia

__Não chora não, menina, logo você acostuma (Bahia).

__Não falta prega nenhuma aí, não (Bahia).

Os quais denotam, ironicamente ou não, tamanha sinceridade por parte daquele que diz que chama a nossa atenção afastando-nos, assim, de uma possível emoção que anularia o riso. O enunciado “*—Não falta prega nenhuma aí, não*” é o gesto linguístico aparentemente sem objetivo que desvia nossa atenção do fato do estupro carregado de emoção.

A insociabilidade, como forma de isolamento individual frente ao grupo, seja ela relacionada ao caráter bom ou mau, ao ato mais grave ou menos grave, junto à insensibilidade do leitor (no caso em questão desta pesquisa) criam as condições para a comicidade. Outra condição de caráter essencial na dimensão do riso é o automatismo, ou seja, o comportamento automático do indivíduo, visto como uma distração, o que para Bergson (2004) é o mesmo que o involuntário do ato, o inconsciente de uma palavra. O autor apresenta como ilustração do auge de uma distração a personagem de Dom Quixote, obra de Miguel de Cervantes, autor espanhol do século XVII. Segundo o autor, a distração leva a personagem a ignorar certos aspectos da sua própria personalidade, o que torna automáticos seus gestos, e, portanto, torna-a insociável, pois para (BERGSON, idem, p. 110)

Rigidez, automatismo, distração, insociabilidade, tudo isso se interpenetra, e é de tudo isso que é feita a comicidade de caráter. Em resumo, se na pessoa humana deixarmos de lado o que nos desperta a sensibilidade e consegue comover-nos, o resto poderá tornar-se cômico, e a comicidade estará na razão direta da parcela de rigidez que nela se manifestar.

Esse aspecto da distração, esse alheamento de si mesmo, essa despreocupação de seu entorno aponta para uma rigidez que fomenta a comicidade, e que é encontrada em várias passagens de algumas peças de Plínio Marcos.

Em *Barrela*, o ato da distração vem primeiro da personagem Portuga, o qual, dormindo, permanece alheio ao mundo exterior; portanto, é a reação dos outros presos da cela que se torna cômica, pois Portuga dormia, portanto seu ato fora involuntário.

Presos dormem, Portuga, de repente, grita, acordando a	(Ao abrir o pano, todos dormem. De repente, Portuga desperta com um pesadelo.) —Não! Não! Não! (Portuga).	Pág. 13
--	--	------------

todos.	<i>(Todos acordam sobressaltados. Bereco pula de sua beliche para o meio da cela. Os outros, de pé, ficam em posição de defesa. Somente Portuga fica sentado, olhando assustado para os outros).</i> __Que puta zorra foi essa? (Bereco). __Foi esse Portuga de merda de novo (Bahia). __Quando é que vai aprender a dormir sem fazer zueira? (Tirica). __Foi pesadelo. (Portuga).	
--------	--	--

Ao serem despertados pelo grito de Portuga, “*(Todos acordam sobressaltados. Bereco pula de sua beliche para o meio da cela. Os outros, de pé, ficam em posição de defesa...)*,” somente Portuga, mergulhado em seu universo interior, portanto, alheio ao entorno, rígido, distraído e, assim, insociável, “*(... fica sentado, olhando assustado para os outros)*”. Na mesma peça, numa passagem um pouco mais à frente, na página 40 do livro, a personagem Bereco, diante do boato da possível homossexualidade de Tirica, faz ameaças a este, e produz um enunciado que dialoga com a distração de caráter, mas, também, possibilita uma outra leitura, sobre a ironia, a qual veremos mais à frente.

O pessoal continua a gozação, porém, Bereco quer silêncio e dá início, diante da revolta dos demais, a talvez, o único chiste da peça.	__Quem não estiver contente, pode cair fora (Bereco). __Pede pra eles me soltarem. Vou amanhã mesmo (Bahia). __Amanhã eu falo com o diretor. Se ele deixar, vai todo mundo (Fumaça). __Mas ele não deixa, ele gosta da gente pacas. Não vai querer ficar na saudade (Bahia).	40
--	---	----

Como se nota, talvez por distração de si mesmo e da sua condição atual (um prisioneiro), ou, talvez num espetáculo de fina ironia, a verdade é que Plínio Marcos produz uma verdadeira obra-prima em seu texto: Bereco aciona o gatilho quando diz “__Quem não estiver contente, pode cair fora”, e, em seguida, Bahia e Fumaça alimentam o enunciado inicial, numa espécie de glosa com as seguintes falas

“__Pede pra eles me soltarem. Vou amanhã mesmo (Bahia).

__Amanhã eu falo com o diretor. Se ele deixar, vai todo mundo (Fumaça).

__Mas ele não deixa, ele gosta da gente pacas. Não vai querer ficar na saudade (Bahia).”

Três personagens em uma mesma situação de rigidez, de automatismo, de distração de si mesmo e, portanto, de insociabilidade, todas as situações que fomentam a comicidade. Bergson (2004) diz que a personagem cômica se insere no modelo de um tipo, já conhecido do espectador/leitor, e considerando o tipo distraído, inserem-se nele outras personagens de Plínio Marcos, como os que se seguem.

Na peça *Abajur Lilás*, Giro, dono do quarto alugado para programas sexuais, achando que uma das garotas de programa não está trabalhando o suficiente, passa a pressioná-la. Diante da recusa da prostituta, Giro chama sua atenção a respeito de manchas de sangue em um escarro na pia do banheiro, dando a entender que uma delas está com doença contagiosa. A prostituta nega que seja ela a doente de tuberculose e uma de suas falas cria a possibilidade em Giro de apontar-lhe certa distração, quase esquecimento da sua condição de prostituta

Dilma continua tentando convencer Giro.	__O que eu sei é que tu tem uma tosse meio escamosa (Giro). __É de cigarro (Dilma). __ Tu é médica? Não. Que eu saiba, tu é puta. (...)(Giro).	Pág. 16
---	--	---------

Quando Giro sugere que sua tosse apresenta aspectos da doença (Tuberculose) “...tu tem uma tosse meio escamosa...”, Dilma, a prostituta, rebate com alguma certeza em suas palavras “__É de cigarro”, nesse momento, as palavras de Giro parecem arrebatá-la de uma distração e um alheamento a respeito de si própria, chamando-a de volta ao seu estado normal, primeiro com uma falsa indagação “__ Tu é médica?...”, e logo em seguida com uma negação à sua própria pergunta “...Não....”, concluindo com “Que eu saiba, tu é puta.”, à guisa de afirmação definitiva. É como se a distração de Dilma fosse castigada por essa sequência enunciativa.

Ainda dentro do estado da distração de si mesmo, na peça *A Mancha Roxa*, ao descobrirem manchas roxas na pele de uma detenta, todas se apavoram, ainda que a mesma detenta, Isa, e sua namorada Linda, não queiram admitir que Isa estivesse contaminada por um vírus mortal.

“__ (...) No braço uma mancha roxa pode ser uma porção de coisa (Linda).

(...)

__Mas tem essa tua tosse (Professora).

__Que tosse? (Isa).

__Que tosse? A tosse que tu tosse (Professora).”

Fica nítida a distração por parte da personagem Isa, quando a mesma mostra-se alheia em relação ao seu próprio estado. Quando a Professora lhe chama a atenção sobre a sua tosse, a resposta imediata de Isa se dá com uma indagação “__Que tosse?”, o que configura, conforme Bergson (2004, p. 109) “...algo automaticamente realizado.”, portanto, susceptível ao riso. Professora, ao trazer Isa de volta à sua própria realidade o faz de maneira cômica, pois chama nossa atenção justamente a sua distração quase automática, ao repetir a mesma pergunta feita por Isa “__Que tosse?”, para, em seguida, descrever a ela “...A tosse que tu tosse (Professora).” sua verdadeira condição de doente.

3.2 A comicidade de léxicos eróticos e obscenos

Uma das marcas registradas do texto de Plínio Marcos é o uso indiscriminado que ele fez do léxico erótico e do léxico obsceno, o que lhe rendeu o posto de um dos mais censurados autores de teatro no país, (MENDES, 2009). Plínio Marcos tornou-se uma espécie de especialista desse tipo de léxico devido às personagens-tipo que povoaram as suas peças, algo defendido pelo crítico de teatro Décio de Almeida Prado, pois para Prado (1987) o palco do teatro do autor santista era composto de cafetão, profissionais do sexo, lésbicas, marginais urbanos, homicidas, gays, gigolôs, alcoólatras, traficantes, usuários de droga, policiais corruptos, donos de casa de lenocínio, desempregados, desajustados sociais e loucos, enfim, todo tipo de espurcícia da sociedade. Desta forma, ao dar voz a tais personagens Plínio Marcos criou um universo lexical específico, o qual se tornou um aspecto intrínseco de seus textos que é justamente o uso, de maneira bem natural, de termos eróticos e obscenos. Alguns estudiosos, dentre os quais o linguista Dino Preti, têm refletido a respeito do uso do léxico erótico e obsceno. Para Preti (1984), apesar de ainda haver preconceito em torno do seu uso, atualmente o léxico erótico e obsceno tem tido sua expansão entre pessoas de variadas faixas etárias.

Sempre existiu, na realidade, um misto de posicionamento crítico e de curiosidade envolvendo o léxico erótico e obsceno devido à dimensão do proibido, do tabu que muitas vezes é acionada em usos desses léxicos. No caso de Plínio Marcos, muito da censura em torno das suas peças deveu-se justamente ao amplo uso que fez do vocabulário proibido, o que se pode depreender das palavras do próprio censor encarregado de apresentar um parecer técnico de 1975, a respeito da peça de Plínio *O abajur lilás*, a qual poderia ser liberada para apresentação “para maiores de 21 anos” e ainda “se o autor reduzir alguns palavrões” e também se o texto fosse reescrito “sem o linguajar pornográfico”, (MENDES, 2009, p. 275). Plínio chegou a ser preso ao tentar encenar a peça *Dois perdidos numa noite suja* em Santos, sua cidade natal, e a atriz Maria Della Costa, quando foi à delegacia e com muito sacrifício conseguiu a sua soltura, teve de ouvir um sermão do delegado a respeito dos palavrões que existiam na peça do dramaturgo, e a conversa se deu dessa forma, *Delegado*: “__ Por que vocês querem tirar o Plínio Marcos daqui?”, *Maria D. Costa*: “__ Porque é um grande autor.”, *Delegado*: “__ Autor de palavrões! A senhora tem filhos? (...) tenho vergonha de Plínio Marcos e de seus palavrões! Aquilo é teatro? Aquilo é peça?”, (MENDES, idem, p. 232).

Autores como Calvino e Bona apud Orsi (2011) chamam a atenção para a utilização de termos que representam órgãos sexuais quando se pretende insultar alguém, e no caso de Plínio Marcos, esse expediente pode ser encontrado em quase todas as suas peças, reconhecem também a não aceitação dos palavrões obscenos pela sociedade, porém, esses mesmos elementos proibitivos podem vir a ser aprovados pela própria sociedade em algumas condições. Tal aprovação, no entanto, nem sempre se mostra sem limites, pois, há certas fronteiras ao dizer o palavrão obsceno o qual é aceito quando dito indiretamente no convívio social, e a sua utilização pode estar ancorada na intencionalidade daquele que diz, segundo (CALVINO apud ORSI, 2011). Ainda segundo esse autor, há três aspectos que envolvem o emprego desse tipo de léxico: primeiramente em relação à sua carga semântica, a qual provoca relativo impacto quando utilizado o léxico obsceno, existe, no entanto, a necessidade de resguardar seu uso, sob o risco de que ele pode perder esta natureza impactante. Em segundo lugar, os palavrões representam aquilo a que justamente estão se referindo, ou seja, e a escolha de um ou outro termo com carga semântica mais ou menos direta, vai depender do contexto comunicativo onde estão inseridos os interlocutores, para o autor

[...] o uso da unidade léxica mais simples para designar um órgão associado às zonas erógenas ou um ato quando se pretende falar abertamente sobre aquele mesmo órgão ou sobre aquele mesmo ato, fazendo uso tanto do eufemismo quanto das metáforas (CALVINO apud ORSI, 2011, p. 4).

E em terceiro lugar o uso da palavra obscena estaria condicionado ao seu valor em determinado mapa social, quando a intenção é deixar claro que não se admitirá uma divisão social por meio do registro linguístico, não ocorrerá a separação entre as variantes da língua, em culta, popular etc., numa espécie de nivelamento social.

No caso das peças de Plínio Marcos, o uso indiscriminado de termos obscenos, principalmente os que fazem referência aos órgãos sexuais pode estar relacionado ao terceiro aspecto apontado, agindo como um nivelamento social, fazendo com que todos naquele contexto no qual se desenrola o drama se sintam parte da mesma classe social, como asseverou Prado (1987) uma classe da mesma espurcícia social. Também não se podem negar elementos do primeiro aspecto apontados por Calvino, que é o do impacto causado pelo peso semântico do termo obsceno, pois, embora os personagens sejam pertencentes ao mesmo universo social, acostumados assim ao uso de tal léxico, nós - leitores ou ouvintes desses referidos termos - recebemos de supetão toda a carga semântica, a qual deixamos transparecer que repudiamos. De qualquer maneira, por que rimos então quando nos vemos diante de um termo obsceno, principalmente os referentes a órgãos sexuais, saído da boca de um personagem de uma peça de Plínio Marcos? Talvez coubesse aqui uma referência ao estudo de Bakhtin (2008) sobre o riso em Rabelais, na Idade Média, quando o autor russo assevera que o que promove o caráter de comicidade na visão do mundo popular é justamente o realismo grotesco, uma espécie de percepção dos processos biológicos fundamentais, porquanto qualquer manifestação espiritual, tida como elevada, possuía existência efêmera, sendo que a base do homem é a sua condição biológica vala comum de onde brotam das hierarquias mais altas às mais baixas aqueles que pertencem à sociedade.

Analisando o *corpus* da nossa pesquisa, constatamos que algumas peças de Plínio Marcos trazem um número maior de registros de termos obscenos, ligados à sexualidade, com isso tais peças oferecem um elemento a mais à comicidade, como podemos observar nos exemplos a seguir

Pimenta no teu rabo, Veado de merda, Porra, À merda, Vá à merda!, Puto de merda, Meu cacete, Cacete, Ovo virado, O cacete, Um cacetão de tempo, Porra de dinheiro, Torra o saco, Porra, Medo de um veado de merda, Porra (Navalha na Carne).

Portuga de merda, Livra a tua cara uma porra, Vamos te enrabar, Vamos te passar nas armas, Sem vaselina, E tu é uma bosta, Rapaz o cacete, Vamos cobrir a bichinha, Bichinha o rabo da mãe, Vai dar? Tem que dar, Aqui pra vocês. (Mostra o próprio saco), Vai entrar na vara, Eu ferro esta merda, Vai dar uma chave de rabo nele? Então vai ser um cocô na cueca do Tirica, Boneca é a xota da mãe, Vai tomar no teu rabo! Dá-lhe! Aperta o saco dele!, Te enrabo com um cabo de vassoura, É cabaço, Não falta prega nenhuma aí, não (Barrela).

Olha que ele te capa, Vou cagar de rir, Amigo, o cacete, Estou cagando de rir de você, Só que o beliscão vai ser no saco (Dois Perdidos numa noite suja).

Que merda! Que merda!, Ele saiu um cacetão de tempo, Pra panela larga, isso não quer dizer nada, Grande merda!, Quem tem amiga é greluda, Depois de oito trepadas, Só tenho uma xoxota, tu que cagou na pia, É bundeiro, sem-vergonha, Vive com a bunda grudada atrás da porta, (O Abajur Lilás).

O teu cu é que é roxo, E tem também tua caganeira. Tu caga como se tivesse cu arrombado, As tetas dela estão até caídas de tanto que eu chupo, Porra, Titinha, Parem ou vou comer o cu duma, Nunca fodi tão gostoso, Pimenta no cu dos outros é fresco, Perto da buceta, no teu bucetão sujo (A Mancha Roxa).

Tu é machona, greluda, ensebada, te arrebitaram o rabo lá, Mandeí tu pegar no meu pau (Querô).

Com o cu. Como todo mundo, Porra, o anão era um pentelhão. Ele falou que até a Ritona tinha grelo maior que o meu pau (O assassinato do anão do caralho grande).

Dizem que o cacete dele é uma enormidade (Madame Blavatsky).

Nos trechos em destaque, as peças *Navalha na carne*, *Barrela*, *O Abajur lilás e A mancha roxa* são as que apresentam palavras ligadas ao sexo em maior número; outras peças, como *Homens de Papel*, *Madame Blavatsky* e *Quando as máquinas param* apresentam número muito reduzido ou ainda nenhum termo dessa natureza, o que acaba reduzindo as possibilidades da ocorrência da comicidade a partir desse expediente reconhecidamente tão utilizado por Plínio Marcos e que acabou se tornando uma espécie de marca registrada do dramaturgo.

3.2.1 A comicidade no zoomorfismo

No dicionário Aurélio encontram-se as seguintes informações para zoomorfismo:

(ô-o). [De zo(o)- + -morf(o)- + -ismo.]

S. m.

1. Representação de divindades sob a forma de animais.
2. O uso de formas ou de símbolos animais na arte, na literatura, etc.

A primeira definição diz respeito mais ao universo religioso, ilustrando a conhecida necessidade do homem em dar formas ao indizível, ao espiritual, procurando estabelecer a ligação entre o mundo do homem, concreto e o mundo feérico. Já a segunda nos lembra da utilização das formas e símbolos de animais pelos artistas, sejam pintores, músicos, poetas, escultores etc. Na literatura a *fábula* é o gênero que se fixou historicamente utilizando animais como personagens, Campos (1965, p. 83) define fábula como “Espécie de Parábola em que a ação é desenvolvida por personificação de

animais e objetos, em vez de criaturas humanas, havendo quase sempre certo ar de burla que lhe é peculiar”, note-se na sua definição a presença do termo *burla* no sentido de escárnio, zombaria, motejo. Outro autor, da área da teoria da literatura, Kayser (1976, p. 75) apresentou algumas definições para *fábula*, entre as quais a tradicional segundo a qual a fábula serve para designar “as narrativas de animais, com sentido didático, de que Esopo é considerado o mítico antepassado”, porém adverte que para a ciência da literatura *fábula* é entendida de outra forma. Em grego o termo “*Mythos* foi usado por Aristóteles em sua Poética, cap. VI, a fim de designar a *fábula*, enquanto Horácio a conhecia por *Forma*” (KAYSER, idem, p. 76). Também segundo Propp (1992), nos contos maravilhosos populares como também nas fábulas os animais desempenham papel especial com mensagens que denunciava o homem, cujos defeitos ou qualidades podem ser antevistos.

Como se vê a utilização de animais em *fábulas*, seja por motivo cômico seja por motivo didático, é um expediente do qual artistas lançaram mão no decorrer da história da literatura, resta-nos saber se a presença e referências dos nomes de animais nas falas dos personagens em peças de Plínio Marcos têm alguma relação com os mesmos propósitos das *fábulas*. Em nossa opinião, considerando o universo de degradação moral e física predominante nas peças do dramaturgo santista, o uso que ele faz dos nomes de animais nos diálogos de seus personagens obedece à mesma orientação das obras naturalistas da linha do romancista francês Émile Zola, na segunda metade do século XIX. Em 1880, aparece seu livro *Le Roman Expérimental*, em que elogiava o método científico voltado à composição literária; assim, os personagens eram submetidos às leis físico-químicas com influência do meio e da hereditariedade, tal momento histórico-cultural ficou conhecido por Naturalismo e a ciência se manteve na base da criação literária. No Naturalismo, portanto, movido pela teoria evolucionista de Charles Darwin, o escritor concebia, em última instância, o homem como um animal e isso se manifestou por meio da *Zoomorfização* de personagens, em que o escritor fazia comparações explícitas entre o ser humano e os bichos, e a ideia que era transmitida era de que o homem se encontrava à mercê dos seus mais primários instintos. Era uma forma de rebaixamento, pois comparando o homem ao animal irracional, ao bicho servia para desnudá-lo de qualquer vestígio de civilização, de ética, moral e de algum valor de natureza convencional, como faziam, segundo Bakhtin (idem), os personagens medievais de Rabelais, subtraindo o humano no homem a fim de combustível para o

riso. As passagens que se seguirão dão mostra de como Plínio Marcos lançou mão desse expediente literário de maneira bastante intensa,

Jogar isso no focinho, Teu focinho, Vaca, Um pio, Vaca, Piranha velha, Focinho, Porco nojento!, Porca velha, Galinha velha, Galinha velha!, Sua vaca?, Filha –de- uma cadela, Sua porca, Sua vaca, Sua vaca, A piranha, Vaca, Cachorro, Vaca, Vício de veado? Veado safado!, Veado nojento, Veado de merda, Veado é surdo, Quer bicar, Cala o bico!, Medo de um veado de merda, Esse veado nojento, Galinha velha é a sua mãe! Porco!Nojento! Homem deste galinheiro, Sua vaca!, Aqui é a galinha velha, Que cantava de galo, Nem biquei ainda, Sua vaca, Sua porca, Vaca da Sueli, Porcaria, Teimoso como uma mula, Seu porco, No meu puleiro, Cadela (Navalha na carne).

E se ciscar, Vai ser boi de bico, Sou o maior papagaio enfeitado, Todos cavalos, se quiser curtir dor de corno, pode, Se eu fosse corno manso não apagava aquela vaca, aquela galinha, E o morcego, Vai dar uma chave de rabo nele?, Com um veadinho aí mesmo, Esse Morcego é um sacana, Veado é sempre veado, Um veadinho bravinho, (Barrela).

O sapato do cavalo é furado, O negrão não é bicho, Não seja burro, A bichona tem pata grande (Dois perdidos...)

Aí sentada como uma vaca prenha, Não sou porca, sentada aí como uma pata choca?, bronca de veado velho, teu filho saísse um veadinho, Bebe como uma vaca, a vaca que te pariu, cadela esporrenta, filho de uma vaca morfética, esse veado nojento, porco, como uma vaca, Se acanha, piranha, apertar as piranhas, essas cadelas nunca tiveram, trambicar essa cadela (...) A vaca me aprontou, essa vaca tem que saber, (O Abajur lilás)

Dar pra uma cadelinha, cadelinha filha da puta!, uma folga pra cadelinha dela, as cachorronas todas se tratam com tua cadelinha, apareceu na cadelinha, piranha santa, Cachorrona velha, chutei a cadelinha, Abre as pernas, cadelinha (A Mancha roxa).

Veadinho de reformatório (Querô)

(...um bode vestido com túnica de general), (Mme Blav.)

Fica chorando como uma bezerra desmamada, Porco! Nojento! (Quando as máquinas...)

Coisa de crocodilo, de algum filho da puta (O assassinato do anão...)

Tira a pata desse saco, Que porcaria é essa?, Teu chifre vai crescer, O bom cabrito não berra, O chifre, tu já tem. Só que em vez de cabrito parece um bode, dá uma chifrada nele, Geme, corno manso!, Deixa essa cadela pra mim, dar uma entortada nessa galinha (...) Toma, cadela!, Não é tu o galo dessa galinha? (Homens de papel).

Chamar alguém como se esse alguém fosse um animal ou ainda tentar estabelecer metonimicamente alguma relação entre um ser humano e um animal irracional por si só seria cômico? Sendo positiva a resposta, por que é assim? Para Propp (1992) é uma injúria cômica chamar uma pessoa pelo nome de um animal e sustenta também que rimos quando conseguimos encontrar semelhanças na comparação entre homens e animais, ou ainda quando nessa comparação algum defeito humano vem à tona. Bergson (2004) segue a mesma linha, pois considera que quando rimos de um animal, de um macaco, por exemplo, na realidade estamos achando comicidade naquilo que no macaco se assemelha ao humano. No caso das falas dos personagens de Plínio Marcos, quando lemos ou ouvimos *Porco nojento!*, *Porca velha*, *Galinha velha*, *cadela esporrenta* ou *Deixa essa cadela pra mim* rimos por alguma semelhança quiçá encontrada entre o animal das frases e a pessoa que está sendo injuriada, porém também podemos rir devido a uma *interferência das séries* proposta por Bergson (2004),

chamada também de *bissociação*, possibilidade de acionamento de dois mundos textuais, ou quando ocorre que um “texto é compatível com dois *scripts* ou *frames* em algum sentido opostos entre si”, (TRAVAGLIA, 1995, p.45), que é quando nos vemos diante de dois *scripts* (*script*: estrutura cognitiva convencional interiorizada pelo falante nativo que representa o seu conhecimento de uma pequena parte do mundo (RASKIN apud TRAVAGLIA, *idem*): um deles é o conhecimento real de que estamos diante de um ser humano, o outro é o absurdo de sabermos que alguém diante desse mesmo ser humano insisti em dizer que se trata de um animal, esse conflito entre o real e o fantástico, a nosso ver, também seria uma fonte do humor.

CAPÍTULO 4 – AFINAL, POR QUE RIMOS? CHARAUDEAU E ALGUMAS VOZES

4.1 Charaudeau, outros autores e as Conivências - efeitos possíveis de humor

Patrick Charaudeau é um linguista francês que tem dedicado seu tempo aos estudos que estabelecem relações entre os fatos discursivos e os fenômenos da comunicação social, o que tem feito com que aos seus trabalhos se desenvolvam no âmbito da interdisciplinaridade, (GIERING, 2012). O autor, devido à sua formação acadêmica, procura dar especial relevância à noção de sujeito, pois segundo suas próprias palavras

Desde o estruturalismo, passando também pelo cognitivismo, pela pragmática de Searle e Austin, e pela análise do discurso da primeira fase fundada na busca da ideologia escondida nos textos, o sujeito não existia. Tudo era visto como se fosse a sociedade quem falasse e sobredeterminasse totalmente o sujeito. (CHARAUDEAU apud GIERING, 2012, p. 2).

Como se vê, o autor não compartilha a ideia de que o sujeito é uma simples consequência de uma estrutura maior, mais articulada que funcionaria no âmbito de formações discursivas e ideológicas, portanto, constantemente susceptível ao assujeitamento, perdendo assim o impacto de sua intencionalidade em suas atividades discursivas, pois, nesse caso, o sujeito seria uma espécie de títere a serviço da ideologia. O autor, assim, ao livrar o sujeito das amarras da ideologia, estabelece uma nova possibilidade de abordagem dos fatos linguísticos, segundo ele, a partir das relações entre “os fatos discursivos (verbais ou icônicos) e os fenômenos da comunicação social”, mantendo relações com as “condições sociodiscursivas da produção da linguagem”, (CHARAUDEAU apud GIERING, 2012, p. 2). Ao falar em condições sóciodiscursivas da linguagem, o autor introduz algumas noções necessárias ao estudo do universo comunicativo, como por exemplo, as de locutor, interlocutor, sujeito, intersubjetividade e, evidentemente, a noção de enunciação, para poder, segundo suas próprias palavras, Charaudeau apud Giering, (2012, p. 2) “dar conta da posição do locutor, com relação ao interlocutor, a si mesmo e aos outros – o que resulta na

produção de um aparelho enunciativo”, para ele, então, é o aparelho enunciativo (Enunciação) que estabelecerá o elo entre a dimensão linguística e a dimensão discursiva. Para Charaudeau apud Giering (idem, p. 2) um

[...] sujeito falante coloca em cena seu dizer, em função de diversos parâmetros: a situação de comunicação em que ele se encontra, a imagem que ele faz de seu interlocutor para calcular os efeitos que ele quer produzir sobre o outro, o universo do saber que ele julga compartilhar com seu interlocutor e aquele que ele quer lhe transmitir.

Há, portanto, segundo o autor, uma situação de natureza enunciativa que envolve o sujeito falante (locutor), inserido em uma determinada cultura, toda vez que ele se posicionar em uma situação comunicativa, e nesse ponto gostaríamos de trazer para o âmbito da nossa pesquisa outro texto do mesmo linguista francês. Charaudeau (2006) abordou também a temática do riso, em um texto em que ele trata esse assunto estudando o que chamou de *Categorias para o Humor*, tradução para o português de Sandra Falcão da Silva. O autor ratifica a natureza sociocultural do riso, e nesse ponto, ocorre um alinhamento entre seu pensamento e o pensamento de Bergson (2004), o qual, como já vimos no decorrer desse trabalho, também nos chama a atenção para o caráter social do riso, que deve ter uma significação e uma função social, pois, para esse pensador o riso é uma decorrência das relações sociais, sendo sempre o riso de um grupo e por isso estará sempre de maneira inextricável ligado ao homem, apesar de Bergson ter tratado a comicidade em um campo mais amplo – comicidade de caráter, de movimento, de situação, de formas. Nesse ponto, outro autor, agora o russo Propp (1992) na obra *Comicidade e Riso*, fala-nos da natureza humana do riso, para ele a natureza inorgânica jamais poderá ser ridicularizada, devido a não possuir elos com o homem. Na visão desse autor, o riso se configura na sua natureza como uma agressão, visto que uma de suas vertentes, o escárnio, tem o poder de destruição das moralidades falsas, e ainda considera sob o valor semântico de comicidade tanto o cômico quanto o ridículo, ou seja, a reação daquele que se encontra diante de algum objeto ridículo, o que é quase sempre o próprio homem, ou coisas por ele criadas que, de uma maneira ou

de outra, possam refletir algum defeito da natureza humana, cuja vida física, moral e intelectual pode tornar-se objeto de riso, (PROPP, 1992).

Voltando a Charaudeau (2006), percebe-se que esse autor, ao pensar a questão da comicidade, seguirá uma linha que estará dentro de uma concepção cultural do humor. Particularmente nessa obra – *Categorias para o humor* – o autor se depara com alguns problemas que o levam a desenvolver alguns questionamentos sobre, por exemplo, a necessidade ou não de haver um fato humorístico para que o riso possa surgir e que se, sendo o riso uma manifestação que não pode prescindir da dimensão cultural, o não compartilhamento de conhecimentos comuns se tornaria um problema para a manifestação do riso. Em seguida, Charaudeau (idem) fala-nos a respeito de um problema de denominação, pois a profusão de termos existentes – cômico, engraçado, agradável, (...) caçoadá, ironia, escárnio (...) – criaria mais entraves que soluções ao interessado em tratar do humor. O autor francês traça, ainda, um paralelo entre os termos humor e ironia, lembrando que alguns estudiosos relacionaram ironia a algo mais destrutivo enquanto o humor funcionaria para acionar o sorriso, (CHARAUDEAU, 2006).

Ao falar sobre os mecanismos de encenação do discurso do humor, o autor revela que o discurso do humor por sua manifestação em diferentes gêneros textuais poderá ser entendido a partir dos seguintes aspectos:

- I) A relação triádica que pode ser observada em uma situação de enunciação e que se compõe de:
 - aquele que produz o ato humorístico (locutor);
 - aquele a quem se destina a produção do locutor (destinatário) – e que poderá ser conivente ou não com o dito do locutor, numa espécie de cumplicidade, bem como poderá se tornar vítima desse dito;
 - propriamente o alvo, sobre quem recairá o ato humorístico – podendo ser representado por um indivíduo ou um grupo de indivíduos, um fato social, uma crença, uma opinião;
- II) A questão do tema do discurso humorístico, a sua temática, que acaba determinando a fronteira à qual pertenceria o tal ato comunicativo. Nesse ponto, surge a reflexão a respeito da existência ou não de temas considerados mais ou menos possíveis de serem cooptados pelo humor – questão sobre

politicamente correto de hoje. (No caso de Plínio Marcos, poderíamos citar a loucura, a etnia, a homossexualidade, estupro, religião, ou ainda, o corpo feminino no caso da peça *O assassinato do Anão*...quando o *Bobo* do circo faz referências injuriosas sobre a mulher

(...) gorda que não prestava pra nada, dava pro leão comer (*Ri*).
As magras lindonas? Ele mesmo comia (*Ri*)... Banha enjoa (*Ri*).
(*Bobo*).
(*Todo o pessoal ri*))

- III) O terceiro aspecto a ser considerado é chamado por ele de procedimentos linguageiros: os *linguísticos*, que por si só não são portadores de valores humorísticos e aqueles que estão vinculados à esfera da enunciação – os *discursivos*.

Para Charaudeau, tanto os elementos ligados ao enunciado (aspecto semântico das palavras – no caso do nosso *corpus* palavras como *Coco*, *Grelão*, *Berrão*, *Maria Vai, Portuga* - podem carregar comicidade em sua carga semântica) como aqueles ligados à enunciação (numa escala com maior ou menor grau de explicitude - na qual ocorrem a ironia, o lúdico, a zombaria e o sarcasmo – ainda no *corpus* analisado a partir da fala de Giro ao se surpreender com a certeza de Dilma sobre não estar com tuberculose *Tu é médica?* - *Que eu saiba, tu é puta* – no caso da primeira proposição interrogativa ela carrega a característica da ironia, enquanto a segunda se mostra mais sarcástica, injuriosa) podem se tornar categorias de análise do discurso humorístico.

Ao pensarmos em um título para este capítulo, refletimos a respeito do tratamento dado por Charaudeau aos *efeitos possíveis do ato humorístico*, quando ele classifica os tipos de conviências que são possíveis de se estabelecer quando o humorista se encontra na origem de um efeito visado de humor enquanto o destinatário se encontra na origem de um efeito de prazer. Para o autor, não há uma certeza de que o efeito não sofra alterações nesse processo do ato humorístico, pois isso depende do grau de compartilhamento das mesmas características culturais entre locutor e interlocutor (humorista e destinatário) o que poderá definir os efeitos de humor, pois podemos,

como destinatários de um enunciado de humor, ser coniventes em maior ou menor grau com o efeito pretendido pelo nosso locutor-produtor, e uma questão a se pensar, principalmente quando se trata das falas dos personagens de Plínio Marcos, é se é possível rirmos daquele que se encontra em posição inferior em dado momento da sociedade. Vamos então à classificação das conivências estabelecida por Charaudeau (2006).

Conivência lúdica: trata-se de uma profusão de alegria, da parte do locutor e do destinatário de seu enunciado, livres de qualquer espírito crítico – um prazer chamado de gratuito, pelo autor. É uma maneira de fazer passar até mesmo o humor negro, olhando de longe as desgraças do mundo. Um exemplo desse tipo de conivência ocorre na peça *Barrela* e tem como locutor e destinatário os próprios personagens. Em uma certa altura da trama, os detentos, todos sabedores de suas condições de presos sem nenhuma expectativa de liberdade a curto prazo, se envolvem em um ato humorístico que trás à tona as desgraças de suas condições de privados de liberdade.

__*Quem não estiver contente, pode cair fora (Bereco).*

__*Pede pra eles me soltarem. Vou amanhã mesmo (Bahia).*

__*Amanhã eu falo com o diretor. Se ele deixar, vai todo mundo (Fumaça).*

__*Mas ele não deixa, ele gosta da gente pacas. Não vai querer ficar na saudade (Bahia).*

O humor é acionado com a fala de *Bereco* - *pode cair fora*, que diante da conivência de *Bahia* tem seu efeito de sentido lúdico reforçado com a fala de *Fumaça* - *Amanhã eu falo com o diretor*. Cria-se um momento de escape no ambiente pesado e tenso retratado pela peça.

Conivência crítica: tal atitude poderá estar por trás de uma postura agressiva em relação ao alvo, por isso se mostra polêmica, denunciando a falsa aparência de virtude, que escamoteia os vícios de uma sociedade. Segundo o autor, essa conivência é encontrada em abundância nas caricaturas de imprensa ou em debates políticos.

Conivência cínica: é a mais poderosa conivência no sentido de dessacralizar valores concernentes ao homem, à vida e à morte. Ela desvaloriza os valores considerados positivos pela sociedade e coloca o humorista em uma condição paradoxal, de quem se

eleva acima das regras do mundo para poder atacá-las. Segundo Charaudeau tal conivência é encontrada em grande número em numerosas piadas de cunho machista ou em réplicas machistas. Encontramos em nosso *corpus* várias passagens que nos promovem a possibilidade de uma conivência cínica, por exemplo, em *Quando as Máquinas...* o personagem Zé faz uma piada com sua esposa Nina a respeito de não pagar as contas, o que configuraria um ataque ao tipo social de bom pagador e honesto, e apesar de sabermos disso, rimos diante de um efeito de sentido cômico

__Devia pagar? (Zé).

__Claro! (Nina).

__(...) Conta nova deixo ficar velha e conta velha eu não pago (Zé).

Outras passagens que parecem pertencer à mesma temática das piadas machistas e com as quais nós, leitores, nos tornamos coniventes cinicamente, podem ser confirmadas nos exemplos que se seguem

__Se eu fosse corno manso não apagava aquela vaca (Portuga).

__Tu andava espiando buraco de fechadura, pra ver com quem a tua mulher, aquela galinha(...) (Tirica).

__Oi, você está aí? (Neusa Sueli).

__Que você acha? (Vado).

__É que você nunca chega tão cedo (Neusa Sueli).

__Não cheguei, sua vaca! Ainda nem saí! (Vado).

__Quer bancar a engraçada? Vou te encher a cara de alegria (Vado).

As passagens *aquela vaca, tua mulher, aquela galinha, Não cheguei, sua vaca!, Vou te encher a cara de alegria*, no contexto das peças, parecem insistir conosco nos convidando para uma conivência cínica, e nós, a despeito dos valores sociais bem fundamentados, acabamos não resistindo e rimos talvez com uma ponta de culpa.

Temas como o preconceito contra a homoafetividade são recorrentes nas peças de Plínio Marcos, devido talvez, ao contexto menos vigilante que existia à época em que tais peças foram escritas – décadas de 1960 e 1970 - algo não visto com bons olhos em

nossa sociedade atual, no entanto, mesmo assim, ao lermos essas passagens nessas peças, rimos partícipes de uma convivência cínica

__*Presta bem atenção no que vou te dizer, seu veado de merda! (Vado).*

__*(...) Não gosto de desaforo. Nem dos meus homens aguento mau-trato (Veludo).*

__*(...)Tenho nojo de puto. Vê lá, em Tirica. Se virar a mão aqui, te mato de pancada (Bereco).*

(Todos riem).

Expressões como *veado de merda*, *nojo de puto*, *te mato de pancada* reclamam a nossa comicidade, em uma convivência cínica, bem como ocorre dentro da própria peça a comicidade da rubrica *(Todos riem)*. O tema da loucura também surge na peça *Barrela* com o personagem *Louco*, e mais uma vez somos chamados à convivência cínica, não obstante o tabu que tal tema encerra.

__*Filho da puta! Nessa hora ele não é louco. Te manjo, vagabundo! (...) Te enrabo com um cabo de vassoura. (Bereco).*

__*Não, Bereco! Não! (Louco).*

__*Enraba, enraba! (Todos).*

Enfim, de volta à pergunta *Por que rimos?* que faz parte do título deste capítulo, sabendo que o teatro de Plínio Marcos não é classificado como comédia e nem como sátira, e sabendo ainda da galeria dos personagens (excluídos, marginalizados, prostitutas, cafetões, homicidas, condenados, homossexuais, doentes mentais – os que, nas próprias palavras de Plínio Marcos, são destituídos de voz, os oprimidos pelo sistema) que geralmente compõe a maioria de suas peças que constituem o nosso *corpus* uma dúvida paira no ar: a gente pode rir do oprimido? É considerado humor negro quando rimos das atitudes de quem nos é inferior?

Silva (2015) em sua pesquisa a respeito do riso em cartuns da imprensa francesa apresenta duas concepções do chamado riso social definido pelo escritor e cineasta francês Marcel Pagnol como sendo, 1º o riso verdadeiro, saudável, revigorante e relaxante, riso positivo, devido à sensação de nos sentir superior ao outro, ao mundo ou ainda superior a nós mesmos, à imagem que definimos de nós; o 2º riso é mais duro,

quase triste, pois rio da inferioridade do outro, eis “o riso da vingança, da vendeta ou, no mínimo, da retaliação”, (SILVA, *idem*, p. 261).

Nosso riso, portanto, pode ser tanto da nossa superioridade em relação ao outro, quanto da inferioridade do outro diante de nós, algo não muito fácil de se distinguir para aquele que nos olha em nosso momento de riso, nosso instante de comicidade. No entanto, no caso de o nosso riso surgir quando nos encontramos diante de um texto de Plínio Marcos, podemos estar rindo, não da inferioridade de um louco, ou das injúrias recebidas pelo homossexual, muito menos devido às agressões sofridas pela mulher, não seriam esses verdadeiramente os dispositivos que estariam acionando a nossa disposição cômica, e sim a certeza de que o que temos diante dos olhos não é a realidade, a vida real, mas sim a literatura, a ficção, a fantasia perpassando pelos meandros da nossa triste e pesada existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rir nem sempre é o melhor remédio, apesar de que é melhor rir do que chorar. Pensando assim, chegamos aos limites desse nosso trabalho – o qual considero uma modestíssima contribuição aos estudos do riso e da obra literária do dramaturgo santista Plínio Marcos – e no qual me dediquei a verificar quais eram os elementos que, presentes nas em algumas peças desse autor, funcionariam para a promoção do riso ou da comicidade.

Plínio Marcos foi mestre em escrever peças de teatro nas quais eram retratados os personagens que eram considerados até então como verdadeiras espúrias sociais, vivendo à margem, sem voz, sem história conhecida. Plínio deu voz a eles todos, com sua maneira peculiar de conceber tais personagens, sempre de maneira tão crua, tão impactante, tão verdadeiramente humana. Nove peças foram investigadas nesse trabalho, recortadas na medida em que o riso e o cômico iam surgindo ou se insinuavam através das nossas leituras.

Nossa abordagem se dividiu entre a dimensão formal, no sentido de enquadrar (ou de tirar do enquadre) as peças de Plínio, tentando entender um pouco sobre a sua natureza genérica e a dimensão linguístico-discursiva, acenando com a possibilidade de definição dos mecanismos de comicidade em funcionamento em seus textos.

As peças do dramaturgo morto em 1999 não se mostraram fáceis de ser classificadas como um gênero puro dentro de conceitos pré-estabelecidos em alguma escala de natureza teórica e literária, pois apresentam elementos tanto da comédia quanto de textos satíricos, sendo perpassadas por aspectos do drama e também da tragédia. Talvez nas peças de Plínio Marcos possamos ouvir os ecos das chamadas *Sátiras Caricaturescas*, em momentos quando o autor pretende atingir o corpo social ou individual a partir da chacota e do riso e não se enfeixem ao grupo das conhecidas como *Sátiras Moralizadoras*, quando se pretende corrigir erros, porém as definições não se sustentam de forma definitiva. E isso se torna emblemático para nós, devido ao conhecido espírito do dramaturgo, o qual sempre se revelou intensamente rebelde a qualquer tipo de convenção, seja de ordem cultural, política, religiosa ou estética.

Assim, chegamos à conclusão de que suas peças nada mais são que um reflexo direto de sua personalidade extraordinariamente criativa e inovadora, o que lhe levava a assumir um comportamento quase sempre reativo, como fazia a maioria de seus personagens, diante de qualquer tipo de ordem ou determinação pré-estabelecidas.

Quanto aos elementos propriamente linguístico-discursivos, podemos afirmar que foi possível detectá-los sem muito esforço já no início da nossa leitura no decorrer da pesquisa, pois em seus textos os mesmos mecanismos apontados por autores que se debruçaram sobre a comicidade, como por exemplo, Bergson (2004) e Charaudeau (2006), aparecem de maneira clara e direta, o que tornou mais fácil e fluente a nossa relação com as peças do *corpus*.

Encontrei comicidade nos mais diferentes mecanismos, entre os quais:

- Comicidade das formas;
- Comicidade de movimento;
- Comicidade como eco, via rubrica;
- Comicidade na intertextualidade;
- Comicidade de caráter;
- Comicidade nos léxicos eróticos e obscenos;
- Comicidade de palavras, de interferências das séries e de situação;
- Comicidade no zoomorfismo e de nomes;
- Comicidade de convivência.

É certo que este trabalho não pretendeu esgotar as possibilidades de investigação nem da questão da comicidade muito menos da comicidade em Plínio Marcos, pelo contrário, pois com ele pretendemos apontar para outros caminhos a serem trilhados por aqueles que se sentem chamados ao estudo sobre o riso e sobre o teatro de Plínio Marcos.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

ALMEIDA, Jahilda Lourenço. *Tese de doutorado* apresentada à USP, 2009.

AMORA, Antônio Soares. *Teoria da Literatura*. 10ª ed. São Paulo: Clássico-Científica, 1973.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo-Brasília: Hucitec, 2008.

BENTO FILHO, Egídio. *O riso e suas técnicas no teatro*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

BERGSON, Henri. *O riso*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 1996

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro, 1965.

CHARAUDEAU, Patrick. *Des catégories pour l'humor. Questions de communication*, v. 10, Presse Universitaire de Nancy, 2006, p. 19-41.

COBRA, Rubem Queiroz. *O Teatro Educativo*. Internet, Brasília, 2006. Disponível em: www.cobra.pages.nom.br. Acesso em: 10 jun. 2016.

CUBA_LIVRE. Disponível em: http://www.ggb.org.br/cuba_livre.html. Acesso em: 10 jul. 2016.

DICIONÁRIOInFORMAL(SP).<http://www.dicionarioinformal.com.br/tonh%C3%A3o/>. 2010. Acesso em: 15 jun. 2016.

FURLANI, Lúcia M. T.; FERRAZ, Geraldo Galvão. *VIVA PAGU, Fotobiografia de Patrícia Galvão*. Unisanta SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

GIERING, Maria Eduarda. *Entrevista com Patrick Charaudeau*. Calidoscópio, Porto Alegre, vol. 10, n. 3, p. 328-331, set/dez 2012. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/calidoscopio/article/viewFile/3601/1279>. Acesso em: 10 jun. 2016.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Palavras proibidas: pressupostos e subentendidos da censura teatral*. São José do Rio Preto: Bluecom Comunicação, 2008.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária (Introdução à Ciência da Literatura)*. 6ª ed. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1976.

KOCH, Ingedore G. V. *Introdução à Linguística Textual: trajetória e grandes temas*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

KOCH, Ingedore G. Villaça. Especificidade do texto falado. In: JUBRAN, Clélia Cândida Abreu Spinardi; KOCH, Ingedore G. Villaça (org.). *Gramática do português culto falado no Brasil: construção do texto falado*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006, v.1. p. 39 – 46.

KOCH, Ingedore G. V; BENTES, Anna C., CAVALCANTE, Mônica M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.

KOCH, Ingedore G. V, ELIAS, Vanda M. *Ler e escrever: estratégias de produção textual*. São Paulo: Contexto, 2009.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1985.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Global, 1997.

MARCOS, Plínio. *Barrela*. São Paulo: Global Editora, 1976.

MARCOS, Plínio. *Dois Perdidos Numa Noite Suja*. São Paulo: Global Editora, 1978.

MARCOS, Plínio. *O Abajur Lilás*. São Paulo: Global Editora, 1975.

MARCOS, Plínio. *Navalha na Carne*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

MARCOS, Plínio. *Quando as Máquinas Param*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

MARCOS, Plínio. *O Assassinato do Anão do caralho Grande*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

MARCOS, Plínio. *A Mancha Roxa*. Rio de Janeiro: Biblioteca UNIRIO. Banco de peças teatrais, 2002.

MARCOS, Plínio. *Madame Blavatsky*. Desvendando teatro. ?

MARCOS, Plínio. *Querô (Uma reportagem maldita)*.

MARCOS, Plínio. *Deux perdus dans une nuit sale*. Traduit du portugais (Brésil) par Angela Leite-Lopes. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2004.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Repetição. In: JUBRAN, Clélia Cândida A. Spinardi; KOCH, Ingedore G. Villaça (org.). *Gramática do português culto falado no Brasil: construção do texto falado*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006, v.1. p. 219 – 254.

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

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

NEVES, Maria H. Moura. Fala e escrita: a mesma gramática? In: D. Preti (org.). *Oralidade em textos escritos*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2009, p.19-40.

ORSI, Vivian. *Tabu e preconceito linguístico*. ReVEL, v. 9, n. 17, 2011. [www.revel.inf.br]. Acesso em: 2 de jun. 2016.

PERSEGUIÇÃO_AOS_HOMOSSEXUAIS_NA_UNIÃO_SOVIÉTICA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/>. Acesso em: 11 jul. 2016.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. de Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SCHWAB, Jean-Luc; BRAZDA, Rudolf. *Triângulo Rosa – Um Homossexual no Campo de Concentração Nazista*. Trad. de Ângela Cristina Salgueiro Marques. S.P.: Mescla Editorial, 2011.

SILVA, Sandra Falcão da. *Humor no Dessin de Presse: leitura de um discurso universal a serviço da alteridade em FLE*. Tese de Doutorado apresentada à USP, 2015.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Homonímia, mundos textuais e humor. In: *Organon 23*: Revista do Instituto de Letras da UFRGS, Porto Alegre, v. 9, nº 23, 1995, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pp. 41-50.

VAL, Maria da G. C. *Redação e textualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CORPUS

Classificando o teatro de Plínio Marcos.

As peças de teatro escritas pelo dramaturgo Plínio Marcos sugerem um possível agrupamento pelo critério temático auxiliado pelo aspecto espacial onde as tramas se desenvolvem. Por exemplo, se quisermos agrupar as peças cuja temática se orienta dentro do espaço do lenocínio, teremos as seguintes obras:

NAVALHA NA CARNE, O ABAJUR LILÁS e QUERÔ.

As peças que se alinham no espaço de prisões, cadeias e que seguem uma temática de condenação social são:

BARRELA e A MANCHA ROXA.

Há, ainda, aquelas peças voltadas a temas sociais servindo como críticas e que se passam em espaços domésticos ou de trabalho, são elas:

QUANDO AS MÁQUINAS PARAM e HOMENS DE PAPEL.

Entre as peças que se enquadram nos espaços temáticos do misticismo, temos:

MADAME BLAVATSKY e BALBINA DE IANSÃ.

Uma peça de Plínio Marcos é desenvolvida no espaço e com temática circense, que é O ASSASSINATO DO ANÃO DO CARALHO GRANDE.

E outra, DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA, retrata, de maneira um pouco *non sense*, situações tensas de duas pessoas que vivem sem rumo na vida.

Portanto, são várias peças deste dramaturgo que se subdividem e se agrupam em temas e espaços, cada uma com uma linguagem característica, porém, todas elas sustentadas pelo discurso pliniano recheado de gírias, marcado pela oralidade despojada, pela violência às vezes reativa, às vezes gratuita, e sempre criando a possibilidade de encontro com a derrisão, a comicidade, o humor, enfim, nosso encontro com o riso.

BARRELA - 1959 - Governo de Juscelino.

Procedi no sentido de levantar as marcas linguísticas da obra que, por ventura, podiam induzir à comicidade e ao riso, para tanto, segui o seguinte método, trivial e elementar: no decorrer da minha leitura, destaquei aquilo que me induzia ao estado de derrisão, só depois é que recorri à fundamentação teórica, a fim de entender o processo do riso sob o viés de alguns estudiosos.

A peça Barrela se desenrola no espaço de uma prisão, uma cela, seguindo a temática de condenação social. Nesta cela, encontram-se os condenados por crimes como assassinato, sabe-se que, pelo menos um deles foi de natureza passional. Os personagens encarcerados são: Bereco (o mandão do local), Tirica (mais novo), Portuga (preso por ter assassinado a esposa), Fumaça, Bahia, Louco, Garoto e os dois Guardas (surgem na última parte da peça).

Contexto	Trechos destacados	Pág.
Presos dormem, Portuga, de repente, grita, acordando a todos.	<i>(Ao abrir o pano, todos dormem. De repente, Portuga desperta com um pesadelo.)</i> __Não! Não! Não! (Portuga). <i>(Todos acordam sobressaltados. Bereco pula de sua beliche para o meio da cela. Os outros, de pé, ficam em posição de defesa. Somente Portuga fica sentado, olhando assustado para os outros).</i> __Que puta zorra foi essa? (Bereco). __Foi esse Portuga de merda de novo (Bahia). __Quando é que vai aprender a dormir sem fazer zueira? (Tirica). __Foi pesadelo. (Portuga).	13
Presos pressionam Portuga.	_ Não fiz por querer. (Portuga). __Disso a gente sabe. Se tu tivesse a cara de pau de cortar nossa onda de sono, (...) ia levar tanta pancada (...) tu ia estar um mingau. (Tirica)	14
Reação dos colegas por terem sido acordados	__ Poxa, Bereco, livra a minha cara (Portuga). __Livra a tua cara uma porra. (...)E se ciscar (...) (Bereco). __ Tem de pegar uma gelada pra tomar um chá de simancol (Fumaça).	14
Detentos tentando castigar Portuga,	__Vamos te enrabar. (Tirica) __Vão gozar a cara da puta que os pariu (Portuga)	16

impondo-lhe sodomização.	__Ai, como ela está nervosinha (Fumaça)	
Detentos elencando o destino de Portuga.	__Vai ser boi de bico. (Tirica). __Vamos te passar nas armas (Tirica). __Sem vaselina (Bahia)	17
Após Bereco reestabelecer a ordem, ele passa a insultar os demais, querendo conhecer o mais valente.	__Malandro é o Tirica. (Fumaça) __Quem? Eu? Sou o maior papagaio enfeitado, maruja(...) (Tirica).	19
Mesmo contexto anterior.	__E tu, Bahia? Tem malandragem? (Bereco) __Que nada, meu bom. Sou de coisa nenhuma (Bahia).	20
Ainda o contexto acima.	__ Todos cavalos. (Bereco) __Se a gente não tira barato, não dá pedal (Fumaça). __Dormir é letra (Bahia).	20
Detentos continuam humilhando Portuga.	__(...) se quiser curtir dor de corno, pode. Mas, baixinho (...) (Bahia). __Pensa que eu sonho com ela por que gosto? (Portuga). __Só sei que o Bereco tem morte no lombo e não faz zoeira(...) (Bahia). __Ele é ele, eu sou eu (Portuga). __E tu é uma bosta, corno manso e tudo (Tirica). __Se eu fosse corno manso não apagava aquela vaca (Portuga).	21
Portuga parece inverter a situação para o lado do Tirica.	__Agora, se dou tua ficha, já viu quem vai ficar de pele de tambor (Portuga). __Opa! Opa! Racha esta com a gente (Bahia). __Não vou sujar a barra do rapaz (Portuga). __Rapaz o cacete, tenho mil anos de putaria (Tirica).	22
Portuga começa a entregar o passado homossexual de Tirica.	__Tu andava espiando buraco de fechadura, pra ver com quem a tua mulher, aquela galinha(...) (Tirica). __(...) fui apanhar sol lá no pátio. E o morcego (...) Portuga.	25
Portuga entrega Tirica, o que alvoroça os detentos.	__(...) vamos cobrir a bichinha (Fumaça). __Bichinha o rabo da mãe (Tirica). __Vai dar? Tem que dar (Fumaça). __Aqui pra vocês.(<i>Mostra o próprio saco</i>) (Tirica)	26
Continua o contexto anterior	__(...) Vai entrar na vara (Fumaça). __Eu ferro esta merda (Tirica). __Vai dar uma chave de rabo nele? (Bahia).	27
Os detentos querem os detalhes do passado de Tirica.	__Como é que saiu o papo do passado do bichinha? (Fumaça). __(No pátio). A moçada tava na boa. (...) só coçando o saco. (Portuga).	27
Continuação do contexto anterior.	__Tinha muito nego escutando? (Fumaça). __Tava assim (<i>Faz gesto de muitos com a mão</i>)	28

	(Portuga). __Então vai ser um cocô na cueca do Tirica (Bahia). __Eu mato esse filho da puta (Tirica). __Deixa ela falar. Bichana não morde ninguém (Bahia).	
Detentos provocando Tirica.	__A menininha com um nome do cacete e escondendo o leite pros amigos, papelão. (Bahia). __Que boneca escamosa é essa! (Fumaça). __Boneca é a xota da mãe (Tirica). __Ai! Ai! (...) (Bahia). __(...)Com um veadinho aí mesmo e nós aqui no ora-veja (Portuga).	29
Tirica prometendo vingança.	__Esse Morcego é um sacana. Mas vou meter a colher entre as costelas do miserável (Tirica). __Então dorme. Te ferro antes do teu fantasma vir te pegar (...) (Tirica).	29
Bahia assegurando a veracidade do passado de Tirica.	__(<i>Passando a mão no rosto de Tirica</i>) Não fica bronqueada não, menininha. (Bahia). __(<i>Reproduzindo a história de Morcego</i>) (...) eu tive ali, eu me tratei, eu mastiguei esse rango, me servi, eu papei, eu, não outro (Bahia).	30
Diálogo tenso, entre Tirica e os detentos querendo sua confissão.	__E daí? (Tirica). __Deu ou não deu? (Fumaça). __Mas que deu? Deu o quê? (Tirica). __O botão. (Bahia). __Deu? (Fumaça). __E se desse? É meu. Dou pra quem quero (Tirica). __Então, deu? (Portuga). __Dei. E daí? Que tu tem com isso? (Tirica). __Nada. Só que acho que os amigos também são filhos de Deus (Portuga). __Vai à merda! Amigos...Amigos a puta que pariu! (Tirica). __Deixa ela em paz, Portuga. (...) Como foi o lance com o Morcego em bonequinha? (Bahia).	31
Tirica, finalmente, confessa.	__Tu achou ele bonito? Aí se rendeu? (Fumaça). __Vai tomar no teu rabo! Não sou de achar marmanjo bonito (Tirica). __Para quem senta em touceira, até que está roncando grosso (Bahia). __(...) Eu era pivete. Tá? Dei. Mas, tem um negócio. Não gostei (Tirica).	32
Diante da confissão de Tirica, a gozação e a pressão aumentam.	__Do bafo na nuca? (Fumaça). __Então deixa pra mim, eu não sou de bufar (Bahia).	33
Tirica, numa confissão emocionante relata o	__(..) Ou tu dá, ou desce pro inferno pintado de verde e amarelo (Tirica). __Aí o Morcego te abotoou (Fumaça).	34

inferno astral que passou sendo obrigado a ser sodomizado, mas continua a gozação.	__ (...) Eu não gostei, não gostei mesmo. (...) (Tirica). __ Em mim essa não cola. Veado é sempre veado (Portuga). __ Veado é você, Portuga corno (Tirica) __ Ai, que lindo. Um veadinho bravinho (Fumaça). __ Não mexe com a menininha (Bahia). __ Ai, ai! Como ela é dengosa (Fumaça). __ Acorda o louco. Ele vai querer ver a gente enrabar a bonequinha (Portuga).	
Um detento, o Louco, é requisitado para zoar com Tirica, que se desespera, chora, mas nem assim consegue tocar seus companheiros de cela.	__ Ei, Louco! Tem carne fresca aí. (...) (Fumaça). __ (<i>Aproxima-se de Tirica</i>) Enraba, enraba! (Louco) (<i>Todos riem</i>). __ (<i>Tirica começa a chorar de raiva</i>) Me esquece! Seus filhos da puta! (...) (Tirica). __ Ai, ai! Bicha chorona! Florzinha do papi! Está com saudade do Morcego? Vem cá, neguinha! Eu agrado ela. Ai! Ai! (Todos).	35
Tirica explode e parte para cima de Portuga, numa briga. Os detentos torcem. Na bagunça, Bereco acorda bravo e esculacha o Louco.	__ Dá-lhe! Aperta o saco dele! Morde o céu da boca. Agora, Portuga! (Detentos). __ Seus filhos da puta! Não me deixam dormir! (Bereco). __ Enraba, Bereco! Enraba mesmo! (...) (Louco). __ (<i>Rindo</i>) Se tu não abrir o olho, quem entra em vara é você. (Bereco). __ (<i>Apavorado</i>) Eu, não! Eu, não! Bereco, eu não! (...) (Louco). (<i>Todos riem</i>).	36
Bereco continua a descompor o Louco diante de todos.	__ Filho da puta! Nessa hora ele não é louco. Te manjo, vagabundo! (...) Te enrabo com um cabo de vassoura. (Bereco). __ Não, Bereco! Não! (Louco). __ Enraba, enraba! (Todos). __ Então dorme de uma vez. Anda (Bereco). (<i>Louco, apavorado, senta-se num canto (...) levanta a cabeça pra olhar. Quando dá de cara com Bereco, deita-se depressa</i>) (<i>Todos riem</i>). __ (...) Se levantar a cabeça a gente enraba. Não está dormindo porra nenhuma (Bereco). __ Estou, sim (Louco).	37
Detentos se divertindo às custas do Louco.	(<i>Todos riem</i>). __ Não tá roncando. Quem não ronca não dorme (Bereco). (<i>Louco começa a roncar. Todos riem</i>).	38
Bereco quer saber o porquê da agitação	__ Qual foi o parangolé? (Bereco). __ (...) O cara foi menina no reformatório (Bahia).	39

para cima do Tirica e quando descobre dá-lhe um aviso.	__Agora ele vai fazer a felicidade da gente (Bahia). __(...)Tenho nojo de puto. Vê lá, em Tirica. Se virar a mão aqui, te mato de pancada (Bereco). (<i>Todos riem</i>).	
O pessoal continua a gozação, porém, Bereco quer silêncio e dá início, diante da revolta dos demais, a talvez, o único chiste da peça.	__Quem não estiver contente, pode cair fora (Bereco). __Pede pra eles me soltarem. Vou amanhã mesmo (Bahia). __Amanhã eu falo com o diretor. Se ele deixar, vai todo mundo (Fumaça). __Mas ele não deixa, ele gosta da gente pacas. Não vai querer ficar na saudade (Bahia).	40
Tirica, com metáforas, jura Portuga de morte, dentro da própria cela.	__Vai deixar o papo barato, Tirica? (Bahia). __Já está jurado (Tirica). __É só ele fechar a janela (Tirica).	42
Todos dormem a mando de Bereco, Portuga está preocupado com Tirica preparando uma arma branca.	(<i>Portuga está quase pegando no sono. Tirica continua afiando o cabo da colher.</i>) __(<i>Canta baixinho</i>) Nana nenê/Que a cuca vem pegar...(Tirica).	43
Abruptamente, Portuga se levanta e Tirica também.	__Não vem, não (Tirica). __Que é? Não posso ficar em pé? (Portuga). __O xerife mandou dormir (Tirica). __Então por que você não dorme? (Portuga). __Estou na paquera (Tirica).	44
Chega um garoto na cela e todos, menos Bereco, querem sodomizá-lo. Bereco intercede pelo garoto, mas perde a liderança para o restante, numa espécie de motim. Começam então a fumar maconha e o garoto observa e é observado.	__Olha só o garoto enxuto que vocês dispensaram (Tirica). (<i>Todos riem</i>). __Vai lá então (Portuga). __Segura ele que tu vê se sou homem ou não (Tirica). __Chama o Morcego. Ele sabe de ti (Portuga). (<i>Todos riem</i>).	53
Bereco quer que o garoto também use droga, mas ele resiste por um tempo.	__Quer narigar, Garoto? (Bereco). __Eu não, obrigado (Garoto). __A garota não trata disso (Tirica). __É cabaço (Bahia). (<i>Todos riem</i>). __Pega aí, garoto (Bereco). __Obrigado. Não quero, não (Garoto). __Tá pedindo vara (Tirica). (<i>O garoto fuma</i>). __A garotinha faz boquinha de chupar ovo. Ai! Ai! (Fumaça).	54

Após sodomizarem o garoto – menos Tirica consegue – este chora.	(<i>O garoto está jogado no chão, chorando. Tirica está sentado, triste, e os outros estão rindo</i>).	56
A gozação com garoto e Tirica começam.	__ Não chora não, menina, logo você acostuma (Bahia). __ (...) eu pensei que o Tirica era gilete. Agora vi que nem isso o filho da puta é (Fumaça). (<i>O garoto soluça</i>). __ Pára com esse enxame, garoto (Fumaça). __ Não falta prega nenhuma aí, não (Bahia).	57
Quando a aparente paz começa a querer reinar na cela, Tirica ataca Portuga por trás cumprindo assim sua promessa de vingança. Todos iniciam um barulho ritualístico até que os guardas aparecem.	(...) <i>Entra a guarda</i> . __ Todo mundo de nariz na parede. (...) Não podia esperar mais um pouco pra aprontar o salseiro? Mais dez minutos e era a rendição que ia resolver essa alteração (1º Guarda). __ Apagaram um! (2º Guarda). __ Um a menos pra encher o saco (...) (1º Guarda).	58

NAVALHA NA CARNE – 1967 – Estreia no mesmo ano do Tropicalismo.

A trama conta a história de três pessoas dentro de um sórdido quarto de hotel de baixa categoria: a prostituta Neusa Sueli, o cafetão Vado e o homossexual Veludo. Uma tensão se instala devido ao sumiço de um dinheiro deixado no quarto. As ofensas são muitas, principalmente por parte de Vado, que age com violência, tanto com Neusa Sueli quanto com Veludo. Por fim, o próprio Vado se mostra um indivíduo fraco, boçalmente doentio, sem forças e sem argumentos para persuadir Veludo.

Contexto	Trechos destacados	Pág
Vado se encontra deitado na cama, enquanto Neusa Sueli vem chegando.	__ Oi, você está aí? (Neusa Sueli). __ Que você acha? (Vado). __ É que você nunca chega tão cedo (Neusa Sueli). __ Não cheguei, sua vaca! Ainda nem saí! (Vado). __ Tá doente? (Neusa Sueli). __ Doente, o cacete! (Vado).	11
Diante da	__ Não sou adivinhona (Neusa Sueli).	12

irritabilidade de Vado, Neusa Sueli fica sem entender. Vado se irrita mais ainda.	__Quer bancar a engraçada? Vou te encher a cara de alegria (Vado).	
Neusa Sueli desconfia da causa da agressividade gratuita de Vado.	__(...)Você fica entrando no papo daquela vadia lá do102. (...) A perebenta não pode ver ninguém bem (...) (Neusa Sueli).	13
Vado desafia Neusa Sueli, ameaçando arranjar outra, mesmo correndo risco de contrair doença venérea.	__(...)Já existe penicilina, boboca! Me limpo fácil. Agora, você se estrepa. Pega fama de perebenta, tá lascada (...) (Vado).	15
Vado mostra a Neusa Sueli os bolsos vazios, irritadíssimo.	__E a culpa é minha? (Neusa Sueli). __Vagabunda, miserável! Sua puta sem calça! (...) (Vado).	16
Vado se engrandece, num autoelogio.	(...) Eu sou o Vadinho das Candongas, te tiro de letra fácil, fácil. (...) (Vado).	17
Vado diz a Neusa Sueli que a causa da sua irritação foi ela não ter-lhe deixado o dinheiro, como de costume.	__Não deixei dinheiro aí no criado-mudo? (Neusa Sueli). __Ficou louca? (Vado). __Claro que deixei o tutu aí. (Neusa Sueli). __Então ele voou (Vado). __Então voou (Neusa Sueli). __Mentirosa! Nojenta! (Vado).	18
Continuam na disputa pela razão.	__Não conversa, não. Quero saber onde está a porra do dinheiro (Vado). __Botei aí. Cansei de falar (Neusa Sueli). __Então alguém pegou (Vado). __Então pegou (Neusa Sueli). __E não fui eu (Vado).	19
Começam a desconfiar de Veludo, o arrumador de quartos.	__(...)Deixa ele pra mim! Chama essa bicha miserável! (Vado). __(...)Veludo! Veludo! Quarto 3! (Pausa) Não escutou (Neusa Sueli). __Chama mais alto. Todo veado é surdo (Vado).	21
Veludo chega finalmente à porta do quarto.	__Chamou, Neusa Sueli? (Veludo). __Vai entrando, seu puto (Vado). __O senhor está aí, seu Vado? (Veludo). __Estou, sim (Vado). __É o senhor que quer falar comigo, ou é a Neusa Sueli? Adoro esse nome: Neusa Sueli (Veludo). __Presta bem atenção no que vou te dizer, seu veado de merda! (Vado). __(...) Não gosto de desaforo. Nem dos meus homens aguento mau-trato (Veludo).	22
Tem início um	__Me deixa sair (Veludo).	23

interrogatório.	__Senta aí! (Vado). (<i>Vado bate em Veludo...</i>). __Ai, aí! Que é que deu nesse homem? (Veludo).	
Continua o interrogatório, com tortura.	__Cadê a grana, Veludo? (Vado, <i>batendo em Veludo</i>). __Ai, aí, seu cafetão nojento! Tua mulher não te dá dinheiro? Quer pegar o meu? (Veludo). __Cala o bico! (Vado). __Vai morrer morfético! Tu e essa perebenta! Essa suadeira! (Veludo).	24
A tortura aumenta em Veludo.	__Não me bate! Não me bate! (Veludo). __Então se abre! (Vado). __A gente sabe o que você fez com a grana (Neusa Sueli). __Confessa logo, bicha, senão vou botar pimenta no teu rabo (Vado).	25
Ainda torturando.	__Pelo amor de Deus, Neusa Sueli, não deixa esse tarado me judiar! (Veludo). __Então começa a contar. (Neusa Sueli). __Ai, meu São Jorge guerreiro! Está todo mundo doido. Está todo mundo chapado de erva. (...) (Veludo). __Socorro! Socorro! Monstro! Por que você não faz isso com homem (...) (Veludo).	26
Continuam desconfiando de que Veludo roubou o dinheiro para pagar a um menino, por sexo.	__Pensa que não vi o garoto sair do seu quarto? (Neusa Sueli). __E daí? Ele gama em mim (Veludo). __O desgraçado gama o meu dinheiro (...) E você passou a mão na grana e deu pra ele (Vado). __Se dei dinheiro pro meu machinho, ninguém tem nada com isso. (...) (Veludo). __Puto sem-vergonha! (...) (Veludo). (<i>Vado agarra Veludo pelos cabelos</i>). __Ai, aí! Esse homem vai me deixar careca! (Veludo).	27
Sob pressão, Veludo confessa.	__(<i>Apanha uma navalha na bolsa</i>). Vou te arrancar os olhos! (Neusa Sueli). __Não! Pelo amor de Deus! Não! (...) (Veludo). __Vai falar tudinho? (Neusa Sueli). (<i>Veludo faz que sim com a cabeça</i>). __Fala logo, anda! (Vado). __Estou sem ar. (Veludo).	28
Quando Veludo dá os detalhes de tudo, que tinha dado o dinheiro ao garoto, aí o clima esquenta.	__(...) Veado safado! Deu todo o metal pro trouxinha? (Vado). __Só dei a metade. (Veludo). __E o resto da grana? E o resto? (Vado). __Comprei um baseado de erva. (Veludo). __Sacana! Eu de presa seca e ele se tratando. (Vado). __É vício. (Veludo). __E pensa que vou sustentar vício de veado? (Vado).	29
Quando Vado pega a droga de Veludo e diz, de maneira	__Quero ver. E o fumo? Queimou ele todo? Dá pra cá a erva (Vado). __Não vai queimar esta porcaria aqui (Neusa Sueli).	30

arrogante, que fumará no quarto, mesmo sob o protesto de Neusa Sueli.	__Você cala a boca (Vado). __Dona Tereza não gosta de bagunça aqui na pensão (Neusa Sueli). __Quero que ela vá à merda! (Vado). __Ai, que homem doidão! (Veludo).	
Vado continua arrogante. Veludo tenta recategorizar discursivamente Vado e também o seu próprio vício.	__Ela me põe na rua (Neusa Sueli). __Azar! (Vado). __(...) Gosto de curtir a minha onda de leve (Vado). __Ele sabe viver. (Veludo). (...) __Não fica triste, Neusa Sueli. Homem é assim mesmo. Todos uns brutos. Seu Vado, deixa eu dar um cheiro? (Veludo). __Você quer bicar? (Vado). __O senhor deixa? (Veludo). __Não (Vado). (...) __Você gosta de fumo, é? (Vado). __Sou tarado (Veludo).	31 32
Vado começa um jogo sádico com Veludo, que tenta se apoderar da droga. Veludo pede auxílio à Neusa Sueli e tenta recategorizar o Vado.	__Pega aqui. Na minha mão (Vado). __Que bom! (<i>Tenta agarrar o cigarro</i>). (Veludo). (<i>A cena se repete várias vezes, sempre Veludo tentando alcançar, com a boca, o cigarro que está na mão de Vado. (...) Vado ri cada vez mais.</i>) __Vai, Neusinha Sueli, manda ele me dar uma tragada (...) Seu Vado, deixa eu dar uma fumadinha só. (Veludo). __Sem-vergonha! Pensa que mulher manda em mim, bicha louca? (...) (Vado). __Que homem bruto, meu Deus! Vado, deixa eu fumar! (Veludo). __Ainda sou Seu Vado pra você. Perdeu o respeito, seu miserável? (Vado).	33
Veludo se estranha com Neusa Sueli e a ofende.	__(...) Te arranca, que é melhor pra você. Já estou invocada. Muito invocada (Neusa Sueli). __(...) Tchau mesmo! Pensei que era o homem deste galinheiro que cantava de galo. Entrei bem. Quem manda aqui é a galinha velha (Veludo). __Galinha velha é a tua mãe! (Neusa Sueli).	35
Vado interfere na disputa entre a moça e Veludo, criando mais tensão no quarto. Surge uma disputa psicológica entre os dois homens.	__Fica! Só sai quando eu mandar (Vado). __(...) Vou embora (Veludo). __Ela que se dane! Fica! (Vado). (...) __Eu quero ir embora, ele não deixa (Veludo). __Nojento! (Neusa Sueli). (...) __Vem fumar, bichinha! (Vado). __Agora não quero (Veludo). __Não faz onde e pega logo (Vado). __Pra mim michou (Veludo).	36 37

	__Estou mandando fumar (Vado). __Você não é meu homem, não me manda nada (Veludo).	
A tensão psicológica vai aumentando, numa espécie de disputa. Diante da recusa constante em obedecer a Vado, Veludo sofre agressão.	(Vado desespera-se e começa a bater em Veludo). __Eu te mato! Eu te mato! (Vado). __Mata! Mata! Mata mesmo, homem! Mas eu não fumo tua maconha! Não fumo (Veludo). __Fuma essa merda! Fuma! Não escutou eu mandar? (Vado). __Me mata, meu homem! (Veludo).	37
Enfim, Vado pede ajuda a Neusa Sueli, e Veludo reage surpreendentemente.	__Sueli, meu amor, me ajuda! (...) Sueli, segura esse veado nojento (Vado). (...) __Eu te ajudo! Eu te ajudo! (Neusa Sueli). __Ai, ai, tenho cócegas! Ai, ai, ai! Meu Deus, que loucura! Que loucura divina! (Veludo). (Neusa Sueli vai tentar segurar Veludo. Quando vai tocá-lo, ele grita). __Não toca em mim, mulher! (..) Eu não gosto que mulher me toque! (...) (Veludo).	38
Quando Veludo sai do quarto, Neusa Sueli encara Vado por algum tempo.	__Está me achando bonito? (Vado). (...) __Eu tenho moral (Neusa Sueli). __Depois de velha, até eu (Vado). __Só tenho trinta anos (Neusa Sueli). __De puteiro? (Vado). __Canalha! (Neusa Sueli).	39 40
Vado passa a desmoralizar a moça, expondo-a ao ridículo sobre quando ela dormia e chamando-a de velha, ao mesmo tempo em que se auto vangloria.	__ (...) Senti uma puta pena de mim. Um cara novo, boa-pinta, que se veste legal, que tem papo (...) As pelancas caíram pra todo lado (...) o ronco de porca velha (...) (Vado). __Fiquei esperando uma chance de te jogar isso no focinho (...) (Vado). __Teu negócio é veado. Vi hoje (Neusa Sueli).	42
Continua a ridicularização quanto à idade de Neusa Sueli por parte de Vado.	__As meninas tiram de letra. É só abrir a perna e faturar. Agora, velha cansa a toa. Tem reumatismo (...) (Vado). __Eu tenho homem a hora que quero (Neusa Sueli). __Por que me atura? Por quê? Eu sou chato pacas! (Vado).	43
E a desmoralização continua.	__ (...) Não viu o que o Veludo disse? __Te chamou de galinha velha (Vado). __Despeito de bicha (Neusa Sueli).	44
Vado agora passa a pressionar a moça para que conte sobre sua idade.	__Mentiu, agora não quer que eu prove a tua idade (Vado). __Tenho trinta (Neusa Sueli). __No mínimo cinquenta anos (Vado). __Fiz trinta no fim do ano passado (Neusa Sueli).	45
Neusa Sueli produz	__ (...) Será que você não é capaz de lembrar que venho	

uma narrativa emotiva e patética de sua vida dura de prostituta.	da zona cansada pra chuchu? (...) Só peguei um trouxa na noite inteira. Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. (...) Isso que cansa a gente. A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente (...) Você está de saco cheio (...) Bate na gente. Poxa, poxa, será que eu sou gente? (...) Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (Neusa Sueli). __É...é mesmo...(Vado). __É mesmo o quê? (Neusa Sueli). __Você está uma velha podre (Vado).	46
A moça insiste que não é velha e Vado faz o contrário.	__Eu não sou velha! Eu não sou velha! Eu estou gasta! (...)(Neusa Sueli). __Eu tenho trinta anos! Apenas trinta anos! Apenas trinta anos! (Neusa Sueli). __(...) Mostra os teus documentos. (...) Tem um troço que não mente. Sabe o que é? Teu focinho! (<i>Pega um espelho e obriga Neusa Sueli a olhar-se nele</i>) Olha! Olha! Olha! (Vado).	47
Vado quer sair mas a moça tranca a porta e não deixa. Ele então tenta dormir, mas ela o ameaça.	__Abre essa porta! Abre! (Vado). __Não adianta espernear (Neusa Sueli). __Você quer apanhar? (Vado). __Quero, sim. Me bate. Bate legal (Neusa Sueli). __(<i>Deitando-se na cama</i>) Boa noite, velha! (Vado). __Vado, se você dormir, eu te capô, seu miserável! (<i>Pega a navalha</i>) (Neusa Sueli). __Que é isto? Tá louca? (Vado).	50
Vado se assusta e tenta enganar Neusa Sueli, a fim de dar no pé.	__Sou Vadinho, cafifa escolado. Judio das mulheres pra elas gamarem. (Vado).	51

DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA – estreia em 1967, ano do Tropicalismo.

A peça apresenta o contexto de um quarto de pensão no qual se encontram dois homens, que vivem de subempregos num mercado e que, devido ao estrato marginal ao qual se encontram relegados, vivem em constante situação de mútua agressão, física e verbal, num crescendo até o homicídio.

Num quarto de hospedaria de última categoria, Paco toca uma gaita no momento em que Tonho chega para dormir e manda que pare de tocar.	__Não escutou o que eu disse? (Tonho) (<i>Gritando</i>) __É surdo, desgraçado? (Tonho) __Oi, você está aí? (Paco) (<i>Calmo</i>). __Estou aqui para dormir (Tonho). __E daí? Quer que eu toque uma canção de ninar? (Paco) __Quero que você não faça barulho (Tonho). __Puxa! Por quê? (Paco). __Porque eu quero dormir (Tonho).	12
Tonho passa a desconfiar de que os sapatos de Paco são fruto de roubo; Paco se desespera com isso.	__Onde você roubou? (Tonho). __Roubou o quê? (Paco). __O sapato (Tonho). (...) __Deixa de onda e me dá o serviço (Tonho). __Que serviço? (Paco).	15
Diante da insistência de Tonho no roubo de Paco, o riso aparece intercalando-se com choro.	__Ladrão sujo (Tonho) __Ladrão mentiroso! (Tonho) __Confessa logo, canalha! (Tonho). __Eu não roubei! Eu não roubei! Eu não roubei! (<i>Começa a chorar</i>) (Paco). __Está bem! Está bem! Mas fecha esse berreiro (Tonho). (<i>Paco para de chorar e começa a rir</i>).	16
Continua a tentativa de diálogo sobre a origem dos sapatos de Paco.	__O pisante é bacana, mas não é roubado (Paco). __Onde achou? (Tonho). __Não achei (Paco). __Onde consegui, então? (Tonho). __Trabalhando (Paco). __Pensa que sou trouxa? (Tonho). __Parece (<i>Ri</i>) (Paco). __Idiota! (Tonho). (<i>Paco ri</i>).	17
Paco conta que ganhou os sapatos, mas Tonho não acredita nisso.	__Por que alguém ia dar um sapato bonito desses pra uma besta como você? (Tonho). __Ah, você também acha o meu sapato legal? (Paco). (...) __Invejoso! (Paco). __Cala essa boca! (Tonho). __Palhaço! (Tonho). __Por isso é que você é azedo. (<i>Gargalha</i>) (Paco).	18
Paco, diante da possível inveja de Tonho, passa a ridicularizá-lo.	__Coitadinho! Deve ficar uma vara quando pisa num cigarro aceso. (...) Lá vem o trouxão, todo cheio de panca. (...) O sapato do cavalo é furado, ele queima o pé e cai da panca. Ai! Ai! Ai! (...) (<i>Paco começa a rir e cai na cama gargalhando</i>). __Chega! (<i>Bravo</i>) (Tonho). (<i>Paco aponta a cara de Tonho e estoura de tanto</i>	19

	<i>rir).</i> <i>(...) (Paco continua a rir).</i> <i>(Tonho pula sobre ele e, com fúria, dá violentos socos na cara de Paco).</i> <i>(Este ainda ri).</i>	
Tonho agride Paco, que perde a consciência; ao retomá-la, passa a fazer ameaças de desforra a Tonho.	__Vai ter forra (Paco). __Você não é de nada (Tonho). (...) __Não foi nada porque não foi na tua cara (Paco). <i>(Tonho ri).</i> __Mas isso não vai ficar assim, não (Paco). __Não. Vai inchar pra chuchu <i>(Ri)</i> (Tonho). __Quem ri por último ri melhor (Paco). __(...) Quero dormir (Tonho). __Se tem coragem de dormir, dorme (Paco). __Que quer dizer com isso? (Tonho). __Nada. Dorme...(Paco).	20 Intertext./ com Barrela.
Tem início uma discussão, como uma disputa entre os dois.	__Quem pensa que eu sou? Um estúpido da sua laia? Eu estudei. Estou aqui por pouco tempo. Logo arranjo um serviço legal (Tonho). __Vai ser lixeiro? (Paco). __Não, sua besta. Vou ser funcionário público, ou outra coisa qualquer (...) (Tonho).	21 Intertext./ com Navalha na carne.
Tonho põe-se a lastimar devido à falta de um sapato quando foi procurar trabalho. Paco o despreza.	__(...) Que diz Paco? (Tonho). __Digo que quando você começa a falar, você enche o saco (Paco). __Com você a gente não pode falar sério (Tonho). __Você só sabe chorar (Paco). __Estava me abrindo com você, como um amigo (Tonho). __Quem tem amigo é puta de zona (Paco).	23
Tem início o motivo sobre o negrão, um carregador do mercado.	__Eu quero te dar um aviso (Paco). __Dar um aviso pra mim? (Tonho). __Não. Pra sua avó (Paco). __O que é que você quer me avisar? (Tonho). __O que o negrão mandou te avisar, poxa (Paco). __Que negrão? (Tonho). __Que negrão! Aquele lá do mercado (Paco). __Como vou saber quem é? Lá tem muitos negrões (Tonho). __Esse você manja. É um que usa gorrinho de meia de mulher pra alisar o cabelo (Paco).	24
Tonho continua sem entender a história do negrão.	__Por que o negrão iria se invocar comigo? (Tonho). __Azar o seu. O negrão é fogo numa briga (Paco).	25
O espectro do negrão começa a ganhar contorno e vira um problema para Tonho.	__(...) O negrão é esperto (...) (Paco). __(...) O negrão é grande, mas não é dois. Você vai encarar ele? (Paco). __Sei lá! Ele não me fez nada. Nem eu pra ele (Tonho).	26

Tonho começa a ficar cismado, pois descobre o motivo da bronca do negrão.	__Você podia quebrar meu galho com o negrão (Tonho). __Eu, não. Em briga dos outros, eu não me meto (Paco). __Poxa, em que caminhão você trabalhou hoje? (Paco). __No caminhão de peixe (Tonho). __Era o caminhão do negrão. (...) (Paco). __Mas o negrão nem estava no mercado (Tonho). __O chofer é que quis (Tonho). __Se eu não pegasse, outro pegava (Tonho). __E pegava também a bronca do negrão (Paco). __O que você vai fazer? (Paco). __Vou falar com ele (Tonho). __Olha que ele te capa. (...) (Paco). __Que vou fazer, então? (Tonho). __Sei lá! O negrão sacaneado é esperto (Paco).	27
Tonho tenta encontrar uma saída que acalme o negrão.	__O único jeito é falar com o negrão (Tonho). __ (...) __Quando você ver ele, antes de conversar, dá uma porrada (Paco). __Depois ele me mata (Tonho). __Mata ele primeiro. Você não é macho? (Paco). __ (...) O negrão não é bicho (Paco). __ (...). __O negrão pode ficar pensando que você é de alguma coisa (Paco). __ (...) __Eu não posso brigar com o negrão! (...) O negrão é um cara sem eira nem beira (...) (Tonho).	28
	__Falo com o negrão e acerto os ponteiros. (...) (Tonho)	
Tonho expõe que nem o pai o ajuda e por isso terá de se virar.	__ (...) Papai não pode me ajudar... (Tonho). __Quem tem papai é bicha (Paco). __Você não tem pai, por acaso? (Tonho). __Claro que eu tive um pai. Não sou filho de chocadeira. Só que não sei quem é (...) (Paco). __Eu sei quem é meu pai (Tonho). __Quem é teu pai? (Paco). __Quem você queria que fosse? Meu pai é meu pai (Tonho). __ (...). __Guarda seus gritos pro negrão (Paco). __Não vou enfrentar negrão nenhum (Tonho).	30
Tonho reclama sobre a impossibilidade de retornar ao lar, diante	__Vontade de voltar não me falta (Tonho). __Então vai logo, que já vai tarde (Paco). __ (...) aqui não vai dar pé (Paco).	31

da falta de um sapato decente.	__Não sei por que não vou me dar bem (Tonho). __Você é muito escamoso. (...) Tem medo de encarar o negrão (Paco).	
Paco reforça a ideia de que o negrão aguarda por Tonho para intimidá-lo.	__Quem gosta de você é o negrão (...) Paco). (...). __Quero ver você se pegar com o negrão (...) Se o negrão te pega, não vai adiantar chamar pela mamãe (Paco). (...) __Vou cagar de rir (Paco). (...). __Se pensa que vai engrupir o negrão (...). O negrão é vivo paca (Paco).	32
No dia seguinte, Tonho procura o tal negrão e é esculachado por Paco.	__(...) Poxa, que papelão! (Paco). __Papelão, não. Bati um papo com o negrão, ficou tudo certo (Tonho). (...) __O negrão está legal comigo. Até tomamos umas pinguinhas juntos (Tonho). __(...) Deu a grana do peixe pro negrão. Quem trabalha pra homem é relógio de ponto ou bicha. (...) Todo mundo mijou de rir (Paco). __O negrão contou que eu dei dinheiro pra ele? (Tonho). (...). __Só dei metade (...) (Tonho).	33
Paco continua a falar da moral baixa de Tonho no mercado.	__ (...) O negrão é um sujeito de sorte. Arranjou uma mina. O apelido dele ficou “Negrão cafifa.” Bota as negas dele pra se virar (...) (Paco). __O negrão está enganado comigo (Tonho). (...) __Se ele pensa que vou trabalhar pra ele, está muito enganado (Tonho).	34
Tonho continua a atribuir o problema todo à falta de dinheiro pros sapatos.	__(...) Se antes de você trabalhar pra homem, não dava, agora então é que não dá mesmo (Paco). __O negrão não pode fazer isso comigo. Não é direito (Tonho). __Seu apelido lá no mercado agora é “Boneca do Negrão”. __Boneca do negrão é a mãe (Tonho). __A mãe de quem? (Paco). __Sei lá! A mãe de quem falou (Tonho). __Veja lá, Boneca do Negrão! (...) Se me enche o saco, te dou umas porradas. Depois, não adianta contar pro teu macho, que eu não tenho medo de negrão nenhum (Paco).	35

	(...) __Está confiando na sorte, Boneca do Negrão! (Paco). __Não quero mais conversa com você (Tonho). __Agora a Boneca só fala com o negrão. (...) O negrão está bem servido (Paco).	
Paco dá continuidade ao esculacho de Tonho.	__Volta pra casa do papai, Boneca. Lá o negrão não pega você. (...) (Paco).	36 Intert. Com Barrela
E Paco dá continuidade ao esculacho de Tonho.	__Aparece amanhã no mercado pra você ver. Todo mundo vai chamar você de Boneca do Negrão (Paco). __Acho que você devia brigar com o negrão (Paco). __Já te disse que não posso (Tonho).	37
Paco incita Tonho a brigar com o Negrão.	__(...) Uma briga com o negrão não acaba nunca (Tonho). __Mata ele (Paco). __Eu estudei, meu chapa (...) (Tonho). __Então volta pra casa do papai (Paco).	38
Tonho tenta uma relação amigável com Paco, este declina, porém, recua diante do revólver de Tonho.	__Sabe, Paco, às vezes eu até penso que você é um bom chapa (Tonho). __Está afinando, paspalho? (Paco). <i>(Tonho aponta o revólver para Paco).</i> __Estou pensando seriamente em conseguir um sapato igual ao seu (Tonho). __Pede pro negrão <i>(Ri)</i> (Paco). <i>(Paco vê o revólver na mão de Tonho, para de rir).</i>	40
Tonho, tentando agradar Paco, visando ganhar seu sapato, oferece-lhe um cigarro e o libera para tocar a sua gaita.	<i>(Paco tira um som monstruoso (...) fica olhando fixo para Tonho. Depois cai na gargalhada)</i> __Qual é a graça? (Tonho). <i>(Paco ri e começa a tocar balançando o pé provocadoramente)</i>	43
Tonho tenta convencer Paco a lhe emprestar o par de sapatos para uma entrevista de emprego.	<i>(Paco começa a tocar)</i> __Poxa, você precisa mesmo de uma flauta. Na gaita, você é uma desgraça (Tonho). __Sem sapatos, você não vai longe. Não vai fugir do negrão. Só vai entrar bem (Paco).	46
Diante da ideia de Paco para que Tonho mate o negrão, tem início uma discussão.	__Eu sei de uma saída pra você (Paco). __Qual é? (Tonho). __Você não vai topar (Paco). __Fala (Tonho). __Compra uma bala e apaga o negrão (Paco). (...) __Pelo menos, o negrão não te torrava a paciência nunca mais (Paco).	47

	(...) __Eu não quero matar ninguém. (...) (Tonho). __Dá um tiro na orelha (Paco).	
Tonho não vai ao mercado trabalhar e Paco lhe traz as novidades.	__(...) Todo mundo procurou paca a Boneca do Negrão. (Ri). O negrão ficou uma vara. (...) Todo mundo tirou sarro. Falavam: Poxa, negrão, cadê a boneca? (...)	48
Os dois planejam um assalto, mas discordam quanto ao grau de violência. Paco quer estuprar uma possível vítima, porém, Tonho o chama de tarado.	__(...) você nunca teve mulher, eu sei bem (Tonho). __Juro que tive (Paco). __Teve coisa nenhuma (Tonho). __Filho-da-puta! (Paco). __O pessoal lá no mercado precisa saber dessa história (Tonho). __(...) Vai, Boneca do negrão (Paco). __Pode deixar que eu cuido de mim (Tonho). __Então cuida. Mas no mercado você não pode aparecer (Ri) (Paco).	58
Tonho sai do quarto, mas não aparece no mercado. Paco fica preocupado.	__Poxa, onde você se meteu? (Paco). __(...) O negrão não te esquece (...) (Paco).	59
Paco informa a Tonho que, se ele então não quer fazer o assalto, ele faria com o negrão. Mas, acaba descobrindo que o negrão o trocou por outro comparsa.	__Ele me sacaneou. Vai levar o Carocinho no meu lugar. Poxa, aquele negrão é cheio de chaveco (...) (Paco). __Poxa, ele não é seu amigo? (Tonho). __Amigo, o cacete! Eu não sou amigo de homem (Paco). (...). __O negrão dá uma sorte bárbara. (...) (Paco). (...) __Foi o negrão (...) (Paco).	60
Paco ainda tenta convencer Tonho sobre o assalto.	__(...) Vamos nós dois. A gente fica mais perigoso que o negrão (...). Daí, o negrão tem que te respeitar (Paco). __Eu não quero nem ouvir falar nesse negrão (Tonho). __(...) Esse negrão é a minha desgraça (Tonho).	61
Tonho e Paco finalmente realizam o assalto, e começam a partilha dos objetos roubados.	__A caneta é minha. O brinco é seu (Paco). __Mas o que você vai fazer com a caneta, Paco? Você não sabe escrever (Tonho).	74
Tonho e Paco discutem para partilhar os objetos.	__E você não ia querer que o cara estivesse namorando com a flauta na mão (Tonho). __De longe eu pensei que a mulher estivesse pegando a flauta do cara (Ri). Quando cheguei perto é que vi que não era flauta (Ri) (Paco).	75
E a partilha continua.	__O sapato é meu (Tonho). __Um pé pra cada um (Paco).	77

	__Não seja burro. O que é que eu vou fazer com um pé de sapato? (Tonho). __Não sei, nem quero saber (Paco).	
Paco libera os sapatos a Tonho, porém, fica com todo restante.	__(...) Fique com tudo. Você me levou no bico, mas não faz mal (Tonho). __(Rindo) Está bem! Te levei no bico (...) (Paco). (...). __Olha, pega os brincos pra você (Paco). __Quando for sair de brinco, avisa. (...) Vou morrer de rir (Paco).	78
Tonho começa a juntar as coisas para ir embora e Paco lhe diz que não poderá ir.	__E por que não? (Tonho). __Porque nós temos que ficar juntos (Paco). __(...) Onde vai um, vai o outro (Paco). __Não me faça rir (...) (Tonho).	79
Tonho experimenta os sapatos roubados e descobre que não lhe servem.	__É pequeno (Tonho). __(Rindo) Poxa! Molha o pé (Paco). __Pra quê? (Tonho). __Talvez teu pé encolha (Ri) (Paco).	81
Paco ridiculariza Tonho devido ao tamanho do seu pé.	__Poxa, quem manda ter a patola do tamanho de um bonde? (Ri) (Paco). (...). __No próximo assalto, pergunta o número que o desgraçado calça (Paco). <i>(Tonho tenta mais uma vez, nada consegue. Paco, diante do novo fracasso, delira de alegria).</i> __Corta o bico do pisa. Vai de dedão de fora, mas vai (Ri).(Paco).	82
Tonho percebe que, sem sapatos, não poderá partir.	__Com essa droga não dá (Tonho). <i>(Paco estoura de rir. Começa a dançar e a cantar).</i> __A bichona tem pata grande A patola da bicha é grande (...).	83
Tonho propõe trocar os pares de sapato com Paco, mas este resiste.	__Mas, Paco, esse sapato serve direitinho em você! (Tonho). __E daí? Eu sou o Paco Maluco, o Perigoso. Uso o sapato que eu quero (Paco). __(...) Você é malandro lá pros teus machos, mas comigo, não! (Paco).	85
Paco resiste à troca e propõe novo assalto a Tonho.	__(...) Agora, se a bichona não quiser, se tiver medo dos tiras, vai acabar andando descalço por aí. Poxa, vai ser gozado paca ver a bichona descalça, de brinco na orelha, rebolando o bundão. (...) Vou cagar de rir. <i>(Fala com voz fina)</i> Tonha! Tonha, Bichona! Maria Tonha, bichona louca! (Ri). Tonha Bichona, arruma um coronel velhusco, ele pode te dar um sapatinho de salto alto (Ri). (Paco).	86

Paco continua com a piada e Tonho cada vez mais nervoso.	__ (...) você pode arrumar um coronel velhusco e ele te dá um sapatinho de salto alto <i>(Ri)</i>. (...) Poxa, Maria Tonha Bichona Louca, você não agradece? (Paco). (...). __ Ai, ai, como a bicha é nervosa! (Paco). (...) <i>(Tonho esconde a cabeça entre as mãos e chora nervosamente)</i>. __ Ai, ai, como a Tonha Bichona está nervosinha (Paco).	87
Tonho, no auge do desespero, saca o revólver e aponta para Paco.	__ <i>(Forçando o riso)</i> Você quer me gozar (Paco). (...) __ Mas, poxa, Tonho... Nós sempre fomos amigos (Paco). __ Quem tem amigo é puta de zona (Tonho).	90
Tonho encosta a arma na testa de Paco e o obriga a rebolar de brincos à orelha.	__ Agora anda pra lá e pra cá. Anda! É surdo, desgraçado? (Tonho). __ Rebola! Rebola, miserável, rebola! (Tonho).	91
Paco obedece com muito medo de morrer.	__ (...) Ria, bicha! Ria! (Tonho). <i>(Paco ri. A sua risada mais parece choro)</i>. __ <i>(Sem rir)</i>. Estou cagando de rir de você, bicha louca! (Tonho). (...) __ Cadê o alicate? (Tonho). <i>(Paco treme)</i>. __ Dá o alicate! (Tonho). <i>(Paco entrega o alicate)</i>. __ (...) Só que o beliscão vai ser no saco com o alicate (Tonho).	92
Tonho fuzila Paco com o revólver e apodera-se dos objetos roubados.	<i>(Paco vai caindo devagar. Tonho fica algum tempo em silêncio, depois começa a rir (...))</i>. __ Por que não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! (...) (Tonho).	93

O ABAJUR LILÁS – 1969.

(AI-5 em dezembro de 1968).

Três mulheres (Dilma, Célia e Leninha) trabalham como prostitutas e são exploradas por um homem chamado Giro, que é o dono do quarto, para onde elas levam seus fregueses. Apesar do árduo trabalho delas, o homem, chamado Giro, não fica satisfeito,

ele quer mais, pois com isso, ganharia mais dinheiro. Isso cria um impasse gigantesco entre eles, o que acaba em assassinato de uma delas, cometido pelo leão de chácara Osvaldo.

Num quarto que funciona para encontros amorosos, a prostituta Dilma dispensa o que seria seu último cliente na noite. Giro, o dono do quarto, entra de maneira estrondosa, o que assusta Dilma.	__ (Rindo) Puta susto que tu levou (Giro). (...) __Sabia que ia te encontrar aí sentada como uma vaca prenha (...) Que merda! Que merda! (Giro). __Não viu que o freguês se mandou agorinha? (Dilma). __Aqui, ói! Ele saiu um cacetão de tempo (Giro).	9 Repe- tição.
Giro passa a pressionar Dilma a fazer mais programas na noite.	__ (...) Se tu fosse esperta, nem se lavava. Encarava um loque atrás do outro (...) (Giro). __Não sou porca (Dilma). __Grande merda! Os otários nem estão se tocando nessas besteiras. Querem é trocar o óleo. (...) É só fazer ai, ai, ai (...) (Giro). __ (...) Fazia uns vinte michês por dia. E de cara alegre (Giro). __Com a tua cara, tu ia morrer de fome (Dilma). __ (...) Mas, no Carnaval, só dava eu. (...) O que é bom dura pouco (Giro). __Vai falar isso pra mim? (Dilma). __Quem é que está sentada aí como uma pata choca? (Giro).	10
Giro cobra de Dilma mais trabalho, ela diz que está ardida e ele rebate.	__ (...) tu anda ardida a toa (Giro). __ A toa? Oito por dia! (Dilma). __Pra panela larga, isso não quer dizer nada (Giro). (...). __Esqueceu que hoje é sexta-feira? (Giro). __Grande merda! (Dilma). __Sabe que dia é hoje? (Giro). __Sexta-feira (Dilma). __Dia doze (Giro). __Grande merda! (Dilma).	11 Repe- tição.
Dilma tenta se justificar, dizendo que não há mais clientes na rua.	__ (Indo até a janela) Vem olhar. (...) Vem ver (...) (Giro). __ (Vai até a janela) Cadê os pintas que tu viu? (Dilma). __Que é aquilo ali? (Giro). (...) __Aquilo que está parado na porta do bar não é homem? (Giro). (...) __ (...) Agora, pinica! Esse papo já ficou comprido	12

	demais. (...) (Giro). __(...) A Célia está no bar enchendo a caveira de cachaça. (...) (Dilma).	
Giro passa então a reclamar do grande gasto no uso do quarto.	__Que merda! Que merda! (...) Só de conta de luz, pago uma grana sentida. (...) E de água, nem se fala. Essa mania de se lavar toda hora (...)Dei duro. Trabalhei, trabalhei, trabalhei, pra conseguir esta droga. (...) O que tu e ela pensam? (Giro). __Ela, não sei (...) (Dilma). __Tá bem. Ela é ela. E tu, o que acha? (Giro). __Sei lá (Dilma). __Porra, que puta ideia de merda que tu faz das coisas! Sei lá, sei lá (Giro). __E sei lá mesmo. Eu faço o que posso (Dilma). __Sentada na cama como uma panaca? (Giro). __É. Oito pissos num dia. Não tá bom? (Dilma). __Pra mim, não (Giro). __Então vai tu no meu lugar (Dilma). __Nojenta! Filha da puta! (Giro). __Ia ser um sarro (...) Tu ia ganhar o que a Maria ganhou na horta: um pepino. Só que em tu ia ser na fuça pra tu criar jeito (Dilma).	13
Giro alerta Dilma sobre alguma das duas, ou ela ou a Célia, estar contaminada com tuberculose, por conta de um escarro com sangue na pia do banheiro.	__(...) Ninguém vai me dar um devo. Muito menos tu e a tua amiga. (Giro). __Que amiga? Quem tem amiga é greluda. (...) (Dilma). __Pra teu governo, vou te contar uma história (Giro). __Depois de oito trepadas, eu vou querer saber de histórias? (Dilma). __(...) Sabe o que encontrei dentro da merda da pia? <i>(Faz cara de nojo)</i> . Ai, nem quero lembrar que me dá nojo (Giro). __Então esquece (Dilma).	14
Dilma procura convencer Giro de que o escarro com sangue não era dela.	__Eu não fui (Dilma). __Já falei que não fui eu (Dilma). __Não sei quem foi. Mas estou falando pra teu bem e da tua amiga (Giro). __Amiga uma ova! Quem tem amiga é roçadeira (...) (Dilma). __Entendeu o que eu falei? (...) (Giro). __Já escutei. Não sou surda (Dilma).	15
Dilma continua tentando convencer Giro.	__O que eu sei é que tu tem uma tosse meio escamosa (Giro). __É de cigarro (Dilma). __Tu é médica? Não. Que eu saiba, tu é puta. (...) (Giro).	16
Giro insiste na	__Se não é tu, é a Célia (Giro).	17

doença de uma delas.	__ Então fala com ela (Dilma). __ Tu, que é amiga dela, é que deve falar (Giro). __ Já te disse que não tenho amiga nenhuma (Dilma).	
Giro pressiona Dilma a respeito do filho dela virar gay.	__ (...) Tu fica nessa bronca de veado velho e pra se vingar, pega no pé da gente (...) Sei bem como tu é tihoso (Dilma). __ Eu inventei? É tudo mentira? Tá bom. (...) depois tem de beijar o filhinho. Mas vai levando tuberculose pra ele (...) (Giro). __ Nojento! (Dilma). __ Só quero dar um conselho (Giro). __ Se conselho fosse bom, tu não dava, vendia. Muquinha como tu é (...) Um veado velho e escroto, que só pensa em dinheiro pra dar pra teus machos sem-vergonha (Dilma). __ Xinga, xinga! Só queria que Deus te castigasse e teu filho saísse um veadinho (Giro). __ Vai agourar a puta que te pariu! (Dilma). __ (Rindo) Não precisa ficar bronqueada (Giro). (...) __ Ela fica apavorada só de pensar que o filhinho dela pode sair bicha (Ri nervoso). (Giro)	18
Célia chega embriagada e discute com Giro.	(Célia começa a cantar fora de cena). __ É a Célia (Dilma). __ Vem de fogo, pra variar (Giro). (...)(Entra Célia. Vê Giro no quarto e começa a rir.) __ Qual é a graça? (Giro).	19
Célia e Giro iniciam uma discussão.	__ A tua cara de bicha velha é um sarro (Célia). __ Nojenta! (Giro). __ Veadão, veadão, veadão! (Célia). (...) __ Quanto tu fez? (Giro). __ Seis michês (Célia). __ Tu não quer nada mesmo (Giro). (...) __ Tu acha pouco? (Célia). __ Acho (Giro). __ Então vá à merda antes que eu me esqueça. Só tenho uma xoxota (Célia). __ Bebe como uma vaca, depois não aguenta o repuxo. A Dilma fez oito. E tu, que tem a biela larga, seis (Giro). __ Ela é ela (Célia). __ E tu é tu (Giro). __ Que puta bicha bidu! (Célia). (Célia ri e tem ataque de tosse).	20
Giro avisa as duas sobre o escarro com sangue encontrado na pia do quarto.	__ (...) Um puta catarrão com sangue e tudo. Coisa de tuberculose. Eu vi. Estava na pia. (Giro). __ Só se foi tu que cagou na pia (Célia). __ Não sou porco (Célia).	21

Nenhuma assume.	__É bundeiro, sem-vergonha, porco e tudo. É veado (Célia).	
Giro e Célia brigam e ele interroga e pressiona Dilma sobre um filho pequeno dela.	__Onde? Onde ele está? (Giro). __Está bem cuidado (Dilma). __Tu acha? Tomara que esteja. (...) Só que filho de puta nunca está bem (...) Os gorgotas se achegam e beliscam a criança (Giro). __Nojento! Meu filho ainda é nenê (Dilma). __Então, é de pequeno que se torce o pepino (Giro). (...) __(...) Disso, eu entendo. Se eu não entender de veadagem, vou entender do quê? E filho de puta sempre vira veado (Ri).(Giro).	22
Depois da conversa, Giro vai saindo e Dilma se prepara para se deitar.	__(...) Tu não vai deitar? (...) Quer ficar sentada a noite inteira, fica (...) Vou apagar a luz. Pra que gastar luz à toa, né? (Giro).	23
Outro dia. Célia acorda e elabora um plano para acabar com Giro.	__(...) Faço a bicha com alegria. Antes do veado ciscar, dou-lhe um teco na lata. (...) (Célia).	27
As duas discutem a respeito do esgarro com sangue na pia do banheiro.	__ (...)Tu que tem a mania de cagar fora do penico (...)(Dilma). __Eu, uma ova! (Célia). __Se não foi tu, não sei quem foi (Dilma). __Deve ter sido a vaca que te pariu (Célia). __Dobra a língua, cadela esporrenta (Dilma). __A vaca que te pariu! (Célia).	29
Célia fala muito mal de Giro para Dilma e diz que a própria Dilma é alcagueta. Giro está escutando atrás da porta. Giro começa a dar um sermão nas duas e Célia se estressa.	__(...) As caguetas é que têm vez com esse filho de uma vaca morféctica, esse veado nojento, porco, salafra, ladrão do meu suor...(Célia). (A porta se abre. Entra Giro). __Escutei tudinho! (Giro). __Só podia escutar. Vive com a bunda grudada atrás da porta (Célia). (...) __ Chega, porra! Tá de pilha nova ou de pacote? Tu fala paca (Célia).	30
Célia quebra um abajur de Giro e sai juntamente com Dilma. Giro chega ao quarto trazendo Leninha, nova prostituta, e se assusta com a bagunça.	(Leninha avança pro meio do quarto e faz cara de nojo). __Que bagunça? (Giro). __Olha aí. Essa droga quebrada no chão (Leninha). __(Vendo o abajur) Que é isso? (Giro). __Eu é que vou saber? Cheguei nesta bosta agora (Leninha). __É o abajur quebrado (Giro). (...) __Deve ter quebrado (Giro). __Tá na cara, né, malandro? Se tivesse inteiro, não tava	33

	quebrado (Leninha). (...) __Vai ver que foi o gato (Leninha). __Aqui não tem gato. Odeio bicho (Giro). __Por isso que Deus te castigou e fez tu nascer bicha (Leninha). (...) __(<i>Rindo</i>) Aqui, ói! Aquelas duas vão deschavar. Elas vão ter vergonha de balançar as pelancas na cara do trouxa (<i>Ri</i>). Com abajur, ainda engana. Mas, ói! Elas não querem luz acesa. (<i>Ri</i>). Já estão um bagaço (<i>Ri</i>). Têm que se enrustir (<i>Ri</i>). (...) (Giro).	
Leninha faz algumas imposições a Giro, que as acha estranhas.	__(...) Eu não vou dispensar o abajur. (...) É que eu gosto de ler (Leninha). __De ler? Ler? (Giro). __É. Ler, porra! Que é que tem? Cada louco com sua mania. Tu gosta de bundar. Eu, de ler (Leninha). __Mas, ler? (Giro). __É. <i>Grande Hotel, Capricho</i>, essas porras. Manja? Sou vidrada (Leninha). __Mas, isso é atraso de vida (Giro). __Que posso fazer? Sou tarada (Leninha). __Mas vai ler de luz acesa? (Giro). __Que tu acha? Dá pra ler no escuro? (Leninha). __Nunca vi. Que mania besta essa tua (Giro).	34
Leninha diz a Giro que procuraria saber sobre ele com as outras duas. Giro procura dissuadi-la.	(<i>Leninha ri</i>). __Qual é a graça? (Giro). __Nenhuma (Leninha). __Então, do que tu riu? (Giro). __De nada, porra. Ri por ri (Leninha). __Mas ninguém ri a toa (Giro). __Eu rio. Às vezes (Leninha). __Tu deve ser batusquela (Giro).	36
Giro fala de Osvaldo, tipo de leão de chácara dele, a Leninha, que o interrompe para ir comprar outro abajur.	__Cansei do teu papo. Vou buscar o abajur (Leninha). (<i>Leninha sai</i>). __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 esta droga (Giro).	38
Neste quadro, as três mulheres estão sendo interpeladas por Giro na presença de Osvaldo.	__(...) Eu falei, falei, falei (...) Que merda! Que merda! Que merda! (...) Não tenho culpa. Tenho culpa, Osvaldo? (Giro). __Não (Osvaldo). __Claro que não. Eu não matei meu pai a soco (...) Eu, com uma xota, ficava rico. Que merda! Que merda! Que merda! (Giro).	41
A mesma cena prossegue e Giro	__(...) Lembra? Que tu tava aí rolando e gemendo de cólica? Eu levantei da minha cama e fui te fazer um chá.	42

passa a contar sobre quando cuidou de Dilma doente.	Lembra? Diz, diz, diz! (Giro). __Fez (Dilma). __Grande merda (Célia). __Grande merda, não. Fiz. Queria ver qual a dona de puteiro que faz isso pelas suas meninas (...) Levantei da cama e atendi a Dilma. Não foi, Dilma?(Giro). __Foi (Dilma).	
Célia tenta desmascarar Giro.	__Não embroma a menina. Tu cobrou o chá (...) (Célia). __E tu queria o quê? Que eu gastasse meu dinheiro? (...) Tu, que é puta como ela, nem se mexeu (Giro). __Nem vi ela gemer (Célia). __Claro, estava bêbada como uma vaca (...) (Giro).	43
Giro intensifica a cobrança do abajur quebrado e cria uma tensão entre as mulheres.	__Que é isso aí? (Célia). (<i>Aponta o abajur novo</i>). __É um abajur novo. Que tive que comprar (Giro). (...) __Isso são coisas que acontecem. Vai ver que quebrou sozinho (Dilma). __Tá bem, Dilma. O abajur se suicidou. Se jogou do criado-mudo no chão. (...) (Giro).	44
Continua a pressão de Giro para descobrir quem quebrou o abajur. Ele ameaça descontar o valor da peça das mulheres.	__Diz quem foi (Giro). __Mas eu não sei. Vou dizer o quê? (Dilma). __Então desconto (Giro). __Não pode! Não pode! Não pode, Giro! (Dilma). __Posso. Posso, sim. Não posso, Osvaldo? (Giro). __Pode e deve descontar (Osvaldo). (...) __Porco nojento! Tu há de morrer com câncer na bunda, filho da puta nojento! (Célia). __Osvaldo, essa vaca tá folgando comigo (Giro). __Se acanha, piranha. Se acanha, ou te dou um cacete (Osvaldo). __Calma, Osvaldo! Calma! Calma! Por favor, Osvaldo! (Giro).	45
Giro ameaça as mulheres utilizando o Osvaldo.	__(...) O Osvaldo queria saber na marra. Não era, Osvaldo? (Giro). __Eu queria apertar as piranhas. Daí elas se abriam (Osvaldo).	46
Leninha quer que o lençol seja trocado, e Giro resiste.	__Hoje não vou me virar (Leninha). __Que te deu na cachola? (Giro). __Não é na cachola. É na tabaca (Leninha). __Tá doente? (Giro). __Tou de pacote (Leninha). __Eu troco o lençol. Osvaldo, apanha outro lençol. (<i>Osvaldo sai</i>). Agora tu vai se virar, né? (Giro). __Agora vou (Leninha).	47
Leninha expõe às outras o motivo pelo qual continua na vida da prostituição.	__(...) E o pior é que a gente trabalha, trabalha e todo mundo acha que a gente é puta. Então, a ordem é ser puta mesmo. (...) (Leninha).	49

Dilma, Leninha e Célia discutem e, antes de deixar o quarto, Célia agarra um objeto qualquer e atira ao chão. Osvaldo retorna ao quarto e, sadicamente, prepara uma armadilha para elas. Na próxima cena, as três mulheres se encontram amarradas e Giro faz interrogatório, acompanhado do Osvaldo.	<i>(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).</i> __(...) uma dessas vacas quebrou de sacanagem. Só pra te azedar a vida (Osvaldo). __(...) Eu sou legal. Só queria ajudar essas putas. Vê no que deu? Quebraram tudo. Pra que isso? (Giro). __Pra te encher o saco (Osvaldo).	52
Continua o interrogatório de Giro.	__Meu Deus, será que foi só por isso? Mas eu sou positivo com elas (Giro). __Inveja (Osvaldo). __Inveja, né, Osvaldo? Inveja. É isso mesmo. Elas têm inveja de mim. Sou bicha, mas tenho esse mocó. (...) Sou veado, mas sempre tive o que essas cadelas nunca tiveram (...) Tu viu. Quebraram tudo. E pra quê?(Giro). __Pra te aporrinhar (Osvaldo). __(...) 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? (Giro). __Foram as três (Osvaldo). __As três? (Giro).	53
Giro pressiona as mulheres, principalmente a Dilma, para descobrir quem fez a bagunça toda.	__ (...) foi a Célia. (...) Eu devia ter mandado o Osvaldo trambicar essa cadela (...) A vaca me aprontou. Botou tu e a Leninha contra mim. (...) Tu tem um filho pra criar. Se tu pega uma invertida, o que ia ser do teu filho? 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. (...) (Giro).	54
Dilma, pressionada, se desespera.	__ (...) Não sei quem foi (Dilma). __Sabe. Sabe. Sabe. (Giro). __Não sei, Giro. Só sei do meu filho (...) Eu não quero me sujar. Eu sou puta, mas sou limpa (...) Não fui eu (...) (Dilma). __Eu sei que não foi tu (Giro). (...) __Eu não tenho raiva de ti (Dilma). __Tem. Tanto tem, que não quer me entregar a Célia	55

	(Giro). __Eu não sei se foi ela (Dilma). __Eu sei (Giro). __Então fala com ela, porra! (Dilma). __Que pena que tu é mais amiga dela do que de mim (...)(Giro).	
Giro continua a pressão sobre Dilma, a ponto de iniciar uma tortura. Dilma não suporta e desmaia.	__Não sei! (Dilma). __Osvaldo, essa vaca tem que saber (Giro). <i>(Osvaldo encosta o cigarro aceso em Dilma)</i> __Ai, ai, filho da puta! Nojento! Veado! (...)(Dilma). __Espera, Osvaldo. <i>(Pausa)</i> . Quem foi, Dilminha? (Giro). __Não sei! Juro que não sei! (Dilma). __Osvaldo, é contigo mesmo (Giro). (...) __Tá apavorada, putana? <i>(Ri)</i> (Osvaldo). <i>(Desmaia)</i> __Ela desabou. Não aguentou o repuxo <i>(Ri)</i> (Osvaldo).	56
Giro passa a pressionar Leninha, a fim de descobrir quem quebrou tudo no quarto.	__(..) Não sou cagueta. Sou limpa. Não sei de nada. Não sei! Não sei! (Leninha). __Ela sabe, Osvaldo (Giro). (...) __Mete ela no cambau. Ela não aguenta (Osvaldo). (...) __Não, Giro! Livra minha cara. Meu negócio é tirar uma onda (...) (Leninha). __Cala essa matraca! <i>(Pausa)</i> Quem foi? (Giro). (...) __Mete ela no pau-de-arara! (Giro). __Pra já (Osvaldo).	57
Leninha não suporta a tortura e entrega a Célia. Nas próximas linhas até o final da peça, a comicidade como que deixa de existir, devido ao assassinato de Célia praticado por Osvaldo.	<i>(Osvaldo atira em Célia até acabar a carga do revólver. Pausa longa)</i> . __Dilma, Leninha, não fiquem assim, queridas. (...) Vão, meninas. A putaria é assim mesmo. Vamos. (...) A putaria é assim mesmo (...)(Giro).	59

A MANCHA ROXA – 1986 – Um ano sem militarismo. Noticiário a respeito da AIDS.

A história se passa numa cela de um presídio feminino, onde estão encarceradas algumas mulheres, tais como: uma professora, uma enfermeira, uma drogada e uma

assassina confessa do marido, a qual se tornou religiosa. As personagens da peça são: Santa, Professora, Doutor, Isa, Tita, Linda e Grelão. Elas se drogam, fazem sexo, sob o olhar reprovador da agora religiosa. De repente, descobrem manchas roxas nos próprios corpos e se dão conta de que estão contaminadas, talvez pelo vírus HIV.

Quando as presas se preparavam para injetar droga na veia (Doutor amarrava a borracha no braço da Isa), surge uma mancha roxa no braço desta. Tem início uma acalorada discussão em torno da possibilidade ou não de ser o vírus.	__O que é isso? (Doutor). __O quê? O quê? (Todas). __A mancha roxa. A roxa (Doutor). __Onde? Mas onde? (Todas). __No braço de Isa (Doutor). __(...) Roxa? Onde roxa? Que roxa? Onde tu viu roxa? O teu cu é que é roxo (Isa).	3
A dúvida prevalece entre as detentas.	__Eu também queria que fosse engano. Mas não é (Doutor). __Mas tu tem certeza? É roxa mesmo? Com certeza? (Tita). __Pode pôr todas as fichas. Aposto na roxa que tu ganha (Doutor).	4
As outras tentam convencer Doutor de que é um engano dela.	__Eu também queria estar enganada, Titinha. Não é por gosto que estou entregando a Isa. É meu dever (Doutor). __Dever de quê? (Tita). __De enfermeira, porra. (...) (Doutor). __Enfermeira que roubava droga no hospital pra dar pra uma cadelinha chegada no pico. Puta enfermeira (...) (Linda). __Vai pra puta que pariu, Linda. (...) Isso porque a minha garotinha só transava legal na cama com as coisas em cima. Mas aqui a conversa é outra. A Isa tá com a roxa (...) (Doutor). __(...) No braço uma mancha roxa pode ser uma porção de coisa (Linda). (...) __Mas tem essa tua tosse (Professora). __Que tosse? (Isa). __Que tosse? A tosse que tu tosse (Professora).	5
Isa sofre pressão sobre a possível mancha roxa em seu braço.	__(...) E tem também tua caganeira. Tu caga como se tivesse cu arrombado. Se explica, anda (Tita). (...) (Tita dá um pontapé na Isa). __Tu pegou a roxa, cadelinha filha da puta! (Tita). __Vai devagar com o andor, Tita. Nem eu, nem	6

	ninguém vai bater na Isa (...)(Linda). __(...)Não vem de maria-macho pra cima de mim.Tás pensando que fala grosso e eu aceito a sugestão? Vai te fuder (...)(Tita). (...) __(...) Pode ser que a Doutor picou a Isa num vaso sanguíneo em vez de picar na veia. Às vezes isso acontece (...)(Professora). (...) __Foi isso mesmo (...)(Graças a Deus foi isso (Ri nervosa). Tu me deve mais essa, Doutor. (...) (Ri) Tu queria me enlouquecer (Ri nervosa)(Linda).	
A “disputa” continua sobre se a mancha roxa em Isa é doença ou não. Doutor arranca a blusa de Isa e mostra mais manchas roxas nela.	__(<i>Nervosa</i>). Isso é chupão! É chupão!...(Ri) A teta fica fixa de ser chupada. (...) Chupo muito. As tetas dela estão até caídas de tanto que eu chupo ela. Esse roxo é de chupão (...)(Linda). __(...) (<i>Abre a navalha</i>) (Tita). __Mas que é que há, Tita? Porra, Titinha. Sou tua amiga. (...) (Linda).	8 Intert. Navalha na carne.
As presas se apavoram ao descobrir várias manchas roxas no corpo da Isa e concluem que a tal mancha pode ter se alastrado entre elas. Surge a Grelão, a carcereira.	__(<i>Berrando desesperada</i>) Socorro! Socorro! A mancha roxa! (...)(Santa). (...) __(Fora) Parem com isso, putada! Parem ou vou comer o cu duma com o cassete. Vagabundas! (...)(Grelão). (...) __(Fora) Logo no três. (Vê Linda e Isa transando e ri muito). Mas que filha da puta essa Linda! Não dá uma folga pra cadelinha dela (<i>Ri</i>) (...)(Grelão).	11
As presas contam sobre a mancha que apareceu na Isa e Grelão passa a dialogar com as presas do lado de fora da cela.	__(...)Ó Lindão! Se explica, cachorrone nojentão! Que porra de roxa pegou tua fêmea? (Grelão). __(Sentando-se) É mentira, Grelão.(...) Nem tem roxa nenhuma. Nunca fodi tão gostoso. A Isa é um tesão (Linda). __(<i>Rindo</i>) Tu é foda, Lindão. Tu se agarra mesmo (Grelão). __Que posso fazer? Cada dia a Isa fica mais tesudinha (...)(Linda). (...) __(<i>Rindo</i>) Quer dizer que as cachorras todas se tratam com tua cadelinha, Lindão? (Grelão). __Não inventa. A Isa é minha. Só minha. Não começa a arrumar intriga (Linda). __(<i>Gargalhando</i>) A doutor que disse que, se apareceu na cadelinha, vai aparecer nas outras. E se é assim, é porque tu é corna mansa (Grelão).	12
Santa passa a denunciar para Grelão as outras presas, devido ao seu	__(...) Não vou pegar roxa. Essa coisa do diabo. Me tire daqui. Me tire. Me tire, dona Grelão (...)(Santa). __A roxa vai te pegar, piranha santa (...)(Ri) (Tita).	13

comportamento anticristão, com drogas e sexo dentro da cela. As detentas passam a ameaçá-la por isso e ela pede ajuda a Grelão.	__Não! Não! Meu Deus, não!(...) Me tire daqui, dona Grela! (Santa).	
Santa tenta subornar Grelão para que seja transferida a outra cela. Grelão acha graça. As detentas impedem.	__(<i>Gargalhando</i>) Estou começando a gostar. Esta roxa vai fazer chover na minha horta (<i>Gargalha</i>) Vai dar dinheiro (...) (<i>Gargalha</i>) (Grelão). __Cinquenta por mês. Mas me tira daqui já (Santa). __(<i>Gargalhando</i>). Já, já. (<i>Gargalha</i>) Eu mereço. Pega a tua bíblia e vem (Grelão). (<i>Santa vai pegar a bíblia, Tita não deixa</i>). __Fica mansa, piranha Santa (...) Vai ficar com a gente. Vai pagar cinquentinha pelo cantinho dela. Sabe como é, Grelão, nós precisamos comprar droga (<i>Ri</i>) (Tita). __Tu é foda, Titinha. Cada vez te gosto mais (Professora). (<i>Todas começam a rir</i>).	14
Grelão desaprova a atitude de Tita e ameaça invadir a cela.	__(...)Vou te acabar de pancada (Grelão). __Como tu é burrona. Não entendeu nada. Entra aqui (Tita). __Agorinha (Grelão). __(<i>Puxa a navalha</i>) Tou te esperando (Tita). (...). __(...) Entra, burrona. Entra, Grelona. Cachorrona velha. Afinou? (...) (Tita ri muito. Todas riem). (<i>Todas riem. Vaiam a Grelão. Xingam. Gritam. Cantam. Dançam</i>)	15 Intert. Barrela e Abajur Lilás e Dois perdidos...)
Santa se apavora e estremece. Isa se desespera com a possibilidade da morte pela roxa.	__Volta pro teu canto. E lê a Bíblia quieta. Sem barulho. E eu escutar um “ai Jesus”, vou enfiar a Bíblia inteira no teu buetão sujo (Tita). (<i>Todas riem</i>). (<i>Isa começa a chorar</i>). __Que é, Isinha? (Linda). __Li...Eu não quero morrer. Estou roxa. Vou morrer? (Isa). __(<i>Pra Professora</i>) Professora, o que posso dizer? (Linda). __Diz...diz que ninguém vai ficar pra semente. Que quem nasce morre (...) (Professora). __Escutou, Isa? A Professora é professora. (...) (Linda). __É...Mas morrer de roxa é feio (Isa). __Feio por quê? Morreu, morreu (Tita).	16
Isa continua no seu	(...)	17

desespero. Professora descobre a roxa na perna da Tita.	__Mas eu não quero morrer (Isa). __Todo mundo morre um dia (Linda). __Mas eu não quero morrer de roxa (Isa). (...). __(...) Porra, Titinha. Olha tua canela. Tá roxa (Professora). (...). __Epa! Vira a boca pra lá (Tita). (...). __Olha bem, Doutor. Sem afobação. Na canela pode ser uma batida (Tita).	
Tita não se conforma com a roxa em sua perna, e tem início uma disputa.	__Sou mais a roxa. Quer valer uma grana? (Linda). __Vai te fuder! (Tita). __Pimenta no cu dos outros é refresco. Quis pegar a Isa de porrada porque ela estava com a roxa e agora tu também tá (...)(Linda). __Taí: foi quando chutei a cadelinha que bati a canela. Na hora não liguei. Mas roxiou (Tita). __Roxiou nada. É a roxa. Pode crer (Ri)(Linda). __Vai rir da corna da tua mãe (Tita). (...). <i>(Tita tira a roupa. Todas examinam).</i> (...). __Tá cheia de roxa nas costas (Doutor). __Olha na coxa. Perto da buceta (Professora). __Tá mais roxa do que a Isa. Vai morrer primeiro (Linda).	18
As detentas se descobrem com manchas roxas pelo corpo.	__(<i>Meio triunfante</i>) Viu, Isinha? A roxa pegou todas. (...)(Ri) (Linda). (...). __Tamos roxas! Roxas! Roxas! Todinhas roxas! (Todas). (<i>Riem nervosas...</i>). (...). __Puta desgraça. Quando eu penso que cheguei no fundo do poço, ainda tem mais (Tita).	19
As detentas agarram a Santa e esfregam a sua cara entre as pernas da Isa, a fim de contaminá-la também.	__ Peguem ela (Professora). <i>(Todas agarram a Santa, que se debate, grita).</i> __ (<i>Pra Isa</i>) Abre as pernas, cadelinha podre de roxa (Professora). <i>(Isa obedece. As outras enfiam a cara de Santa na buceta de Isa...Todas riem...)</i>	24

QUERÔ – 1976. Um ano após morte de Herzog. Governo militar iniciando um afrouxamento. Presença do Esquadrão da Morte.

A peça, adaptação feita pelo próprio autor de uma narrativa sua, é sobre os últimos momentos da vida de um garoto, Querô (uma corruptela de Querosene, apelido herdado devido ao modo como sua mãe (Leda), quando ele ainda era um bebê, cometeu suicídio, bebendo querosene). Ele fora criado pela proprietária de um prostíbulo (Violeta) (sua mãe tinha sido prostituta), e passa a se envolver com a contravenção (pequenos roubos). Dois policiais corruptos (Sará e Nelsão) começam a extorqui-lo, até que, em uma troca de tiros, um policial é morto e Querô é ferido de morte e foge, auxiliado pela colega de sua mãe (Ju). Nesse ínterim, um interlocutor-repórter vai onde ele se encontra a fim de entrevistá-lo sobre sua vida, e quando os policiais descobrem seu paradeiro, Querô tinha acabado de morrer.

1ª cena: num prostíbulo, aparentemente normal, chega Querô com os olhos vidrados, uma arma escondida, troca tiro com dois policiais (Sará e Nelsão).	(...De repente, entra Querô...Querô grita nervoso) __Oi, ô da polícia, como é que é? (Querô). (<i>A cantora para de cantar...</i>). __É o filho-da-puta do Querô (Nelsão). (<i>Sará contém Nelsão</i>). __(<i>Afetado</i>) É mesmo. Nosso chapinha Querô (Sará). (...). __E vim a fim de acertar nossas contas (Querô). (<i>Pausa longa</i>). __(<i>Rindo</i>). Assim é que é. Legal. (...) Querô, tu é gente fina (<i>Ri</i>). (...)Olha só a cara de assustado dele, Nelsão (<i>Ri</i>). Relaxa (<i>Ri</i>)(...)(Sará).	236
Num flashback, Querô narra ao interlocutor-repórter todo seu drama, desde o nascimento até aquele momento de intensa dor. A passagem em questão é sobre a descoberta da gravidez de sua mãe prostituta.	__(...) Mas não vai ser aqui na minha casa que tu vai parir. Aqui, não. Criança em casa de puta não presta. Espanta a freguesia (Violeta). __Eu vou embora. Eu sei me cuidar (Leda). __(...) Tu me deve e vai pagar. Nem tu, nem ninguém melhor do que tu vai me fazer de trouxa. Se tu dá pinote, mando uns caras atrás de ti. Com um chute na barriga, tu caga o bagulho na hora (...)(Violeta). __Eu pago. Ainda dá pra trabalhar por uns tempos (Leda). __Então trabalhe. Trabalhe. Trabalhe sem parar. Só quero o meu. Trabalhe (Violeta). (...) __É loucura ter filho (1ª mulher). __Que tu vai fazer com ele? (2ª mulher). __Putá não pode se dar esse luxo (3ª mulher).	242-243 Intert. com Abajur Lilás.
Em um jogo de cena, surge	(...). __(...) Agora escuta: foi tu. Eu sei. Mas quero escutar	245 Intert. com

Querô que está sendo interrogado pelos policiais, por causa de um assalto de um relógio de um gringo.	da tua boca. (...) Não tou querendo deixar o Nelsão te machucar (...)(Sará).	Abajur Lilás.
Nesta cena, Querô vai tirar satisfação com Tainha, um ladrão que o caguetara.	__Tu me entregou. Tu é nojento (Querô). (...) __Tem volta (Querô). __Quando quiser. Já ou agora? (Tainha). __Nada como um dia atrás do outro (Querô).	246 Intert. c/ Barrela e Dois perdidos...
Querô conta aos policiais que conseguiu o relógio do gringo que era gay.	__Ele deu tudo pra eu enrabar ele. O gringo é bichona. (...)(Querô). (...) __Porque eu deixei ele em falta. Peguei os badulaques e caí fora. (...) (Querô). <i>(Pausa. Sarará e Nelsão ficam sérios. De repente Sarará ri e Nelsão o acompanha).</i>	247
Nelsão agride Querô, antes de encaminhá-lo à delegacia.	<i>(Sará ri e Nelsão bate duro no Querô...)</i>	248
Corte de cena em Leda, cantando uma triste canção e grávida de Querô.	__(...)Que seja meu, meu Que ele seja alguém Que vista a camisa do meu time (...)	249 Intert. c/ Quando as máquinas...
Nesta cena, Leda chega ao prostíbulo com o bebê nos braços e discute com Violeta, antes de beber querosene e se matar.	(...) __ <i>(Furiosa)</i> Escuta aqui, cadela empestada. (...) Tu é machona, greluda, ensebada. Tu pensa que a gente não sabe que tu tem que pagar mulher pra roçar contigo (...)(Leda).	250 Intert. c/ Mancha Roxa.
Discussão antes do suicídio de Leda.	__Vou te aprontar uma treta (Leda). __Vai mesmo? (Violeta). __Tu vai ver (Leda). __Será que vou? (Violeta).	251 Intert. c/ Dois perdidos...e Abajur Lilás.
Cena na qual Querô, em conversa com o	__Jerônimo da Paixão (Querô). __Tem apelido? (Delegado). __Querô (Querô).	254

delegado, lhe diz seu nome.	__Querô o caralho! Teu apelido é querosene (...)(<i>Ri muito</i>)(Nelsão).	
Corte na cena em que Querô, deitado e ferido, relata ao repórter-interlocutor quando o espírito de sua mãe aparece para ele no reformatório.	__Eu sei...Eu sempre...sempre, não, às vezes, eu via o fantasma da minha mãe. A primeira vez que ela me apareceu...foi no reformatório. (...)Esse Nelsão, eu queria matar ele. Sempre quis. Sempre, do gíbi. Ele riu da minha mãe. E eu ali naquela merda. Merda. Merda. Fedida (...)(Querô).	256 Intert. c/ Abajur Lilás.
Querô, num delírio, tem uma visão do espírito da mãe.	__(...)Me perdoa...Eu queria tanto, tanto, ter alguém como você...Alguém que fosse por mim...Mas, meu filho, eu não tive força pra esperar tu crescer pra me valer...Todas as noites eles vinham em bando, como os porcos andam na floresta(...) cuspiam suas aflições no meu ventre, babavam como porcos que eram(...) riam, riam, meu filho. Riam de mim. (...) e eles riam, riam, riam (...).(Leda).	257-258 Intert. c/ Abajur Lilás.
Quando Querô foge do reformatório, vai se esconder na casa da Ju. Os policiais chegam em seu encalço.	__(<i>Rindo</i>) Te achei, pivete bom (...) Querô é malandro (<i>Ri</i>)(...)(Sará). (...). __(<i>Rindo</i>)(...) Cai fora, putona! (...) Nós temos um papo com o pivete (Sará). (<i>Nelsão agarra a Ju</i>).	260-261
Os policiais agridem Ju e Querô.	(<i>Nelsão dá dois socos na barriga do Querô. Sará ri. Os dois saem</i>).	262
Na cena em questão, Querô chaga à casa de Tainha, a fim de ajustar as contas.	__Preciso levar um papo contigo (Querô). __Que tu quer comigo? (...)(Tainha). __(...)Tás com nada. Parece um pedidor de esmola. Tás mal (Tainha). __Tu tá legal (Querô). __E tou mesmo. Sou o Tainha. Sempre fui (Tainha). __Cagueta tem vida boa (Querô). __Escuta aqui, ô Querosene, se te arrebitaram o rabo lá no reformatório (...)(Tainha). (...). __(...) Por isso, cuidado comigo, veadinho de reformatório (Tainha). (...). __(...)Tu tá um lixo. Olha tua roupa, teu sapato. Que merda. Vê eu. A beca. O pisante (...)(Tainha).	263 Intert. c/ Barrela e Dois perdidos...e Navalha na Carne.
Tainha conta a Querô que ganha dinheiro	__(...) Vende esta bosta onde? Querô). __Onde der. Ou tu queria que eu abrisse uma loja pra vender o pó? (...)(Tainha).	264

vendendo cocaína e lhe mostra um revólver carregado.	(...). (<i>Tainha puxa um revólver</i>). (...). __(<i>Admirado</i>) Onde tu arrumou? (Querô). (...). __É do trampo. O homem me deu (...) Com o trinta e oitão, não tem quás-quás-quás pro meu lado (Tainha).	
Numa jogada, como quem não quer nada, Querô vai envolvendo Tainha na conversa e lhe toma a arma.	__Tu deu sorte (Querô). __Sorte, o caralho! Fui esperto, Querosene. Esperto (Tainha). __É...Tu é vivo (Querô). __Sou mesmo. Ainda bem que tu reconhece (Tainha). __Que marca é? (Querô). __Taurus (Tainha). __Trinta e oito (Querô). __Valente (Tainha). (...). __(<i>Chegando mais perto</i>) Quantas balas cabe aí? (Querô). (...). __Deixa eu ver (Querô). (... <i>dá uma cabeçada no Tainha, ficando com o revólver</i>). __(<i>Caído</i>) Que sacanagem é essa, Querosene? (Tainha).	265
De posse da arma, Querô coage Tainha.	__Querosene é a puta que te pariu! (...) Eu sou o Querô. Pra ti sou Seu Querô. Viu bem? Seu Querô (Querô). __Tu vai me sacanear? (Tainha). __Não. Só quero ver esta porra (Querô). __Tu tá vendo (Tainha). __Quero ver do meu jeito (Querô). (...). __Poxa, Seu Querô. Tenho que ir (Tainha). __Vai. Não tou te segurando (Querô). __Então dá o revólver (Tainha). __Pega (Querô). (<i>Tainha vai pegar o revólver. Querô dá uma porrada com o cano na mão do Tainha</i>). __Mandei tu pegar no meu pau (Querô). (... <i>Tainha finge que acha graça</i>).	266 Intert. c/ Navalha na carne.
Querô atira em Tainha.	(...). __Pô, Querô (Tainha). __Seu Querô! (Querô). __Pô, Seu Querô (Tainha). (...). __Tu já atirou com essa merda? (Querô). __Não. É novinha (Tainha). __Então vou tirar o cabaço (Querô). (<i>Mira na testa do Tainha...</i>)	267 Intert. c/ Abajur Lilás e Dois Perdidos...

MADAME BLAVATSKY 1985 – Abertura política brasileira e fim do regime militar.

Trata-se de uma peça sobre o contexto ocultista, místico, a respeito de uma personagem da vida real: *Madame Helena Petrovna Blavatsky (HPB)*, que nasceu na Ucrânia, Rússia no ano de 1831, em meio a uma epidemia de cólera. Ela se dedicou aos estudos e à publicidade da corrente místico-filosófica *Teosofia*. Sofreu perseguições de toda a ordem: política, religiosa, cultural e sexual. Velha e doente, *Madame* morre no descrédito dos céticos.

Cena inicial, HPB se encontra sobre uma cadeira de rodas, doente, velha e gorda. Rodeada por atores que passam a dizer frases de ordem.	(...) __O Reino Britânico e seu grande esforço para auxiliar o povo hindu (Ator).	1 Ironia.
Cena em que HPB é ainda criança e já desperta a curiosidade e a repulsa das pessoas, devido aos seus dons sensitivos. Aqui, o padre faz a crítica.	(...) __(...)Bem que eu falei. Quando no batizado dela minha batina pegou fogo. Era um sinal evidente de que essa menina é uma...Uma...(Padre). __(...) Uma criança que derrubou uma vela é um sinal? Por Deus, padre! (Mãe). __O povo murmura (Padre). __(...) Até escutei dizer que quem derrubou a vela era o filho do padre (Mãe). __Calúnia, calúnia (Padre).	2-3
O pai arranja um marido para HPB – é o general Blavatsky, um homem desprezível.	__ (Alegre) Helena! Helena, minha filha querida, onde está você? (Pai). (...). __(...) (Ri alegre) (...) (Pai). __ (...) Tem o dobro da minha idade (...) (HPB). __ (...) Ele ainda é muito viril (Ri) (...) (Ri e fala para si mesmo). E dizem que o cacete dele é uma enormidade	3 Intert. c/ Qdo as máquinas... e O assassinato...

	(...) (<i>Autoritário</i>) Está decidido seu casamento, Helena (Pai). (...um bode vestido com túnica de general e com um falo enorme invade a cena...) __ (Com nojo) Não! Não! (HPB). __ Que é esposinha querida, acha grande? Mas eu vou tentar enfiar devagar (Ri).(...) Depois você acostuma (Ri). (...) Este é o seu consolo (Ri) (Blavatsky). __ Deixe-me em paz (HPB). __ (...) Minha mulher (...) Agora você me pertence. E fará o que eu mandar (...) (Blavatsky).	
O general quer obrigar HPB a fazer sexo com ele.	__ Vai pegar por bem ou por mal. Pegue. Se não queria pegar...Agora pegue (...)(Blavatsky). (<i>Helena agarra o falo de Blavatsky e aperta...</i>). __ Miserável! Nojento! (...)(HPB)(<i>Agora é um bode de falo mole</i>). (<i>Luz acende num faquir ... De repente, o faquir para tudo e segura Helena pelo braço</i>). __ Você tem o dom da clarividência. (<i>O homem ri malicioso</i>) Cada coisa tem seu preço (Ri) (Faquir).	4 Intert. c/ Navalha na carne.
Helena é posta num aparelho de tortura por monstros.	__ Esquentem o ferro (<i>Helena é colocada na roda e já vão começar a puxar</i>). (3º monstro). __ Esperem! Ela tem que falar para quem ela está trabalhando. Vamos, bruxa! (...)(1º monstro). (...). __ (<i>Rindo</i>) (...) (Rindo muito...sempre rindo) Não quer falar quem é o seu senhor? (1º monstro). (...)(Os monstros vibram de alegria e tesão)(...) (Os monstros berram de alegria).	8 Intert. c/ Abajur lilás e com Dois perdidos...
Helena é colocada à tortura e tem delírios vendo o pai.	__ Pai. Meu pai. Meu pai (<i>Surge o pai</i>) (HPB).	9 Intert. c/ Querô.
Helena, na Europa, é cercada por jornalistas e conhece a repórter Annie Besanti.	__ (<i>Fixando seus olhos na repórter</i>) Você é Annie? Annie Besanti? (HPB). __ (<i>Encabulada</i>) Sim, sou eu (Annie). __ Bela e doce Annie (...)(HPB). __ A bruxa envolveu a Annie (1º repórter). (...). __ Vai casar com nossa Annie ainda hoje (3º repórter). __ Mulher com mulher, sinal dos tempos (4º repórter). (...). __ A carne é fraca (2º repórter). (...). __ A Annie vai ser mulher de mulher. Pobre Annie (...)(4º repórter). (...). __ Essa Annie nunca me enganou (2º repórter). __ Senhores jornalistas, mais perguntas? (HPB).	11- 12

	__Pra mim chega. O que vi foi suficiente (5º repórter). __Tenho certeza de que o sr. viu muito pouco (HPB). __Não tenho coragem para ver o resto (<i>Todos riem</i>)(...)(5º repórter).	
Helena chega aos EUA e acerta um casamento de conveniência com Coronel Olcott.	__ (...) A sra. é casada ou solteira, Madame Blavatsky? (Olcott). __(<i>Encabulada</i>) Eu...Sou viúva...(HPB). __(...) Case comigo, madame...(Olcott). (<i>Helena vira o rosto e vê o bode Blavatsky com o falo na mão e a cara de tesão...</i>).	14 - 15
Os missionários planejam uma campanha desmoralizante contra HPB.	(...) (<i>Os dois riem...</i>). (...). (<i>Luz acende em Annie, que empurra Helena na cadeira de rodas</i>). (...). __(...) (<i>Helena sente dores. Segura na mão de Annie e sorri resignada</i>).	16
Integrantes de uma sociedade de pesquisa psíquica na Inglaterra.	__O comportamento de Madame Blavatsky é realmente muito estranho (...) Sempre rodeada por solteironas solitárias ou viúvas insatisfeitas (5º ator). (...). __É lésbica (2º ator).	17

QUANDO AS MÁQUINAS PARAM – 1971. País vivendo ainda sob o drama do AI-5.

A peça versa sobre um casal, Zé e Nina, e os dois vivem o drama do desemprego. Zé passa o dia a jogar bola com a meninada na porta de casa; Nina, às voltas com as dificuldades do dia a dia, vai tentando se manter com serviços de costura. A situação se agrava (aluguel, contas vencendo, falta de crédito) e acaba piorando com a notícia da gravidez de Nina e um ato violento de Zé.

Zé batendo bola com a molecada e Nina frustra a brincadeira chamando-o para o jantar.	__Muito bonito, Zé! (...) Vem comer, homem! (Nina). __(...)Meu técnico tirou meu time de campo (Zé). (...). __Qual é a bronca, Feola dos pobres? (Zé).	59
Os meninos	__(...) Tá queimada porque tomou vaia. Que você queria?	60

vaiam a Nina.	Tirou Pelé de campo, leva vaia mesmo (Zé).	
Nina diz que cobradores estão vindo à porta deles.	__Devia pagar? (Zé). __Claro! (Nina). __(...) Conta nova deixo ficar velha e conta velha eu não pago (Zé).	61
Nina dá bronca em Zé preocupada pela sua fama de vagabundo.	__(...)Mas, você fica jogando bola aí com a molecada, a vizinhança pensa que você é vagabundo (...)(Nina). (...). __Deixa falar. Não sou o único que está parado aqui nesse bairro. Só nessa rua tem uns vinte (Zé).	64
Zé tenta convencer a Nina de que os moleques são gente boa.	__Só que eles têm a boca suja (Nina). __Moleque é assim mesmo (Zé). (...). __Falam por falar (...) Tem uns aí que jogam direitinho. Podem até ir pra frente e pegar um time bom (Zé). (...). __Deus é grande (Nina). __Mas parece que esqueceu da gente (Zé). __Não diz bobagem (Nina).	65
Nina diz que ainda não recebeu da grã-fina para quem costurou.	__Amanhã vou na casa da grã-fina (Nina). __Isso! Aperta aquela vaca. Ela tem que pagar (Zé).	68
Zé e Nina lembram dos planos que tinham em comprar uma TV e de que discutiram sobre quem escolheria o programa assistido.	__Você lembra daquele dia...? (Zé). __Lembro. (Ri). Como a gente é boba, não? (Nina). (...). __ (...) você disse que eu estava com ciúme daquele fresco que era galã de novela (Zé). __(Rindo) Era só pra te encher (Nina). (...). __Você é bobo, Zé. Você é muito mais bonito do que aquele galã (Nina). __Se eu dou um traquejo em mim, até que fico pintoso mesmo (Zé). __Convencido! (Nina). (Os dois riem).	71-72
Nina ouve um diálogo na radionovela.	__Devemos lutar contra o destino (Galã). __Não posso. (...) Papai...Jamais ele admitiria que sua única filha se casasse com...com... (Mocinha). __Um plebeu (Galã). (...). __É a verdade inexorável (Galã). __Sei que és pobre, mas tens a alma nobre (Mocinha). __Teu pai só olha para a bolsa e nunca para a alma...(Galã).	73
Continua o diálogo entre os	__(Suspira) Eduardo! (Mocinha). __Helena! (Galã).	74

atores na radionovela.	(...). __...eu parto (Galã). __Pra onde, Eduardo? (Mocinha). __Eu vou me alistar na Legião Estrangeira (Galã). __Não! Não! (<i>Chora</i>) (Mocinha).	
Zé entra em casa e pega Nina emocionada por conta da radionovela e quer saber o porquê.	__(...) Quero saber. (Zé). __Já disse que não é nada. Coisa à toa (Nina). __Ninguém chora à toa (Zé). __É por causa da novela (Nina). __Por causa da novela? (Zé). (...). __Legião Estrangeira! (<i>Pausa</i>). Quando vier cobrador na porta diz que eu fui para a Legião estrangeira. Legião estrangeira! (...) E você ainda fica chorando como uma bezerra desmamada, por causa que o Eduardo vai entrar para a Legião Estrangeira. Ai, ai. (Zé).	75-76
Zé não se conforma com o choro de Nina.	__(...) Está tudo uma merda e ainda tem gente que fica chorando porque o Eduardo entrou para a Legião estrangeira (Zé). (...). __(...)Eles falam cada coisa bonita! Eu gostaria que você falasse assim pra mim (Nina). (...). __Não lembra que eu dizia: “Nina, nessa vida só torço pra você e pro Corinthians”? (Zé).	78
Nina conta para Zé que seu Raul, proprietário da casa, esteve lá, para falar do atraso do aluguel. Zé se surpreendeu com o que ouviu.	__(...) Mas, que você não devia se preocupar, não. Que ele compreendia tudo (Nina). __(...) Esse papo dele me deixou contente. No duro. Que troço legal (Zé). __(...) A única coisa chata é que ele vai precisar da casa daqui a três meses (Nina). __Vai precisar da casa? (Zé). __É. Vai casar a filha dele (...) (Nina). __E nós? (Zé). (...). __Filho da puta! Nojento! Enganador! (Zé).	82 - 83
Nina tenta convencer Zé a ir ao jogo de futebol arejar a cabeça.	__Será que devo ir? (Zé). __Claro que deve. Precisa se distrair. Ficar pensando é que não resolve. Só vai conseguir é ficar careca (Nina). __Deus me livre! (<i>Tira um pente do bolso e penteia o cabelo</i>). Se eu tenho uma coisa legal, é a juba (...) (Zé). (...). __(...) Nina (Zé). __Que é? (Nina). __Nina, nessa vida só torço pra você e pro Corinthians! (<i>Os dois riem e se abraçam</i>) (Zé).	98
Zé ouve jogo pelo rádio e o locutor diz.	__Clodoaldo pra Pelé, o rei ajeta o esférico (...) Beber Preá é beber vida. <i>Preá</i> , a cachaça dos esportistas (Locutor).	99

Nina conta a Zé que está grávida.	__ Vou ser pai! Que legal! (Zé). __ Quer homem ou mulher? (Nina). __ Homem, claro! E você? (Zé). __ O que Deus mandar está bom (Nina). __ <i>(Abraça Nina)</i> . Vem cá, Nininha. Vem cá (Zé). __ Tomara que nasça parecido com você (Nina). __ <i>(Bate na madeira)</i> Isola! Isola! Já pensou uma criança com uma cara dessas? <i>(Os dois riem. Luz apaga)</i> .	111
Diante da dificuldade financeira, Zé diz a Nina que não quer mais o filho.	__ Você vai tirar esse filho (Zé). __ Zé, você está falando sério? (Nina). (...). __ Nunca estive tão ligado. Por isso mesmo é que não quero filho (Zé). __ Mas é meu filho. É seu filho (Nina). __ E de quem você queria que fosse? (Zé).	115
A discussão continua e Zé fica irredutível.	__ E a criança, Zé? Pensa na criança! (Nina). __ Vira anjo. É melhor pra ela (Zé). __ Isso é pecado (Nina).	117
Zé tenta expor para Nina o motivo de não querer um filho.	__ Sei lá! A noite passada, eu me esqueci ligado. (...) Pensei, pensei, pensei. (...) Pensei um cacetão de tempo (...) (Zé).	120 Intert. c/ Abajur Lilás.
No ápice da discussão, Zé agride Nina com um soco na sua barriga.	__ Porco! Nojento! Covarde! Sai da frente! <i>(Nina vai sair, Zé impede. Nina insiste, Zé dá um soco na barriga de Nina, que se dobre lentamente e vai caindo com espanto e dor...)</i> (Nina).	125 Intert. c/ outros finais de peça violentos.

O ASSASSINATO DO ANÃO DO CARALHO GRANDE – 1996. Viés político-ideológico neoliberal, com o governo do sociólogo Fernando Henrique.

A cena se passa dentro de um circo de ciganos. Pessoas da sociedade – mulher do prefeito, delegado, sargento, assistente Carlinhos etc – invadem o circo e passam a investigar o sumiço do anão Janjão.

Com a invasão do pessoal da cidade, os componentes do circo vão surgindo para	__ (Machona, invocada) Que tá havendo? (Ritona Capataz).	87 Intert. c/ Mancha Roxa.
---	--	-------------------------------------

tentar entender o que ocorre.		
Diante da denúncia de que estariam dando gato e cachorro para o leão do circo comer, Ritona reage e Dona Ciloca retruca.	___...Coisa de crocodilo, de algum filho da puta nojento, despeitado, invejoso (Ritona capataz). ___(<i>Irônica</i>) Despeitado? Invejoso? (<i>Ri, afetada; todos riem afetados</i>) Não me faz rir (<i>Ri</i>)....inveja de um bando de ciganos de circo mambembe? (<i>Ri</i>).(D. Ciloca).	89
Bobo faz graça a respeito dos trejeitos afeminados do assistente da D. Ciloca, o Carlinhos.	___Ele podia vir declamar os poemas dele no circo. Ia ser hilário (<i>Ri</i>). A bicharada declamando (<i>Ri</i>)...(Bobo). (...). ___(<i>Vai parando de rir</i>) Quero dizer...ele leva jeito...(Bobo).	91-92
Bobo continua a satirizar Carlinhos devido a seus trejeitos. (Note-se que a rubrica denuncia a opção sexual de Carlinhos).	___(<i>Pula da jaula e toca o instrumento urrador na cara da bicha Carlinhos</i>) Se assustou? (<i>Ri</i>). ...(Bobo).	94
Delegado se mostrando sádico com tortura. D. Ciloca ironiza a alimentação do leão.	___(...) Se eu mandar, pegam esses ciganos, levam pras quebradas e somem com eles (<i>Ri</i>). Por isso que não junta vagabundo na cadeia da nossa cidade (<i>Ri</i>)...(Delegado). ___(...) Com a vida cara do jeito que anda e com o sucesso que esses artistas fazem, o leão deve ser tratado a filé. Carne de primeira (<i>Ri</i>) (D. Ciloca).	95 Intert. c/ Abajur Lilás.
O restante do pessoal elogia D. Ciloca, apoiando-a. Bobo a satiriza e pessoal do circo ri.	___ D. Ciloca é muito engraçada (...) Ela é assim desde menina. Na escola era assim mesmo, prova, exame, sempre nos fazendo rir (...)(Todos). ___ Isso não é veia cômica. É variz (<i>Ri</i>) (...) (Bobo). (<i>Pessoal do circo ri</i>).	96
Bobo conta que o leão Belo Platão já não comia mais carne, pois era vegetariano. Para tanto, faz uma piada com Nero	___(...) Quando o imperador tinha alguma cristã gorda que não prestava pra nada, dava pro leão comer (<i>Ri</i>). As magras lindonas? Ele mesmo comia (<i>Ri</i>)... Banha enjoa (<i>Ri</i>). (Bobo). (<i>Todo o pessoal ri</i>).	97

imperador.		
Bobo satiriza mais uma vez o Carlinhos, quando este pergunta como fazem para ir ao banheiro.	__ (...) Não posso imaginar como eles evacuam (Carlinhos). __ Com o cu. Como todo mundo (...) (Ri).(Bobo).	98
Sumiu o Anão do circo Janjão. Delegado aconselha Carlinhos a avisar a imprensa.	__(Segredando)...liga pra capital e dá um toque na imprensa. Esse crime dá notícia (Sorri, pano fecha). (Delegado).	108
O Delegado tentava organizar um interrogatório.	__Sargento, manda a corja se acanhar (...) (Delegado).	110 Intert. c/ O Abajur Lilás.
Mãe Di explica ao Bobo que não acredita na culpa de alguém do circo pela morte do anão.	__Bobo...Meus olhos bruxos foram treinados no meio da tribo. Nas noites em volta das fogueiras. Meus olhos decifram segredos. Penetram os mistérios, são olhos de olhadeira. São mágicos (...) (Mãe Di).	120 Intert. c/ Madame Blavatsky.
Durante o interrogatório, Ritona capataz conta por que não gostava do Janjão.	__Janjão, aquela alma perversa, me odiava. Quis me encaveirar. Dei-lhe uma chicotada. Ele se enfiou embaixo da jaula do Belo Platão (Ri)...(Ritona Capataz).	130
Continua o interrogatório, agora com Juan.	__...Porra, o anão..era um pentelhão. Ele falou que até a Ritona tinha grelo maior que o meu pau...(Juan).	131
Após Lili, a bicha do circo, ser torturado, acaba sendo forçado a confessar que tinha matado Janjão, mesmo não tendo feito. O circo está arrasado, porém, eis que chega alguém conhecido e diz que Janjão está	(Pausa; todos estão pasmos. Depois, todos começam a rir e o pano fecha).	139

bem vivo se apresentando em shows.		
------------------------------------	--	--

HOMENS DE PAPEL – 1967 – Nova Lei da Imprensa e Nova Constituição

A peça versa sobre um grupo de catadores de papel (*Chicão, Tião, Maria-Vai, Pelado, Noca, Bichado, Poquinho, Jiló, Coco, Nhanha, Frido, Gá*) que são descaradamente explorados por um indivíduo atravessador (*Berrão*) que, por conta de um revólver na cintura, ridiculariza e humilha todos os catadores. Ocorre uma tentativa de levante frustrada, um estranho crime, seguido de um linchamento no local onde este grupo vivia. No final, tudo volta ao estado normal.

Os catadores começam a pesar seus sacos com Berrão, o qual, dono de uma balança não muito confiável, procura diminuir o peso de cada saco. Jiló apresenta seu saco.	__Não foi mole arrastar os sacos até aqui (Jiló). __É que tu tá podre. Pensa que cachaça sustenta? ... (Berrão). __Não bebo (Jiló). __Come com farinha (Berrão).	12
Diante de mais uma das suas injustiças, Berrão explica a facilidade que tem no tipo de comércio em questão. E ainda repreende Chicão por não ter catado mais papel.	__ (...)Tenho um arreglo com os caras lá da fábrica. Dou sempre um come-quieto pro sujeito que compra o papel... (Berrão). (...). __Pombas! Ninguém quer mais nada? (Berrão). __Foi noite ruim (Chicão). __Sei! Tu ficou em algum boteco enchendo a caveira de pinga... (Berrão).	13 Intert. c/ Qdo as máquinas... E O Abajur Lilás.
O pessoal tenta entender o motivo da	(...). __Acho até que deu uma dor de barriga de lascar e a gentarada usou todo o papel (<i>Todos riem</i>) (Tião).	14

menor quantidade de papel nas ruas da cidade aquela noite.		
Coco entrega seu saco pela metade; Berrão o esculacha, mas o deixa retirar seu pertence, que é uma bonequinha.	__ (...) Tira a pata desse saco (Berrão). __ Só vou apanhar uma coisa (Coco). (...). __ Que porcaria é essa? (Berrão). __ Uma bonequinha (<i>Todos riem</i>) (Coco). __ Pra que tu quer esta droga? (Berrão). __ Pra mim (Coco). __ Vai brincar com boneca agora? (<i>Todos riem</i>) (Berrão). __ (...) Esse puta marmanjo deu agora pra brincar com boneca (<i>Todos riem</i>) (Berrão). __ É o fim da picada...(Berrão).	16 – 17
Maria-Vai, esposa de Tião, é convidada por Berrão para ir junto a ele conferir a pesagem na fábrica. Tião se opõe.	__ Eu vou junto (Tião). __ Tu não vai a parte nenhuma (Berrão). __ Então a Maria também não vai (Tião). __ Vou! Quero saber o certo (Maria-Vai). __ Não vai (Tião). __ Vou! Tu não me manda (Maria-Vai). __ Não vai (Tião).	18 Intert. c/ Qdo as máquinas...
Chicão tenta fazer a cabeça de Tião em relação a ida dela junto ao berrão.	__ Tu vai deixar ele levar outra vez tua mulher? (Chicão). (...). __ Tu vai engolir isso? (Chicão). __ É bom alguém daqui ir conferir (Tião). __ Então por que ele não te leva? (...) Leva a Maria, que é fêmea (Chicão.). (...). __ ...ele vai se servir às custas da tua mulher. Teu chifre vai crescer um pouco mais (Chicão).	19 Intert. c/ Barrela.
Eles iniciam uma discussão a respeito da honra de Tião.	__ Tu não é de nada (...) Esse negócio de ficar nas encolhas é negócio de trouxa (Chicão). __ O bom cabrito não berra (Tião). __ O chifre, tu já tem. Só que em vez de cabrito parece um bode (Chicão).	20 Intert. c/ Barrela.
Chicão continua a incentivar Tião contra Berrão.	__ Tu podia acabar com ele (Chicão). __ Não viu a razão pendurada na barriga dele? (Tião). __ É...Ele é a lei. Pau mais forte (Chicão). (...). __ Nós devíamos armas um chaveco pra ele (Chicão). (...). __ (...) O Berrão é uma parada federal (Tião).	21 Intert. c/ Abajur Lilás.
Chicão tenta	__ (...) Mas, como vou aparecer lá na fábrica com esse	22

iniciar um levante junto a Tião, contra os desmandos de Berrão.	pingo de papel? (...) Essa porcaria não paga nem a gasolina (Berrão). __Tu escutou? (Chicão). __A Maria tá assanhada, né? (Tião). __Psiu! (<i>Pausa</i>) Não falei da Maria, não. Tu não escutou o berrão se queixar que é pouco papel? (Chicão).	
Chicão continua tentando um levante com Tião.	__Tu tá com medo? (Chicão). __Claro. Como tu (Tião). (...). __O lance é teu. Te vira (Tião). __Meu, não. De todos (Chicão). __Mas tu é o pai da criança (Tião).	23
Chicão passa a exagerar nas provocações a Tião, usando a mulher dele.	__Mas ele passa a tua mulher nas armas (Chicão). (...). __Isso é comigo. Tu não te mete (Tião). __Então vai lá e dá uma chifrada nele (Chicão). (<i>Tião pula em Chicão</i>). (<i>Entre vaias e risos, os dois homens rolam pelo chão</i>). (...) __(<i>Sufocando</i>) Ai...Ai...(Tião). __Geme, corno manso! (Chicão).	24
A briga chega ao fim, e os homens se ofendem.	__(<i>Levantando-se, gemendo</i>) Vai ter forra. Pode contar! (Tião). __A hora que tu quiser (Chicão). __Por que tu não apertou os bagos dele? Ele se entregava (Maria-Vai). (...). __Por que tu se grudou com ele? (Maria-Vai). __Ainda pergunta, sua vaca? (Tião). __Eu que pago o pato? (Maria-Vai).	25 Intert. c/ Barrela e Dois perdidos...
Chegam ao grupo, dois adultos e uma criancinha: Frido, Nhanha e Gá. Os demais avançam sobre os sacos trazidos por eles.	__Eta gente esganada (<i>Ri</i>) (Berrão). __Larga daí, seu peste! (Frido). __Que é, vai roncar grosso? (Jiló). __Larga esse saco! (Frido). __E se não largar? (Jiló). __Esse saco é meu! (Frido). __Era. Agora é meu (Jiló).	30
A criancinha Gá tem uma convulsão, todos a socorrem e Coco lhe mostra a sua bonequinha.	__Tu quer a bonequinha? (Coco). __Quer. Gá quer (Gá). __Mas é do Coco (<i>Ri</i>) (Coco).	35
As pessoas	__Podia levar no hospital do Governo. Lá é de graça. É	37 - 38

conversam entre si, a fim de achar uma solução para as convulsões de Gá.	pros pobres (Maria-Vai). __Lá é que matam a menina de vez. Tu não lembra quando o Berrão atirou no Zé Catinga? (Noca). (...). __O melhor é mandar benzer...(Maria-Vai). __Escutei dizer que é bom (Nhanha). __A gente conhece Dona Chica Macumbeira ...(Noca).	
Todos resolvem comemorar a recuperação da criança e fazem vaquinha para Jiló ir comprar pinga.	__Olha a pinga, gente! (Jiló). __Demorou, peste (Chicão). __Fui buscar longe (Jiló). __Abre logo essa malvada (Tião). __Ói nós aqui (Noca). __Mulher também é filha de Deus (Maria-Vai).	39
Todos bebem, menos Nhanha. Dormem e quando acordam, Frido está de ressaca.	__(...) Me dói tudo. Parece que apanhei de rabo de tatu (Frido). __(...) Está de ressaca, parceiro? (Ri) (Maria-Vai). (...). __(...) Ai, está tudo rodando! (Frido). __(Rindo) Amarrou um fogo de gente, hein? Tá que não pode com o cadáver! (Maria-Vai). (...). __...Temos de ir (Nhanha). __Onde quer ir a essa hora? (Maria-Vai). __Catapapel (Nhanha). __(Rindo) Gente fominha!...(Maria-Vai).	42 – 43
Maria-Vai reclama das dificuldades de crescer na vida com trabalho.	__(...) Com trabalho ninguém se ajeita nessa merda de vida. Pra que dar duro? Pro Berrão ficar mais rico? (...)(Maria-Vai).	44 Intert. c/ Abajur Lilás.
Chicão conta a Maria-Vai seu plano de levantar com Tião.	__Se o Berrão sabe, come a alma de um (Maria-Vai). __Cagueta pra ele. Foi jogada do Tião (Chicão).	47 Intert. c/ Abajur Lilás.
Maria-Vai sai para mostrar a bica de água para Frido, que está de ressaca. Tião se enfurece.	__(...) Maria! Maria! Onde tu se meteu? (Tião). __Ela saiu, moço (Nhanha). __Onde ela foi? Não disse? (Tião). __Foi mostrar a bica para o meu Frido, que não está bom (Nhanha). __Galinha desgraçada! Não pode ver macho, que já quer sair pra se roçar com ele. Vadia sem-vergonha! Hoje ela me paga (Tião).	49
Tião espera Maria-Vai chegar para espancá-la.	__Hoje ela vai se rebolar! (Tião). __O que o senhor vai fazer? (Nhanha). __Vou fazer o cacete cantar (Tião). __Dona Maria não fez nada de mais (Nhanha). __Deixa essa cadela pra mim (Tião). (...).	50

	__ (...) Vai ganhar o teu (Tião). __ Que é que eu fiz? (Maria-Vai). (...). __ Só fui mostrar a bica pra ele (Maria-Vai). __ Nojenta! (Tião).	
Tião espanca Maria-Vai.	__ (...) Há muito que estou pra dar uma entortada nessa galinha (...) Toma, cadela! Toma! (Tião). __ (...) Ai, ai, corno manso! Ai, ai! (Maria-Vai).	51
Coco agrada Gá e Frido, pai dela, estranha isso.	__ Quer a bonequinha? (Ri)...(Coco). (...). __ Entrega essa merda pra ele, anda! (Frido). __ Deixa com ela (Coco). <i>(Coco ri, feliz, mas vidrado na menina)</i>	53
Maria-Vai ameaça contar os planos do levante para Berrão. Tião se confunde.	__ Vai querer dizer que eu te bati? Ele vai cagar de rir...(Tião). __ Vou caguetar pro Berrão que tu anda enchendo a cabeça do pessoal contra ele (Maria-Vai). __ Eu? Tu ficou louca?...(Tião).	54
Chicão expõe ao pessoal sobre o plano de levante contra Berrão.	__ O Tião acha que a gente tem que dar um arrocho no Berrão (Chicão). __ Eu, não! Tu que acha (Tião). (...). __ O Tião acha que se a gente não catar nada por uns dias, ele sente o aroma da perpétua...(Chicão). __ Eu não acho porra nenhuma. Isso é ideia tua! (Tião).	55
Todos se unem ao levante, menos Nhanha, que disse que irá sim catar papel. O pessoal se revolta contra ela.	__ Legal! Berrão se danou! Boa! (Todos). __ Espera! (Pausa) Eu estou com a minha filha...Vim aqui pra ganhar dinheiro pra levar ela no doutor...(Nhanha). (...). __ Unha de miséria (Maria-Vai). __ Mulher machuda (Jiló). __ O homem dela não manda? (Pelado). __ É. Não é tu o galo dessa galinha? (Chicão). (...). __ Eu cuido dela (Frido). (...). __ Essa gente não presta (Nhanha). (Todos vaia). __ Tu faz o que eu mandar (Frido).	57 - 58 Intert. c/ O Abajur Lilás, Quando as máquinas param e Querô.
Coco se aproxima estranhamente de Gá e lhe dá a bonequinha.	__ Nana, Nana, Nana...(Gá). <i>(Coco ri)</i>. (...). __ (...) Dá a boneca pro homem (Nhanha). __ Não! É da Gá! (Gá). __ Dá a boneca! (Nhanha). __ <i>(Rindo)</i> É do Coco (Coco).	60 - 61
O pessoal	__ Nós vamos. O Frido sabe que nós temos precisão de	62

engrossa com Nhanha, pois ela não quer aderir ao levante contra Berrão.	dinheiro (Nhanha). (...). __Quando voltar, a gente toca fogo nos sacos (<i>Todos riem</i>) (Bichado).	
Noca se estranha com Nhanha e começa uma briga.	__A Noca é dureza (Poquinha). __Briga de mulher é um sarro (Bichado). __Vai engolir desaforo, Noca? (Jiló).	65 Intert. c/ Barrela.
As duas brigam e Gá tem convulsão.	__(...) Dá nela, Noca!...Aperta as tetas dela, Noca! (<i>Todos riem muito</i> . Gá debate-se e geme. Coco tenta socorrer Gá) (Todos). (...). (<i>Nhanha, tomada de fúria, atira Noca longe com grande violência</i>) __Deixa eu cuidar da menina (<i>Empurra todos</i>) (Nhanha). (...). __(<i>Gemendo</i>) Ai, ai...Nhanha..(Gá). __(<i>Rindo</i>) Ela não morreu (Coco).	66 - 67
Coco dá a bonequinha novamente a Gá.	__Quer a bonequinha? (Coco). __Dá pra ela, Coco (Nhanha). (<i>Coco dá a boneca pra Gá</i>). __(<i>Rindo, feliz</i>) É da Gá (Gá).	68
Todos saem para apanhar papel e Gá dorme sozinha, quando volta Coco.	__Gá quer Nhanha (Gá). __Ela não vem mais. Nhanha deu Gá pro Coco (<i>Ri</i>). Agora Gá é do Coco (Coco). (...). __(<i>Chora</i>) Nhanha! Nhanha! (Gá).	73
Coco passa a molestar Gá. Leva-a para um canto, tenta o estupro e acaba matando-a.	__(...) Quer a bonequinha? (Coco). __Quer! Gá quer! (<i>Vai pegar</i>). (Gá). __(<i>Retira a boneca e ri</i>) Ainda não. Tu tem que agradar o Coco primeiro (<i>Ri</i>)...(Coco). (<i>Coco segura a mão dela e passa no próprio rosto</i>). (<i>Gá agrada Coco, que ri nervoso</i>). (...). __Quero mais (<i>Gá agrada mais Coco, que ri</i>). (Coco). (...). (<i>Coco bolina Gá, que ri, com cócegas...</i>) (...). __Não grita, Gá. Fica quieta (Coco). __Vem buscar a boneca (Coco). __Tem bicho aí (Gá). (...). __Vou matar o bicho. Olha! Vem ver! (<i>Coco sai de trás dos caixotes com um pau e dá pauladas no ar...</i>)(Gá ri, com muita inocência, dos gestos de Coco).(Coco).	74 – 75 - 76

	__ Pronto, matei o bicho. Agora vem (Coco). __ (Rindo, ainda) Tem outro bicho lá (Gá). (...). (Os dois somem atrás dos caixotes). __ Olha a bonequinha (Coco). __ Gá agrada o Coco. Assim (...)(Coco). (Gá ri, com cócegas).	
Nhanha quer dar um enterro decente a Gá, precisa de dinheiro, mas Berrão se recusa a dar e se fia na sua arma.	__ (Puxa o revólver) Sabe o que é isso? (Berrão). __ Bela merda! (Nhanha). (Todos rodeiam o Berrão).	85 Intert. c/ Barrela.

