

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO - CCE
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

BRUNA GUOLLO PATRICIO

A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM CÉLIA
BASEADA NA MONTAGEM DE *O ABAJUR LILÁS* DO AUTOR PLÍNIO MARCOS

FLORIANÓPOLIS

2015

BRUNA GUOLLO PATRICIO

**A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM CÉLIA
BASEADA NA MONTAGEM DE *O ABAJUR LILÁS* DO AUTOR PLÍNIO MARCOS**

Memorial Descritivo apresentado ao Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina de Florianópolis como requisito à obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientador (a): Professor Márcio Cabral da Silva

FLORIANÓPOLIS

2015

BRUNA GUOLLO PATRICIO

**A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM CÉLIA
BASEADA NA MONTAGEM DE *O ABAJUR LILÁS* DO AUTOR PLÍNIO MARCOS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina de Florianópolis como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Comissão Examinadora:

Professor Márcio Cabral da Silva
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Professora Dra. Priscila Genara Padilha
Universidade Federal de Santa Catarina

Professor Daniel Alberti Perez
Universidade Federal de Santa Catarina

FLORIANÓPOLIS

2015

Dedico este trabalho ao meu amado pai Pedrinho Alcebíades Patrício por toda sua confiança, apoio e empenho dedicados ao meu estudo durante esses anos e por acreditar em mim e nos meus sonhos; sou muito grata!

AGRADECIMENTOS

À Vida e ao Universo, pela chance de estar aqui nessa caminhada de aprendizado diário e a Deus que me deu forças para continuar lutando mesmo nos dias difíceis, nos quais a vontade de desistir foi grande.

Ao meu pai, Pedrinho Alcebíades Patrício, por todo apoio tanto emocional quanto financeiro em realizar os meus sonhos.

À minha mãe Valéria Guollo Patricio, por acreditar em mim e não me deixar desistir nos dias de desânimo.

Aos meus queridos e tão amados amigos, que sempre foram otimistas e estiveram ao meu lado, dando-me apoio com palavras positivas, incentivando-me a seguir em frente sempre. Todos eles são anjos que a vida me deu.

A todos os colegas e companheiros de caminhada durante esses anos dentro da Universidade. Vocês foram minhas alegrias diárias e minha família aqui em Florianópolis desde que eu cheguei à “ilha da magia”.

Ao meu orientador, Márcio Cabral da Silva, por ter confiado no meu potencial e ter insistido nele até o fim, Obrigada.

Aos meus professores que me acompanharam durante esses anos dentro da Universidade.

Por fim, agradeço de coração àqueles que de alguma forma contribuíram para que eu conseguisse finalizar este trabalho com sucesso, meu sentimento é de gratidão por tudo e todos!

“...Queira /Basta ser sincero e desejar profundo /
Você será capaz de sacudir o mundo, vai
Tente outra vez”

(Raul Santos Seixas)

RESUMO

Este trabalho é um memorial descritivo da montagem teatral do texto *O Abajur Lilás*, escrito pelo autor Plínio Marcos de Barros. O objetivo é relatar como foi o processo de construção da personagem Célia a partir da adaptação do texto dramático e do contexto da obra do autor. A montagem teatral citada foi encenada como trabalho final na disciplina de Processos Criativos no ano de 2014 pelos estudantes de Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. O presente trabalho também busca dialogar sobre possíveis técnicas que um ator pode usar para conseguir uma interpretação fiel da personagem.

Palavras-chave: Personagem – Interpretação - *O Abajur Lilás* - Plínio Marcos - Célia

ABSTRATIC

This paper is a specification of the stage production of the text *The Lampshade Lilac "O Abajur Lilás"*, written by the author Plinio Marcos de Barros. It relates how was the process of building the character's personality Celia from the adaptation dramatic text and of the author's work context. Said stage production was staged as the final work in the discipline of Creative Processes in 2014 by students of the Undergraduate Performing Arts at the Federal University of Santa Catarina - UFSC. This study also seeks to dialogue on possible techniques that an actor can use to get a faithful interpretation of the character.

Keywords: Character - Interpretation - The Lilac Lampshade - Plinio Marcos - Célia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 – PRELÚDIO SOBRE O SUBMUNDO DO DRAMATURGO PLÍNIO MARCOS DE BARROS.....	18
CAPÍTULO 2 – O ABAJUR LILÁS, RELATOS DE UM PROCESSO CRIATIVO	25
2.1 Sinopse do texto dramático.....	25

O enredo se passa numa casa de prostituição mais conhecida como “Mocó”, na qual o dono é o personagem Giro, um homossexual ardiloso que faz de tudo para explorar as três prostitutas da casa: Dilma, Célia e Leninha. Dilma tem um filho para criar que não mora com ela, e passa a maior parte do tempo falando sobre o filho, defendendo-se de que tudo o que faz é por causa do seu filho, é a mais velha das três prostitutas da casa e a que mais teme o Giro. Célia é a revoltada com toda a exploração do cafetão sobre elas, buscando sempre motivos para que as outras prostitutas também se revoltem contra as opressões do Giro, ela é a figura dramática que está sempre bêbada e com uma garrafa de aguardente em suas mãos, tropeçando em quase todas as cenas. Leninha é a mais nova integrante do grupo, aparece na metade do texto carregando sua mala quando chega ao Mocó com o Giro. Leninha deixa claro em suas falas que não gosta de se meter em nenhuma questão sobre rebelar-se contra o dono do Mocó, tendo uma opinião sempre neutra. O dono do prostíbulo tem o seu capanga Oswaldo, que sempre impõe medo nas prostitutas através de ameaças violentas, é a personagem que usa da violência para pôr ordem no ambiente, fazendo com que as coisas ocorram conforme a vontade do Giro. .. 25

O clímax que movimenta o enredo é a cena em que o personagem Giro vê o abajur do quarto quebrado no chão, o dono do Mocó fica furioso e pergunta para cada uma das três prostitutas quem foi que quebrou o abajur. Nenhuma delas entrega quem foi, gerando assim a revolta de Giro que dá ordem para Oswaldo torturar cada uma até descobrir quem foi. A responsável por quebrar o abajur foi a rebelde entre as três, Célia, que resolveu quebrar o abajur com o intuito de provocar o dono do Mocó e fazer com que a personagem Dilma tomasse uma decisão sobre qual lado estava. Assim, Dilma teria que decidir: ou “*caguetava*” Célia para Giro ou juntava-se a ela para assassiná-lo e tomar conta do Mocó. O que Célia não esperava é que Oswaldo quebraria mais coisas em todo o quarto para culpá-la e que a novata Leninha a entregaria, fazendo com que Giro ficasse enfurecido e mandasse Oswaldo matá-la. 25

No final do texto dramático original, a personagem Célia é realmente assassinada por Oswaldo; já na adaptação, a direção resolveu que o capanga assassinaria Giro em vez de Célia, tornando-se o novo dono do Mocó. Assim que ele mata Giro, já começa dando ordens e deixando claro que nada mudou no Mocó, apenas mudou a voz de quem daria as ordens no local, mandando as mulheres saírem para fazer seus programas enquanto ele limparia a cena do crime..... 26



..... 26

2.2 Relatos do Processo Criativo..... 27

Nosso processo criativo teve início com a escolha do texto dramático em fevereiro de 2014: cada integrante do grupo trouxe alguns textos, os quais lhe interessavam mais, através de discussões, foi escolhido o texto *O Abajur Lilás* do dramaturgo Plínio Marcos de Barros, escrito no ano de 1969. Essa escolha não teve motivações específicas ou propostas de como seria a montagem teatral, apenas foi feita uma leitura dramática entre as participantes do grupo, e determinou-se que seria esse o texto que adaptariamos e encenariamos na disciplina de Processos Criativos. 27

Após a determinação do texto, iniciou-se uma sequência de encontros para realizar leituras dramáticas e, conforme fosse o andamento, seria decidido quais atrizes interpretariam tais personagens. A decisão sobre qual personagem cada atriz interpretaria foi da direção e, a partir das leituras dramáticas, começaram os ensaios e ideias de possíveis adaptações do texto, que logo se transformou no texto que segue anexo a este trabalho de conclusão de curso. 27

Escolhido o texto e divididos os papéis, começaram os ensaios que não seguiram a linha cronológica do texto: cada cena foi ensaiada num modo aleatório. Aos poucos, foram se construindo as ações dentro das encenações, utilizando diferentes mecanismos de montar uma peça teatral. A direção, juntamente com o orientador do processo criativo, decidiu que a peça seria apresentada de trás para frente, seguindo uma ordem contrária que, ao iniciar a peça, já deixava explícito ao espectador como seria o final. Esse mecanismo funcionou muito bem, apesar de, no início da peça, o espectador já descobrir o desfecho, não tirando a curiosidade e expectativa deles quanto às motivações que levaram as personagens a chegarem à cena final da tortura: 27



..... 28

Com a escolha definida de inverter a estrutura dramática, criou-se uma dificuldade sobre o cenário e de como seria a transição entre as cenas, pois uma série de detalhes quanto ao cenário precisava de uma solução. Assim, optamos que os próprios atores ficariam responsáveis pela troca de lugar dos elementos cenográficos a cada mudança de cena, sendo necessária a escolha de uma luz diferente durante essas transições, bem como a definição de que durante essas transições houvesse uma trilha sonora. A trilha sonora foi escolhida pelo orientador do processo criativo, Fábio Salvatti, que foi feliz na escolha das músicas da década de setenta do cantor Roberto Carlos, pois se adequava totalmente com a época em que o texto dramático foi escrito. Pode-se dizer que toda a trilha sonora aproximou os espectadores da “atmosfera” em que as personagens estavam ambientadas..... 28

Diante das ideias diversificadas que apareciam durante o processo criativo, surgiu a ideia de que, logo na entrada, quando o espectador estivesse retirando os seus ingressos, as personagens aparecessem como se já estivessem trabalhando no prostíbulo. Essa ideia também teve um efeito muito positivo e totalmente oportuno no que diz respeito à aproximação do espectador com a realidade das profissionais do sexo. Logo quando o espectador entrasse no teatro, já adentrava no submundo dessas casas noturnas, com música de boate tocando, luz vermelha e as personagens oferecendo programa de seus serviços sexuais para os espectadores, tratando eles como clientes da casa. As reações, é claro, foram diversificadas, sendo que uns levaram na brincadeira e outros não gostaram da situação, ficando constrangidos com a intervenção das personagens com o público..... 28

Partiu-se da ideia de que, se o espectador vai ao teatro assistir uma montagem teatral com o tema prostituição e com classificação indicativa para maiores de dezoito anos, certamente teriam cenas para pessoas com maior idade. Partindo desse ponto, foi que se decidiu interagir com o público como se realmente eles fossem os clientes da casa de prostituição, inclusive o próprio ingresso da peça estava escrito “Vale um programa de 80 minutos”, indicando que, ali, eles estavam entrando metaforicamente num bordel. Essa ideia criou uma maior intimidade das atrizes com a personalidade dessas personagens,

ajudando muito na concentração de “vivenciar” a personagem antes mesmo de subir no palco, pois ali com o público, na entrada do teatro, foi um momento de verdadeira entrega, como se as atrizes vivenciassem a profissão das suas personagens. 29

Os ensaios foram realizados durante todo o primeiro semestre do ano de 2014, de segunda à sexta-feira, no horário das 18h30min às 22h00min. Sempre iniciados com aquecimentos corporais e jogos propostos pela direção, sendo que a maioria deles foi através de conhecimentos adquiridos durante toda a graduação. Os dias eram revezados entre construção das personagens, leituras dramáticas do texto, improvisações das cenas, até que esse todo foi se mesclando e tornando uma sequência de ensaios da última à primeira cena. É engraçado e interessante relembrar todo o processo, desde o início até ao fim, pois no começo tudo estava tão “cru” e distante de ser uma montagem teatral, que os alunos se perguntavam se realmente conseguiriam chegar a um produto final com qualidade. Como se fosse um jogo de ligar os pontos, metaforicamente falando, aos poucos foram se construindo todas as cenas e foram se ligando umas às outras até, finalmente, tornar-se um todo. Quando as atrizes decoraram o texto, o andamento dos ensaios foi melhorando gradualmente, seguindo a sequência das cenas e gravando as marcações. 29

Uma questão em que tivemos dificuldade foi quanto ao cenário e ao figurino, sobre como seriam confeccionados, sendo que não tínhamos nenhuma verba. O Laboratório de Iluminação e Cenotécnica (ILUCENO) conta com os equipamentos necessários para iluminação, porém apenas alguns materiais de cenografia. O grupo obteve a ajuda da mão de obra dos técnicos do ILUCENO, o operador de luz Gabriel Guedert e o cenotécnico Guilherme Rosário Ramos. Cabe, aqui, salientar que esse auxílio dos técnicos foi de extrema importância na confecção e deslocamento de todo o cenário. 29



Nosso cenário foi composto de uma cama, uma penteadeira, dois bancos de madeira, dois cabideiros de madeira para pendurar roupas, um biombo para as atrizes trocarem seus figurinos em cena, um abajur lilás de barro pra cada cena e, como fundo, foi usada uma tapadeira cheia de roupas íntimas costuradas nela. A cama foi feita com oito caixas de madeira, compradas em uma frutaria, um estrado de madeira confeccionado pelos técnicos do ILUCENO e um colchão de casal doado por uma das atrizes. Alguns objetos já existiam no acervo do curso de Artes Cênicas e foram emprestados para a montagem teatral: a penteadeira, os dois bancos de madeira, os dois cabideiros, o biombo, e as tapadeiras. As roupas íntimas costuradas na tapadeira de fundo do cenário foram doadas pelas atrizes e colegas do curso. Através do patrocínio do pai de uma das atrizes, foram feitos vinte abajures de barro, pintados pelas próprias alunas na cor lilás. Para os gastos que o grupo teve com pequenos objetos do cenário e algumas peças do figurino, foram realizadas vendas de bolos, café, docinhos e rifas para arrecadação de dinheiro. 30

Para o figurino dos atores, o grupo utilizou algumas roupas do Laboratório de Figurinos de Artes Cênicas e outras foram compradas em brechós em Florianópolis/SC. Alguns ajustes nesses figurinos foram necessários durante o processo criativo e o grupo contou com a ajuda da técnica Rachel Teixeira Dantas, camareira de espetáculo do curso de Artes Cênicas da UFSC..... 30

A maquiagem das personagens ficou por responsabilidade das próprias atrizes, que através de todo o conhecimento adquirido na disciplina de Maquiagem Teatral no segundo semestre. Basicamente, foram usadas sombras fortes: em Célia sombra preta e em Dilma e Leninha sombras coloridas e extravagantes; batom vermelho ou laranja e bastante blush usado nas três prostitutas. Giro contou com um bigode postiço e uma maquiagem de envelhecimento, já no personagem Oswaldo foi utilizada maquiagem básica no rosto..... 31

O resultado final foi visto nas doze apresentações da montagem teatral. No geral, as críticas dos espectadores foram positivas sobre o resultado da montagem, a interpretação dos alunos, o cenário e todas as ideias da direção e orientação do processo criativo. Os aspectos mais elogiados foram: trilha sonora, a inversão do texto dramático e a interação das personagens com o público logo na entrada do teatro..... 31



..... 31

CAPÍTULO 3 –A PERSONAGEM CÉLIA..... 32

3.1. Características físicas e psicológicas da personagem..... 32

Na construção da personagem Célia, primeiramente surgiram suas características dentro do texto do autor Plínio Marcos e as características criadas pela direção na adaptação do texto dramático *O Abajur Lilás*. A personagem Célia foi um grande desafio a ser interpretada. Assim como acontece com outras figuras dramáticas, nas quais, com facilidade, o ator pode cair num estereótipo, deixando a desejar sua atuação. Personagens como bêbados, psicopatas, prostitutas e assassinos podem se tornar personagens em que o ator acabe caindo num clichê..... 32

Quando um ator recebe a proposta de interpretar um personagem, surgem as características físicas e psicológicas dele. As físicas podem ser a cor e corte do cabelo, a faixa etária, ser mais magro ou mais gordo, e dentro desses caracteres físicos estão incluídos também os trejeitos: jeito de andar, gestos únicos e próprios da figura dramática proposta. As características psicológicas fazem parte da personalidade e o do caráter da personagem. 32

Dois atributos físicos de Célia se destacam no texto dramático: o tom da pele ser amarelada e sua aparência física ser ultrapassada ou aparentar ter uma idade avançada. O primeiro é encontrado na fala de Dilma, no texto dramático *O Abajur Lilás* (1969), indicando uma possível doença da Célia, e o segundo aspecto é identificado na fala de Giro:..... 32

3.2 Estudos e pesquisas de campo para interpretar a personagem..... 36

3.3. Construção e dificuldades encontradas na criação da personagem singular..... 40

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52
O ABAJUR LILÁS.....	54
Plínio Marcos.....	54
PREFÁCIO.....	55
PRIMEIRO ATO	57
Primeiro Quadro	57

INTRODUÇÃO

O presente trabalho relata como foi executar a atividade final na disciplina de Processos Criativos, a qual é requisito para obtenção do diploma de Bacharel em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Encenada pelos estudantes da sétima fase no ano de 2014, essa montagem teatral foi construída através da adaptação do texto dramático *O Abajur Lilás*, escrito pelo autor Plínio Marcos de Barros no ano de 1969.

Baseado na construção da personagem Célia, o trabalho traz observações sobre as técnicas usadas pela atriz para alcançar uma atuação orgânica da personagem. Traz também um olhar sobre como a construção aproximou a atriz da realidade de sua personagem, mostrando algumas dificuldades encontradas pela atriz durante o processo até conquistar o objetivo final de criar a personagem através de pesquisas de campo e conhecimentos adquiridos durante a Graduação. Mesmo que o ator estude indivíduos que tenham personalidade similar à da personagem em questão, ele pode não conseguir vivenciar exatamente a rotina que essa figura dramática vive e acabar em uma interpretação clichê da personagem.

Além do memorial descritivo desse processo criativo, esse trabalho almeja discutir quais as possíveis técnicas o ator/atriz pode usufruir para atingir uma interpretação mais próxima da sua personagem. Analisando todo o processo criativo desde o seu início, explicar a rotina de construção da personagem Célia, discursar sobre o autor Plínio Marcos de Barros e como são caracterizados os seus personagens e, em especial, a figura dramática de Célia.

A metodologia utilizada foi apesquisa em biografias do autor Plínio Marcos como *Bendito Maldito, uma biografia de Plínio Marcos* escrito pelo autor Oswaldo Mendes no ano de 2009, e o de teorias sobre técnicas do ator, tal como *As Metáforas do Corpo em Cena* de Sandra Meyer Nunes de 2009. O trabalho é, portanto, baseado essencialmente em todo o processo criativo de construção da personagem Célia e em todo o conhecimento adquirido nos quatros anos de estudos na Graduação em Artes Cênicas da UFSC.

Este trabalho apresenta uma estrutura de três capítulos, sendo que o primeiro capítulo aborda a vida do autor Plínio Marcos de Barros, que escreveu o texto *O Abajur Lilás* em 1969, e que influenciou na construção da personagem Célia. Os

seus personagens são representados sem qualquer sutileza nem meias verdades, sua visão perante o submundo da sociedade da sua época- e que continua valendo para os tempos atuais- que é percebida através dos seus textos dramáticos.

No segundo capítulo, segue a sinopse do texto *O Abajur Lilás* e os relatos do processo criativo realizado no ano de 2014 pelos alunos de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina.

No terceiro e último capítulo é explanada a personagem Célia, suas características físicas e psicológicas, os estudos de campo realizados para compor essa personagem, as dificuldades encontradas pela atriz na construção e as técnicas usadas para criação da figura dramática. As técnicas e elementos estudados durante o processo criativo foram ao encontro às pesquisas realizadas nesse Trabalho de Conclusão de Curso.

Por fim, a conclusão sobre o produto final dessa criação através dos meios estudados, da dramaturgia do autor e os métodos e elementos usados pela atriz, buscando relatar as experiências do Processo Criativo realizado como disciplina obrigatória na grade da Graduação em Artes Cênicas desta Universidade, destacando quais as dificuldades de construção, quais as soluções encontradas por esta atriz para se aproximar da sua personagem e, assim, tentar uma atuação mais orgânica possível da personagem Célia.

CAPÍTULO 1 – PRELÚDIO SOBRE O SUBMUNDO DO DRAMATURGO PLÍNIO MARCOS DE BARROS

Descrever quem foi Plínio Marcos de Barros (1935-1999) é algo complexo e, ao mesmo tempo, muito instigante. Personalidade ímpar, “autor maldito” como era chamado, foi um teatrólogo brasileiro, jornalista, ator e diretor. Um escritor e dramaturgo considerado polêmico por sua maneira de abordar assuntos malditos do submundo da sociedade brasileira em seus textos. Nasceu em 29 de setembro de 1935 na cidade de Santos no estado de São Paulo e faleceu em São Paulo capital no dia 19 de novembro de 1999. Filho de um bancário chamado Armando de Barros, e da senhora Hermínia, que cuidava da casa e de mais quatro filhos e uma filha. Vindo de uma família de origem simples e humilde, teve uma infância alegre na vila onde morava na Rua das Antigas Laranjeiras, porém foi uma criança que não se interessava em estudar e terminou apenas o curso primário.

Sua carreira profissional teve início na juventude, aos dezesseis anos de idade, como palhaço de circo. Marcos decidiu entrar para o circo como palhaço por causa de uma moça por quem se apaixonou, conforme a frase dita pelo próprio autor “Eu queria namorar uma moça do circo, que conheci quando o cantor do nosso bairro foi cantar no circo. O pai dela só deixava ela namorar gente do circo. Então eu entrei para o circo. Achei que era mais engraçado do que o palhaço e que eu devia ser palhaço.”(Disponível em: www.pliniomarcos.com, *Dados Biográficos*, p.2)

Somente aos dezenove anos de idade, após sair do quartel, Plínio Marcos começou a firmar sua carreira dentro do circo na Companhia Santista de Teatro de Variedades, com a qual percorreu o interior paulista como humorista, palhaço e diretor de shows, chegando a ser humorista na Rádio Atlântico e na Rádio Cacique. Trabalhou em uma quantidade diversificada de circos, como o Circo dos Ciganos, Circo do Pingolô, Circo Toledo entre outros. Teve contato com o teatro, além do circo, no Pavilhão Teatro Liberdade, que ficou armado durante cinco anos em Santos, na Avenida Pedro Lessa, onde apresentava espetáculos todas as noites. Na TV-5 de Santos, começou a se apresentar como humorista e era conhecido como o “palhaço Frajola”; considerado um dos cômicos mais amados da cidade que alcançou grande popularidade.

Foi através da convivência e por forte influência da escritora e jornalista Patrícia Rehder Galvão, mais conhecida como Pagu, que aos vinte e dois anos de idade, Marcos escreveu sua primeira peça de teatro chamada *Barrela* (1958), a qual o autor cita ter sido baseada na história real de um menino que foi currado:

“Houve um caso, em Santos, que me chocou profundamente: um garoto foi preso por uma besteira e, na cadeia, foi currado. Quando saiu, dois dias depois, matou quatro dos caras que estavam com ele na cela. Fiquei tão chocado com esse negócio todo que escrevi a *Barrela*.” Juro por essa luz que me ilumina que até então nunca havia me ocorrido escrever uma peça, pois eu não conhecia as grandes peças da dramaturgia nacional, nem universal. Conhecia as peças que eram apresentadas no Pavilhão Liberdade: *Paixão de Cristo*, *O Mundo não me Quis*, *Rancho Fundo*, *O Ébrio*. Mas o caso do garoto me comoveu tanto, que eu, depois de andar uns tempos atormentado com a história, a despejei no papel.”(Disponível em www.pliniomarcos.com, *Dados Biográficos*, p.3)

O texto *Barrela* foi proibido pela Censura Federal e gerou a revolta de Pagu, que conseguiu a liberação para uma apresentação amadora no dia 1º de novembro de 1959. A peça foi dirigida pelo próprio autor e, logo que foi encenada, no palco do Centro Português de Santos, ficou proibida pela Censura Federal durante vinte e um anos.

Em 1960, o jovem autor mudou-se para São Paulo capital, onde trabalhou de distintas maneiras para sobreviver, uma delas foi como camelô vendendo todo o tipo de coisa: cigarros, pilhas, café e álbum de figurinhas. Entre os camelódromos e bares de São Paulo, ele conheceu o Teatro de Arena, onde realizou alguns trabalhos com a Companhia Cacilda Becker, como *O Santo Milagroso* (1963) e *Onde Canta o Sabiá* (1963). Bastante atuante em seus trabalhos como ajudante de palco, ator ou dramaturgo, o autor expressou sua opinião sobre trabalhar com grupos, “Nunca tive esse negócio de ser de um grupo, trabalhava onde me deixavam. Como ator, como administrador, como qualquer coisa. Eu tinha que trabalhar, viver de uma profissão, e a minha profissão era essa – teatro.” (Disponível em www.pliniomarcos.com, *Dados Biográficos*, p.2)

Pode-se dizer que o maior inimigo do autor durante sua carreira foi a censura, visto que em 1965 Marcos tentou encenar sua primeira peça na capital de São

Paulo, *Reportagem de um tempo Mau*, que foi proibida pela censura. O dramaturgo desabafa sobre o seu sentimento toda vez que os seus textos eram proibidos de serem encenados:

“Ser impedido de trabalhar, de ganhar o pão de cada dia com o suor do próprio rosto é terrível. Você tem a sensação de que é um exilado no seu próprio país. Eu sei bem como é isso. Penei. Penei muito. A minha sorte é que nunca cortei os laços com as minhas raízes. Fui camelô. Voltei pra rua pra camelar. Não caí. Não bebi. Não chorei. Nem perdi o bom-humor. Mas, sofri mais do que a mãe do porco-espinho na hora do parto, impedido de trabalhar. E ignorado por colegas, que se diziam de esquerda, nas rádios e nas televisões. Mas, deixa pra lá. Essa sujeira sai no mijo, não tenho mágoas.” (Disponível em www.pliniomarcos.com, *Dados Biográficos*, p.7)

Após os seus trabalhos árduos como vendedor no camelódromo pelas manhãs, técnico na Rede de TV Tupi durante as tardes e fazendo “bicos” como administrador no Teatro de Arena; o que ficou marcado como sua verdadeira estreia profissional foi a encenação do seu texto *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (1966), montada com a ajuda financeira de alguns amigos. Ainda que seu público tenha sido de míseras cinco pessoas na estreia, Plínio Marcos virou notícia como autor teatral e reconhecido por ter escrito uma peça genial.

Após *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, o autor escreveu outros textos teatrais que tiveram uma boa recepção entre os profissionais teatrólogos, como *Navalha na Carne* (1967), *Quando as Máquinas Param* (1963), *Homens de Papel* (1968) e *O Abajur Lilás* (1969). Assim como a peça *Navalha na Carne*, o autor encenou suas peças inclusive no Rio de Janeiro e sempre às escondidas da censura militar. Seus textos ficavam cada vez mais queridos por diretores, tanto de São Paulo como do Rio de Janeiro, que queriam apresentar as peças, mas só conseguiam encená-las em sessões clandestinas nas casas de artistas e amigos.

A partir de 1968, os textos do dramaturgo ficaram sistematicamente censurados antes mesmo de serem lidos em Brasília. Tornava-se a cada dia um autor maldito e perseguido pela ditadura militar, sendo preso pelo 2º exército e

libertado alguns dias depois por intervenção de Cassiano Gabus Mendes, o então diretor da Televisão Rede Tupi. Em 1969, foi preso novamente, desta vez na cidade de Santos/SP, por desacatar militares durante a intervenção da peça *Dois Perdidos Numa noite Suja* no Teatro Coliseu. Após Marcos ser transferido do presídio de Santos para São Paulo capital, vários artistas intervieram para que o autor fosse liberto sob a tutela de Maria Della Costa.

A década de setenta foi ilustrada por perseguições da ditadura militar contra o autor, tendo sido detido diversas vezes para interrogatórios e, aos poucos, todas as suas peças foram proibidas. As explicações para tais proibições divagavam entre serem textos pornográficos, subversivos e por conterem “palavrões”. Quanto aos palavrões em seus textos, ele desabafa:

“O palavrão. Eu, por essa luz que me ilumina, não fazia nenhuma pesquisa de linguagem. Escrevia como se falava entre os carregadores do mercado. Como se falava nas cadeias. Como se falava nos puteiros. Se o pessoal das faculdades de lingüística começou a usar minhas peças nas suas aulas de pesquisas, que bom! Isso era uma contribuição para o melhor entendimento entre as classes sociais. Eu escrevo histórias. Eu tenho histórias pra contar. Mas, tudo o que escrevo dá sempre teatro. Eu sempre escrevi em forma de reportagem. As minhas peças não têm ficção, sabe? Eu escrevo, desde *Barrela*, reportagens. Eu, há dezessete anos [1973], sou um dramaturgo. Há dezessete anos pago o preço de nunca escrever para agradar os poderosos. Há dezessete anos tenho minha peça de estréia [*Barrela*] proibida. A solidão, a miséria, nada me abateu, nem me desviou do meu caminho de crítico da sociedade, de repórter incômodo e até provocador. Eu estou no campo. Não corro. Não saio. E pago qualquer preço pela pátria do meu povo.” (Disponível em www.pliniomacos.com, *Dados Biográficos*, p.7)

Os textos dramáticos de Plínio Marcos sempre tiveram formato de reportagem em que ele, como o repórter, trazia os fatos do submundo da sociedade brasileira. Suas peças, de um modo geral, tratavam de situações reais, com linguagens cruas, que denunciavam e protestavam contra a organização da sociedade durante a ditadura militar. O autor usava de diálogo carregado de gírias conhecidas por integrantes desses submundos, as quais eram consideradas como “palavrões” pela

censura. Não somente nos diálogos o autor expressava sua fúria, mas com os próprios personagens.

Os personagens dos textos dramáticos do dramaturgo sempre representavam a margem da sociedade, os esquecidos: vagabundos, malandros, prostitutas, homossexuais, cafetões, desempregados, prisioneiros, crianças abandonadas e doentes mentais. O autor conseguia dar voz para os seres nunca citados, os invisíveis perante a sociedade. Através dos personagens, o autor escancarava as verdades sujas que ninguém quer ver e que se finge não existir até os dias atuais. Por isso, seus textos, sempre censurados, traziam tanta náusea para aqueles leitores indispostos a enxergar toda a sujeira escondida no submundo. Assistir às encenações dos textos do autor é entrar na dimensão que se diz não enxergar no dia-a-dia, temas como a prostituição são mostrados por Marcos da maneira sem cortes, “sem purpurinas”, apenas esplanadas de forma nua e crua, como elas realmente são. O autor vivenciou tantas situações dentro desses becos onde perambulava desde o início da sua juventude que conseguiu ver de perto a vida dessas personalidades esquecidas e trouxe para os seus textos dramáticos essas figuras exóticas, personagens marcantes, fortes, inesquecíveis e presenças impossíveis de serem ignoradas em cima do palco.

Cada personagem representa um tipo de relação entre as classes sociais e entre eles mesmos, cada um sabe o seu lugar dentro da sua existência insignificante. Cada um lutando como pode na busca pela sobrevivência. Esses personagens criados por Marcos trazem uma discussão diferente sobre o sentido do bom e do mau: não existe o personagem totalmente bonzinho, que é o “*mocinho*” da história, nem aquele que é apenas o vilão. Dentro das narrações dramáticas de seus textos, cada personagem tem sua conduta baseada no seu instinto de sobrevivência. Se o espectador conseguir se colocar no lugar do personagem, identificar-se com as situações propostas-muitas vezes baseadas em fatos-conseguirá compreender que as atitudes desses personagens não são separadas entre boas ou más, mas sim em atitudes que qualquer ser humano teria para se sobressair de tal situação subumana em que se encontra. Desse modo, o autor é visto como aquele que:

“Pariu e deu voz a uma formidável galeria de criaturas: ternas, líricas, truculentas, vadias, esperançosas, vitais em sua sobrevivência, seres mediatizados pelo real e pelo imaginário, lugar onde a ficção nasce, grande parte das vezes, com um grito de denúncia ou desejo de reconhecimento” (Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/498/424>, PARANHOS, 2009, p.1)

Baseando-se em histórias perturbadoras, o autor aborda em seus textos os temas mais intrigantes e cheios de diálogos rígidos, indicando, através dos seus personagens, o nível de decadência em que o ser humano pode chegar. Apresentam seres explorados, humilhados, solitários, alguns torturados e outros agarrados a vícios para continuar sobrevivendo. A sexualidade mesclada com violência vivida por esses personagens miseráveis traz à tona toda a obscuridade desse espaço urbanizado e marginal.

Plínio Marcos de Barros conseguiu, através dos seus textos provocativos e angustiantes, renovar padrões dramáticos e atingir os espectadores com essas denúncias contra o capitalismo e, conseqüentemente, contra o regime militar que vivenciava. Sua maneira de contestar não só conseguiu criticar e atingir os espectadores e a censura da sua época, mas também a contemporaneidade, que pouco se transformou. Aliás, o autor parecia adivinhar o futuro miserável e sem grandes mudanças para essas classes excluídas, pois em seus textos ele não trazia mensagens otimistas a partir dos seus personagens, mas sim uns desfechos completamente sem esperança alguma de um futuro menos medíocre para esses personagens.

Os personagens do texto dramático *O Abajur Lilás*, o enredo e o desfecho, não poderiam ser menos sórdidos quanto qualquer outra obra do autor. Com as verdades escancaradas da realidade desses personagens, entre eles um cafetão, três prostitutas e um capacho do cafetão com papel de espancador e torturador dessas “garotas de programa”, encontram-se em situação de sobrevivência, cada um à sua maneira. Regado à violência, palavras de baixo calão, alguns personagens maquiavélicos e até um presente humor nas piadas obscuras do personagem Giro,

O *Abajur Lilás*, mesmo sendo escrito pelo autor no ano de 1969, consegue representar um pouco da sociedade atual.

O autor Plínio Marcos de Barros faleceu no dia 29 de novembro no ano de 1999, aos 64 anos de idade, por infecção pulmonar. Ele era portador de diabetes e já se encontrava em péssimo estado de saúde desde agosto de 1999, quando sofreu um derrame cerebral, que o deixou incapacitado de respirar sem a ajuda de aparelhos.

Arte e política: uma junção perfeita encontrada nos textos do autor maldito que conseguiu escrever realidades que foram além da sua época, servindo de inspiração para as alunas de Graduação desta Universidade Federal de Santa Catarina, que mergulharam nesse universo tão distante da realidade das mesmas e, ao mesmo tempo, tão instigante.

CAPÍTULO 2 – O ABAJUR LILÁS, RELATOS DE UM PROCESSO CRIATIVO

2.1 Sinopse do texto dramático

O enredo se passa numa casa de prostituição mais conhecida como “Mocó”, na qual o dono é o personagem Giro, um homossexual ardiloso que faz de tudo para explorar as três prostitutas da casa: Dilma, Célia e Leninha. Dilma tem um filho para criar que não mora com ela, e passa a maior parte do tempo falando sobre o filho, defendendo-se de que tudo o que faz é por causa do seu filho, é a mais velha das três prostitutas da casa e a que mais teme o Giro. Célia é a revoltada com toda a exploração do cafetão sobre elas, buscando sempre motivos para que as outras prostitutas também se revoltassem contra as opressões do Giro, ela é a figura dramática que está sempre bêbada e com uma garrafa de aguardente em suas mãos, tropeçando em quase todas as cenas. Leninha é a mais nova integrante do grupo, aparece na metade do texto carregando sua mala quando chega ao Mocó com o Giro. Leninha deixa claro em suas falas que não gosta de se meter em nenhuma questão sobre rebelar-se contra o dono do Mocó, tendo uma opinião sempre neutra. O dono do prostíbulo tem o seu capanga Oswaldo, que sempre impõe medo nas prostitutas através de ameaças violentas, é a personagem que usa da violência para pôr ordem no ambiente, fazendo com que as coisas ocorram conforme a vontade do Giro.

O clímax que movimentava o enredo é a cena em que o personagem Giro vê o abajur do quarto quebrado no chão, o dono do Mocó fica furioso e pergunta para cada uma das três prostitutas quem foi que quebrou o abajur. Nenhuma delas entrega quem foi, gerando assim a revolta de Giro que dá ordem para Oswaldo torturar cada uma até descobrir quem foi. A responsável por quebrar o abajur foi a rebelde entre as três, Célia, que resolveu quebrar o abajur com o intuito de provocar o dono do Mocó e fazer com que a personagem Dilma tomasse uma decisão sobre qual lado estava. Assim, Dilma teria que decidir: ou “caguetava” Célia para Giro ou juntava-se a ela para assassiná-lo e tomar conta do Mocó. O que Célia não esperava é que Oswaldo quebraria mais coisas em todo o quarto para culpá-la e que a novata Leninha a entregaria, fazendo com que Giro ficasse enfurecido e mandasse Oswaldo matá-la.

No final do texto dramático original, a personagem Célia é realmente assassinada por Oswald; já na adaptação, a direção resolveu que o capanga assassinaria Giro em vez da Célia, tornando-se o novo dono do Mocó. Assim que ele mata Giro, já começa dando ordens e deixando claro que nada mudou no Mocó, apenas mudou a voz de quem daria as ordens no local, mandando as mulheres saírem para fazer seus programas enquanto ele limparia a cena do crime.



2.2 Relatos do Processo Criativo

Nosso processo criativo teve início com a escolha do texto dramático em fevereiro de 2014: cada integrante do grupo trouxe alguns textos, os quais lhe interessavam mais, através de discussões, foi escolhido o texto *O Abajur Lilás* do dramaturgo Plínio Marcos de Barros, escrito no ano de 1969. Essa escolha não teve motivações específicas ou propostas de como seria a montagem teatral, apenas foi feita uma leitura dramática entre as participantes do grupo, e determinou-se que seria esse o texto que adaptaríamos e encenaríamos na disciplina de Processos Criativos.

Após a determinação do texto, iniciou-se uma sequência de encontros para realizar leituras dramáticas e, conforme fosse o andamento, seria decidido quais atrizes interpretariam tais personagens. A decisão sobre qual personagem cada atriz interpretaria foi da direção e, a partir das leituras dramáticas, começaram os ensaios e ideias de possíveis adaptações do texto, que logo se transformou no texto que segue anexo a este trabalho de conclusão de curso.

Escolhido o texto e divididos os papéis, começaram os ensaios que não seguiram a linha cronológica do texto: cada cena foi ensaiada num modo aleatório. Aos poucos, foram se construindo as ações dentro das encenações, utilizando diferentes mecanismos de montar uma peça teatral. A direção, juntamente com o orientador do processo criativo, decidiu que a peça seria apresentada de trás para frente, seguindo uma ordem contrária que, ao iniciar a peça, já deixava explícito ao espectador como seria o final. Esse mecanismo funcionou muito bem, apesar de, no início da peça, o espectador já descobrir o desfecho, não tirando a curiosidade e expectativa deles quanto às motivações que levaram as personagens a chegarem à cena final da tortura:



Com a escolha definida de inverter a estrutura dramática, criou-se uma dificuldade sobre o cenário e de como seria a transição entre as cenas, pois uma série de detalhes quanto ao cenário precisava de uma solução. Assim, optamos que os próprios atores ficariam responsáveis pela troca de lugar dos elementos cenográficos a cada mudança de cena, sendo necessária a escolha de uma luz diferente durante essas transições, bem como a definição de que durante essas transições houvesse uma trilha sonora. A trilha sonora foi escolhida pelo orientador do processo criativo, Fábio Salvatti, que foi feliz na escolha das músicas da década de setenta do cantor Roberto Carlos, pois se adequava totalmente com a época em que o texto dramático foi escrito. Pode-se dizer que toda a trilha sonora aproximou os espectadores da “atmosfera” em que as personagens estavam ambientadas.

Diante das ideias diversificadas que apareciam durante o processo criativo, surgiu a ideia de que, logo na entrada, quando o espectador estivesse retirando os seus ingressos, as personagens aparecessem como se já estivessem trabalhando no prostíbulo. Essa ideia também teve um efeito muito positivo e totalmente oportuno no que diz respeito à aproximação do espectador com a realidade das profissionais do sexo. Logo quando o espectador entrasse no teatro, já adentrava no submundo dessas casas noturnas, com música de boate tocando, luz vermelha e as personagens oferecendo programa de seus serviços sexuais para os espectadores, tratando eles como clientes da casa. As reações, é claro, foram diversificadas, sendo

que uns levaram na brincadeira e outros não gostaram da situação, ficando constrangidos com a intervenção das personagens com o público.

Partiu-se da ideia de que, se o espectador vai ao teatro assistir uma montagem teatral com o tema prostituição e com classificação indicativa para maiores de dezoito anos, certamente teriam cenas para pessoas com maior idade. Partindo desse ponto, foi que se decidiu interagir com o público como se realmente eles fossem os clientes da casa de prostituição, inclusive o próprio ingresso da peça estava escrito “*Vale um programa de 80 minutos*”, indicando que, ali, eles estavam entrando metaforicamente num bordel. Essa ideia criou uma maior intimidade das atrizes com a personalidade dessas personagens, ajudando muito na concentração de “*vivenciar*” a personagem antes mesmo de subir no palco, pois ali com o público, na entrada do teatro, foi um momento de verdadeira entrega, como se as atrizes vivenciassem a profissão das suas personagens.

Os ensaios foram realizados durante todo o primeiro semestre do ano de 2014, de segunda à sexta-feira, no horário das 18h30min às 22h00min. Sempre iniciados com aquecimentos corporais e jogos propostos pela direção, sendo que a maioria deles foi através de conhecimentos adquiridos durante toda a graduação. Os dias eram revezados entre construção das personagens, leituras dramáticas do texto, improvisações das cenas, até que esse todo foi se mesclando e tornando uma sequência de ensaios da última à primeira cena. É engraçado e interessante lembrar todo o processo, desde o início até ao fim, pois no começo tudo estava tão “cru” e distante de ser uma montagem teatral, que os alunos se perguntavam se realmente conseguiriam chegar a um produto final com qualidade. Como se fosse um jogo de ligar os pontos, metaforicamente falando, aos poucos foram se construindo todas as cenas e foram se ligando umas às outras até, finalmente, tornar-se um todo. Quando as atrizes decoraram o texto, o andamento dos ensaios foi melhorando gradualmente, seguindo a sequência das cenas e gravando as marcações.

Uma questão em que tivemos dificuldade foi quanto ao cenário e ao figurino, sobre como seriam confeccionados, sendo que não tínhamos nenhuma verba. O Laboratório de Iluminação e Cenotécnica (ILUCENO) conta com os equipamentos necessários para iluminação, porém apenas alguns materiais de cenografia. O grupo obteve a ajuda da mão de obra dos técnicos do ILUCENO, o operador de luz Gabriel

Guedert e o cenotécnico Guilherme Rosário Ramos. Cabe, aqui, salientar que esse auxílio dos técnicos foi de extrema importância na confecção e deslocamento de todo o cenário.



Nosso cenário foi composto de uma cama, uma penteadeira, dois bancos de madeira, dois cabideiros de madeira para pendurar roupas, um biombo para as atrizes trocarem seus figurinos em cena, um abajur lilás de barro pra cada cena e, como fundo, foi usada uma tapadeira cheia de roupas íntimas costuradas nela. A cama foi feita com oito caixas de madeira, compradas em uma frutaria, um estrado de madeira confeccionado pelos técnicos do ILUCENO e um colchão de casal doado por uma das atrizes. Alguns objetos já existiam no acervo do curso de Artes Cênicas e foram emprestados para a montagem teatral: a penteadeira, os dois bancos de madeira, os dois cabideiros, o biombo, e as tapadeiras. As roupas íntimas costuradas na tapadeira de fundo do cenário foram doadas pelas atrizes e colegas do curso. Através do patrocínio do pai de uma das atrizes, foram feitos vinte abajures de barro, pintados pelas próprias alunas na cor lilás. Para os gastos que o grupo teve com pequenos objetos do cenário e algumas peças do figurino, foram realizadas vendas de bolos, café, docinhos e rifas para arrecadação de dinheiro.

Para o figurino dos atores, o grupo utilizou algumas roupas do Laboratório de Figurinos de Artes Cênicas e outras foram compradas em brechós em

Florianópolis/SC. Alguns ajustes nesses figurinos foram necessários durante o processo criativo e o grupo contou com a ajuda da técnica Rachel Teixeira Dantas, camareira de espetáculo do curso de Artes Cênicas da UFSC.

A maquiagem das personagens ficou por responsabilidade das próprias atrizes, que através de todo o conhecimento adquirido na disciplina de Maquiagem Teatral no segundo semestre. Basicamente, foram usadas sombras fortes: em Célia sombra preta e em Dilma e Leninha sombras coloridas e extravagantes; batom vermelho ou laranja e bastante blush usado nas três prostitutas. Giro contou com um bigode postiço e uma maquiagem de envelhecimento, já no personagem Oswaldo foi utilizada maquiagem básica no rosto.

O resultado final foi visto nas doze apresentações da montagem teatral. No geral, as críticas dos espectadores foram positivas sobre o resultado da montagem, a interpretação dos alunos, o cenário e todas as ideias da direção e orientação do processo criativo. Os aspectos mais elogiados foram: trilha sonora, a inversão do texto dramático e a interação das personagens com o público logo na entrada do teatro.



CAPÍTULO 3 –A PERSONAGEM CÉLIA

3.1. Características físicas e psicológicas da personagem

Na construção da personagem Célia, primeiramente surgiram suas características dentro do texto do autor Plínio Marcos e as características criadas pela direção na adaptação do texto dramático *O Abajur Lilás*. A personagem Célia foi um grande desafio a ser interpretada. Assim como acontece com outras figuras dramáticas, nas quais, com facilidade, o ator pode cair num estereótipo, deixando a desejar sua atuação. Personagens como bêbados, psicopatas, prostitutas e assassinos podem se tornar personagens em que o ator acabe caindo num clichê.

Quando um ator recebe a proposta de interpretar um personagem, surgem as características físicas e psicológicas dele. As físicas podem ser a cor e corte do cabelo, a faixa etária, ser mais magro ou mais gordo, e dentro desses caracteres físicos estão incluídos também os trejeitos: jeito de andar, gestos únicos e próprios da figura dramática proposta. As características psicológicas fazem parte da personalidade e o do caráter da personagem.

Dois atributos físicos de Célia se destacam no texto dramático: o tom da pele ser amarelada e sua aparência física ser ultrapassada ou aparentar ter uma idade avançada. O primeiro é encontrado na fala de Dilma, no texto dramático *O Abajur Lilás* (1969), indicando uma possível doença da Célia, e o segundo aspecto é identificado na fala de Giro:

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

CÉLIA: Eu me cuido.

DILMA: Só tô falando porque a bicha disse que viu um escarro com sangue aí na pia.” (BARROS; 1969, p.28)

“GIRO: Aqui ó! Aquelas duas vão me pagar. Elas vão ter vergonha de balançar as pelancas na cara do trouxa. Com abajur, ainda engana. Mas, ó! Elas não querem luz acesa. Já estão no bagaço. Têm que se enrustir. Há males que vêm pra bem.” (BARROS; 1969, p.34)

Esse último aspecto fica esclarecido através das palavras *pelancas* e *bagaço*. Conforme o dicionário Aurélio, *pelanca* significa “¹Pele ou carne flácida, ²Velho,

valetudinário”. A palavra bagaço é utilizada para indicar que algo é inútil, e também é uma expressão usada para se referir a prostitutas velhas, conforme o dicionário Michaelis: “**1** Resíduo de frutos, ervas ou de qualquer outra substância depois de se lhe tirar o suco. **2** Parte fibrosa da cana-de-açúcar depois de espremida. **3** Coisa inútil. **4** Meretriz velha. **5** Abundância, riqueza. **6** Folgado, dança.” (MICHAELIS; 2009, p.1)

O texto dramático também traz características psicológicas de Célia. Sua postura é sempre ofensiva com os outros personagens, demonstrando sua ira e indicando ser uma pessoa de difícil convivência. Abaixo, seguem, respectivamente dois momentos do texto que indicam essas características de Célia: o primeiro é quando ela fala de Giro usando palavras de baixo calão, e o segundo é referente a fala de Giro sobre Célia:

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

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

CÉLIA: Tu entra nas chaves dele. Tu é mesmo uma bosta. Também, tem que ter desconto. Com o cupim roendo a caixa de catarro, fica frouxa.” (BARROS; 1969, p.30)

“CÉLIA: Nem vi ela gemer.

GIRO: Claro, estava bêbada como uma vaca. Mas, esquece! Não vou falar à toa. Tu é tihosa. Vai embora. Vai se danar por aí.” (BARROS; 1969, p.43)



A escolha da direção nas características físicas foi o cabelo crespo e a maquiagem forte e borrada da personagem, ajudando a deixá-la com aspecto cansado. Já nos traços psicológicos, foi orientado que a Célia teria as seguintes características em sua personalidade: impetuosa, rebelde, mal humorada, amargurada e destemida. A maneira de andar da personagem também foi escolha da direção e está ligada ao excessivo uso de álcool, fazendo com que seu jeito de caminhar seja sem equilíbrio, tropeçando como se estivesse cansada e de ressaca.

Célia tem uma presença marcante e devastadora, sendo sinônimo de impulso violento diante das situações adversas em que é colocada dentro da peça. Com seu instinto selvagem, é vista muitas vezes como rebelde e causadora de todos os danos da trama de *O Abajur Lilás*. Bem como os outros personagens do enredo, Célia luta pela sua sobrevivência da maneira que pode e afronta aqueles que se opõem aos seus objetivos. Quando Dilma decide não apoiá-la na sua ideia de assassinar Giro, Célia quebra um abajur do quarto para colocar Dilma num impasse:

“DILMA: Pra que isso?
CÉLIA: Pra ver a bicha endoidar.
DILMA: Ele dá o troco pra nós
CÉLIA: Eu sei.
DILMA: Essa que é a tua?
CÉLIA: Pra tu ver.
DILMA: Ele vai me entralhar. E eu não tenho nada com as tuas presepadas.
CÉLIA: Se dane!
DILMA: Que tu ganha com isso?
CÉLIA: Só assim tu toma uma decisão.
DILMA: Mas eu tou noutra. Tenho filho pra criar.
CÉLIA: Problema teu. Se a bicha te apertar, tu tem que escolher: ou me entrega, ou me empresta a grana.
DILMA: Vá pra puta que te pariu! Não sou cagueta. Mas também não te empresto grana nenhuma.
CÉLIA: Então vai levar carga dos dois lados.” (BARROS;1969, p.31)

Foi necessário compreender e conhecer o ambiente no qual a personagem estava inserida, pois interfere na sua personalidade. Célia é uma prostitua do submundo, onde os personagens vivem à margem da sociedade e são tratados com falta de humanidade. A violência física e verbal corresponde a esse contexto em que ela está inserida, é desse modo que ela se defende da exploração sofrida. Através de suas atitudes e no desenrolar da narrativa é que se torna evidente o quão forte é a presença de ira na sua personalidade. Sua principal motivação é rebelar-se contra essa estrutura em que está inserida. Através da pesquisa de campo foi possível adentrar nesse ambiente a que Célia pertence.

3.2 Estudos e pesquisas de campo para interpretar a personagem

Após analisar as características da personagem Célia, dentro do texto dramático e nas orientações da direção, iniciaram-se estudos através de filmes, de blogs e de vídeos com a temática prostituição. Filmes como *Bruna Surfistinha* do diretor Marcus Baldini do ano de 2011 (baseado no livro *O Doce Veneno do Escorpião*), *Jovem e Bela* de 2013 do diretor François Ozon, *Eu, Cristiane F., 13 anos, Drogada e Prostituta* do ano de 1981 dirigido por Uli Edel e *Sonhos Roubados* de 2010 dirigido por Sandra Wernek. Esses filmes acrescentaram no conhecimento do ambiente que Célia pertencia e trouxeram inspirações na construção da personagem. Os filmes com essa temática ajudaram as atrizes a se aproximarem da realidade das suas personagens.

Foi realizada uma pesquisa de campo nos locais destinados à prostituição em Florianópolis/SC. Essa sondagem inicial foi de observação do ambiente e conversas estilo “entrevistas” com as mulheres que trabalhavam no local. Essas visitas a esses locais de prostituição foram indispensáveis para aproximar a realidade de vida das atrizes com as personagens de *O Abajur Lilás*.

Buscou-se também analisar todas as formas de percepção sobre o trabalho dessas profissionais do sexo, tendo, deste modo, diferentes visões referentes ao assunto. Há quem concorde que o trabalho dessas mulheres deve ser regulamentado para uma melhora nas condições de trabalho. Conforme entrevista concedida ao Jornal “Correio” do estado da Bahia no dia 01 de maio do ano de 2014, o promotor do Ministério Público do Trabalho (MPT) Manoel Jorge e Silva Neto, explanou sua opinião afirmando ser a favor da regulamentação dessa profissão:

“Qual a sua opinião sobre a regulamentação da prostituição? (Jornal Correio) MJ: Sou totalmente a favor da regulamentação. A prostituição não é crime e, não sendo crime, é uma atividade humana submetida a remuneração que, por consequência, deve sim receber a regulamentação. É necessário reconhecer que a regulamentação vai viabilizar a proteção dos profissionais do sexo, e não apenas deles, mas também de todas as pessoas que se utilizam dos serviços. É preciso compreender a prostituição como um trabalho e não como uma atividade proscrita, uma atividade proibida.” (SILVA NETO; 2014, p.1)

Manoel Jorge Silva e Neto, Doutor em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e professor de Direito Constitucional de Mestrado e Doutorado da Universidade Federal da Bahia, é um representante dessa opinião positiva sobre a profissão, em que não coloca essas mulheres na posição de vítimas e sim de responsáveis pela escolha desse ofício. Diante do seu ponto de vista, ele busca a criação de uma lei específica:

“As prostitutas são reconhecidas pelo Governo, foram inclusas na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) em 2012, e têm direito a aposentadoria. Isso foi um avanço apesar da falta de regulamentação?”

MJ: É um pequenino avanço. Agora é buscar a regulamentação através de uma lei específica, porque prostituição não é crime, é trabalho. Então o avanço significativo que a sociedade brasileira precisa é aprovar o projeto de lei e se distanciar dessa histórica hipocrisia e da moral religiosa que nos impede de avançar e de reconhecer as prostitutas, que são também sujeitos, indivíduos destinatário de direitos e de obrigações.” (SILVA NETO; 2014, p.1)

Essa pesquisa foi revelando diferentes pontos de vista sobre a prostituição. Existe uma linha tênue entre ser profissional do sexo e sofrer abuso de poder ou exploração sexual. Em muitos casos, o dono da casa de prostituição abusa do seu poder, exigindo ficar com a maior parte do dinheiro que a profissional do sexo receber. Muitos usam da violência física e obrigam essas profissionais a entregarem a maior parte do dinheiro recebido. Algumas delas afirmam que são obrigadas a ter relações sexuais sem o uso de preservativos, sendo isso uma total exploração e abuso do ser humano. É o que o promotor Manoel Neto do MPT esclarece em uma parte da entrevista concedida ao Jornal “Correio”:

“... muitas prostitutas são obrigadas a manter relações sexuais sem preservativos pelo proprietário do estabelecimento e isso é extremamente grave. Outras também são obrigadas a consumir bebida alcoólica dentro do estabelecimento a fim de elevar o lucro das casas. Isto está no depoimento de muitas prostitutas que eu tomei aqui no MPT. As convenções internacionais da Organização Internacional do Trabalho (OIT), embora sigam firmes na linha da reprovação da exploração de qualquer trabalho, inclusive o trabalho sexual, não diz uma palavra sequer de censura sobre a hipótese de o indivíduo escolher deliberadamente a prostituição como atividade. É importante destacar também que o ingresso na atividade deve pressupor o limite mínimo de 18 anos, do contrário, é exploração sexual da criança e do adolescente (crime com pena de 4 a 10 anos de reclusão mais multa).” (SILVA NETO; 2014, p.1)

Durante a pesquisa, apareceu o nome de Gabriela Silva Leite, uma prostituta brasileira nascida em 22 de abril de 1951 em São Paulo, que veio de uma família de classe média, filha de uma dona de casa muito conservadora da “*moral*” e dos bons costumes. Gabriela decidiu na década de setenta largar a faculdade de Sociologia na USP e seu emprego em um escritório para virar prostituta. Foi durante esse trabalho, primeiramente em Belo Horizonte, São Paulo e, por fim, no Rio de Janeiro, que ela se tornou uma ativista lutando pelos direitos das prostitutas no Brasil. Em 1980, ela já promovia os primeiros encontros nacionais das prostitutas criando discussões sobre os direitos trabalhistas das profissionais do sexo, abordando temas como a saúde da prostituta e principalmente a AIDS. Fundou a ONG *Davidá*, em 1991, com a pretensão de proteger a cidadania dessas mulheres, os seus direitos básicos de saúde, educação, registro de trabalho e disseminar o preconceito contra a profissão. Logo em 2005, ela inaugurou a sua grife de roupas chamada *DASPU*, que criou com o intuito de além de fazer moda destinada às putas, ela conseguiria arrecadar fundos para manter a ONG *Davidá*.

Gabriela faleceu em 10 de outubro de 2013, aos 62 anos de idade, foi figura importante para a classe de prostitutas no Brasil, sempre lutando pela regulamentação da profissão. Defensora dos direitos humanos de todas as mulheres que decidiram seguir essa vida, Gabriela conta em entrevista concedida ao programa Roda Viva da TV Futura em 2009 os absurdos que viu algumas mulheres passarem por falta dessa regulamentação do trabalho:

“... Porque da forma que é hoje, as prostitutas são extremamente maltratadas. Existem lugares no Brasil, por exemplo, em que elas ficam em cárcere privado. Eu vi isso lá no Oiapoque. As prostitutas presas numa casa, e o dono da casa dizia que as trancava com cadeado para elas não fugirem. Eles fazem o que querem porque como estão proibidos, pagam um dinheirinho para a polícia, para poder funcionar, e as prostitutas não têm nada.” (LEITE; 2009, p.1)

Essa figura pública chamada Gabriela Silva Leite foi importante não somente para as profissionais do sexo e toda a sua classe, mas como objeto de pesquisa e observação para construção da personagem Célia do autor Plínio Marcos. O longa-metragem *Um beijo para Gabriela* auxiliou nessa pesquisa, pois mostra sua trajetória como candidata a deputada federal no ano de 2010 e o preconceito que ronda essas mulheres por terem escolhido essa profissão. O documentário agrega à montagem

teatral o olhar confuso e distante que o espectador tem sobre as prostitutas. Conforme as atrizes foram pesquisando e estudando cada vez mais “a fundo” essa profissão e esse “mundo” no qual as personagens estavam inseridas, foram sendo descobertas diversas maneiras de olhar para essas profissionais.

O desempenho da atriz Débora Secco no filme *Bruna Surfistinha* (2011), foi inspiração para compor Célia. Observando o comportamento da personagem Bruna, os seus gestos, seus olhares e a sua malícia. Também foi relacionado o vício de Bruna Surfistinha em cocaína com o vício de Célia em álcool. As características de ousadia e coragem de Gabriela Leite também serviram de espelho. Paralelamente à pesquisa de campo, foi sendo construída a personagem Célia, surgindo algumas dificuldades durante esse processo.

3.3. Construção e dificuldades encontradas na criação da personagem singular

O início da construção da personagem e de toda a montagem teatral de *O Abajur Lilás* teve algumas conturbações, principalmente no sentido de conseguir arrancar todo o pudor e tabu das atrizes quanto às suas personagens. No caso de Célia não foi diferente, a visão desta atriz para com sua personagem sob um olhar despido de preconceitos foi algo gradual, aos poucos foi se perdendo toda a timidez. No momento em que o grupo escolheu encenar o texto dramático *O Abajur Lilás* sabia-se que tipo de personagens as atrizes teriam que interpretar; entretanto, foi somente no decorrer do processo e dessa construção da personagem que surgiram preconceitos das próprias atrizes contra os figurinos que seriam usados e até sobre cenas que deveriam ou não ser mostradas ao público.

Quando se iniciaram os ensaios, a personagem Célia ainda estava muito distante do que realmente deveria ser, pelo menos na visão da direção e provavelmente do próprio autor do texto que sempre mostrou seus personagens com muita realidade. A figura dramática de Célia teria de ser miserável, usar roupas que deixassem o seu corpo todo praticamente de fora, ela não se importaria com isso, até porque pudor é uma palavra que definitivamente não está no vocabulário de Célia. A princípio, isso foi uma barreira para que a interpretação fluísse naturalmente e transbordasse a essência real de Célia para o espectador.

Para interpretar a figura dramática de Célia, foi preciso deixar de lado qualquer vaidade, esquecer o ego de querer estar bela em cena, estar atraente e bem vestida. Durante o processo de criação da personagem, foi se revelando o quanto Célia era miserável e de má aparência. Todo o seu figurino tinha que ser bagaceiro, sua maquiagem borrada e forte, seu cabelo despenteado e seus gestos vulgares. Essas características da personagem trouxeram a dificuldade dessa atriz em lidar com o fato de expor uma imagem desagradável, vulgar e até um pouco relaxada.

Foi complexo deixar a vergonha de lado, mostrar o corpo e ser tão desinibida quanto a personagem Célia. Algumas vezes, em cena, a alça do vestido caía ou o sutiã saía do lugar, deixando um pouco do seio à mostra. Essas situações eram embaraçosas para a atriz, mas não para Célia, que não tem nenhum pudor sobre o seu corpo. A solução foi aceitar o desafio de lidar que o corpo é apenas um

instrumento de trabalho. As situações que ocorrem no palco somente dizem respeito à vida da personagem e não da atriz.



A direção sentiu que precisava criar algum método para quebrar a barreira que algumas atrizes estavam tendo com suas personagens. A questão de mostrar o corpo é algo discutido entre atores e atrizes, cada qual com a sua opinião, sendo que isso é uma decisão do ator, de aceitar ou não o desafio. Cada ator e atriz trabalham conforme os seus limites, a diferença é que nesse processo criativo não foi um trabalho remunerado fora da Universidade, onde os atores aceitariam ou não, mas sim uma disciplina em que, apesar de existir uma direção, foi um processo coletivo. Diante disso, a direção criou jogos, nos quais os atores se tocavam uns aos outros, criando uma intimidade com o seu corpo e o corpo do colega de cena. Também foram utilizadas durante esses jogos algumas músicas, que aflorassem a sensualidade dos atores para que pudessem expressá-la e exibirem através do seu corpo sem pudor.



Além das dificuldades referentes ao tabu que esta atriz tinha com a figura dramática que seria interpretada, surgiu a dificuldade de interpretar uma alcoólatra.

A personagem Célia estava bêbada em todas as cenas, com a garrafa de cachaça nas mãos e bebendo desse líquido quase que o tempo todo. Essa característica de ser uma alcoólatra é muito marcante na personagem, é algo que a atriz tinha de deixar explícito na montagem teatral. No entanto, tinha-se a preocupação de não representar um estereótipo de bêbado. Os traços nítidos eram suas ações de tropeçar enquanto andava e o modo de falar, ao mesmo tempo em que bebia alguns goles de cachaça. Essa garrafa foi o objeto que identificava a sua personalidade e serviu também como apoio para a atriz na construção de Célia. A solução para não se deixar levar para um estereótipo foi que esses tropeços e modo de falar não seriam exagerados. As expressões faciais da personagem também indicavam o seu vício em álcool, demonstrando uma aparência exausta, aborrecida, indisposta e indicando o seu mal-estar.

Adentrar nesse submundo que, a princípio, parecia tão distinto da realidade vivida pelas atrizes, foi uma experiência nova que trouxe novos desafios para todas as atrizes da montagem. Todo o processo de pesquisa de campo aproximou as atrizes dessas mulheres entrevistadas que, aos poucos, foram dividindo suas

experiências de vida conosco. Sem essas entrevistas, toda a visão das atrizes sobre suas personagens ficaria superficial, baseada apenas em leituras e em filmes. Após “mergulhar” nesses ambientes é que foi se tendo um melhor entendimento sobre a profissão e sobre o lugar que cada personagem ocupava dentro da montagem teatral. Pode se dizer que essas visitas aos prostíbulo foram, de certo modo, um laboratório. Ao entrar no primeiro prostíbulo, as atrizes se colocaram no lugar de observadoras, como se estivessem num zoológico. Essa abordagem inicial foi equivocada, pois distanciava ainda mais as atrizes das prostitutas que seriam entrevistadas. Gradualmente, foi se descobrindo que essas mulheres tinham, na verdade, muitas coisas em comum com as atrizes. As músicas que elas escutavam, cantavam, o modo que dançavam, como se divertiam e a maneira como seduziam. Muitos desses aspectos criaram uma intimidade de uma maneira que as atrizes foram se identificando de mulher para mulher, de ser humano para ser humano.

Aqueles que escolhem a profissão de ator aprendem, ao longo do tempo, que não se deve ter preconceito contra a personagem que será interpretada. Pode-se dizer que esse preconceito contra as profissionais do sexo foi o grande problema na construção da personagem Célia e que foi dissipado a partir do momento em que a atriz se identificou com a figura dramática humanizada. Nesse instante, a atriz conectou-se com sua personagem e percebeu o quanto poderia trazer da sua própria personalidade para a da Célia.

3.4 Quais técnicas/elementos a atriz usou para interpretar a personalidade singular

Após os estudos e as pesquisas de campo, aos poucos, foi sendo feita a construção da personalidade da Célia, a partir das características físicas e psicológicas citadas anteriormente: tom da pele amarelada, aparência de idade avançada, cabelo crespo, maquiagem forte e borrada, personalidade de difícil convivência, sentimento dominante de cólera, falta de equilíbrio no andar, impetuosa, rebelde, mal humorada, destemida e alcoólatra.

Utilizou-se de aquecimentos corporais, de jogos e técnicas aprendidos durante a graduação, como nas disciplinas de Técnicas do Ator I, II e III, Improvisação I e II. Os aquecimentos iniciais eram: exercícios físicos que aquecessem o corpo, alongamentos, ações que trouxessem uma consciência corporal e concentração na respiração. Após o corpo aquecido, o ator consciente do seu corpo e o seu modo de andar neutro iniciava-se os jogos criativos para que as atrizes fossem, aos poucos, “vivenciando” as suas personagens. A direção se inspirou em alguns jogos propostos por Augusto Boal em seu livro *Jogos para Atores e Não-Atores* (2009) como, por exemplo, o *Exercício da Emoção* que ele exemplifica:

“Nós queríamos que o ator pudesse anular as suas características pessoais e fizesse florescer outras: as da personagem. Estes e outros exercícios serviam para anular a chamada *personalidade* do ator (a sua forma e o seu molde, a sua máscara) e permitir que nascesse a personalidade da personagem, que era, necessariamente, outra. Mas como chegar a essa forma? Para nós, primeiro era necessário sentir as emoções da personagem como se fossem nossas (o mágico “se” de Stanislavski); elas encontrariam, no corpo descontraído do ator, a forma adequada e eficaz para transmitir ao espectador e nele despertar emoções iguais às suas”.(BOAL; 2009, p.65)

A partir dessa idéia, foi proposta pela direção uma situação de entrevista na qual a personagem contava um pouco do seu passado, de onde ela veio e como começou a trabalhar na prostituição. Essa fase inicial de construção da personagem foi interessante para ir criando aos poucos uma intimidade da atriz com Célia. Seguindo esses jogos de entrevistas e conversas dos personagens entre si, usaram-se diálogos desse submundo que foram compondo todo o espaço ao qual Célia pertencia. Através de círculos de conversas entre os personagens, como se já estivessem no ambiente de trabalho, foi desenvolvendo-se uma familiaridade não só da atriz com sua personagem, como também a intimidade dos personagens entre si.

Para agir como se Célia já estivesse ambientada nesse lugar de prostituição, foram usadas as memórias dos lugares frequentados durante a pesquisa de campo, lembrando como as profissionais do sexo dançavam, andavam, falavam e todos os seus gestos e malícia.

Durante o processo criativo, a construção da personalidade da personagem foi ocorrendo através desses jogos e desses aquecimentos. A partir de livros e pesquisas realizadas durante esse Trabalho de Conclusão de Curso, foi sendo feita a junção das teorias com a prática desenvolvida no ano de 2014 com a montagem teatral do Processo Criativo.

O grupo de alunos foi construindo todo o processo junto - e isso incluía os tipos de figurinos que seriam usados, como seriam as cenas de tortura das prostitutas e quais gestos essas profissionais do sexo deveriam ter durante as cenas. Foi então que a direção, juntamente com o orientador da disciplina, resolveu realizar jogos entre os atores para criar uma intimidade entre esses corpos. Esses jogos funcionavam em duplas e começavam apenas olhando nos olhos do seu parceiro, depois tocando o corpo dele da maneira e onde quisesse, caso o outro ator se sentisse desconfortável deveria apenas tocar na mão da dupla, indicando que parasse. E, seguido esse método, aos poucos os atores se sentiram confortáveis uns com os outros e também com o seu próprio corpo e foram-se desatando os preconceitos que tinham com figurinos e cenas.

O modo de construção da personagem Célia traz traços das técnicas criadas pelo diretor e encenador russo Konstantin Sergueiêvich Stanislavski (1863-1938). Partiu-se da ideia de que, para compor a estrutura corporal de Célia, teria de unir as memórias da pesquisa de campo. O estudo do livro *As Metáforas Do Corpo Em Cena*, da autora Sandra Meyer Nunes, escrito em 2009, trouxe colaborações sobre o sistema de ações físicas do ator, métodos os quais conformariam uma teoria do corpo. Esses estudos propostos por Nunes correlacionam o corpo com a mente do ator, o físico e o não físico, assim como a autora explica logo no início dos seus estudos:

“Para ressaltar que o corpo, ao qual me refiro, não está separado da mente, os termos corpo e mente serão acoplados, gerando a terminologia *corpomente*, numa licença linguística que se justifica, na ausência de uma terminologia que abranja o entendimento encarnado da mente e a perspectiva de um corpo que pensa.” (NUNES; 2009, p.15)

Há modos distintos de relacionar corpo e mente do ator durante a construção da personagem, e Nunes diz que o trabalho do ator de criar e construir uma personalidade da personagem é “... recriar a conduta humana para colocá-la em situação cênica”. Recriar essa conduta tão distinta da própria conduta da atriz foi um desafio já citado no item anterior, e o que mais ajudou na hora dessa criação foi imaginar como seria se a atriz estivesse no lugar da sua personagem, como agiria se estivesse diante das situações vividas por Célia. Para esclarecer essa ideia de imaginação do “e se” a autora Nunes traz citações do diretor russo Stanislavski, sobre o ator usar sua imaginação com “toda sorte de ficções imaginárias, circunstâncias propostas e ses, demonstrando que a nova abordagem metodológica absorvia as suas descobertas anteriores.” (NUNES; 2009, p.91)

A imaginação foi um dos elementos usados pela atriz para se concentrar e se colocar nas circunstâncias da personagem. A atriz utilizou as referências que tinha de todas as casas de prostituição visitadas, as confissões das prostitutas, os filmes assistidos que retratavam esse submundo e as pesquisas das grandes figuras públicas com essa profissão. A técnica de imaginar não ficou apenas no “e se”, pois a atriz baseou-se no estudo da vida dessas profissionais. Entende-se sobre o discurso da autora Nunes no livro *As Metáforas do Corpo em Cena* (2009), que a imaginação ou emoção não são suficientes sem a ação física. Esses sentimentos do ator serão muito úteis caso estejam controlados e bem amparados com ações físicas treinadas sistematicamente:

“Neste sentido, o ato físico conteria em si mesmo a vida espiritual ou serviria de “isca” para o seu surgimento. Se as emoções são pouco confiáveis e controláveis, restaria ao ator trabalhar sobre suas ações. Neste sentido, o método das ações físicas constitui-se uma estratégia de conhecimento em que o estado reflexivo não se separa da emoção e da ação, aliado a convicção de que os elementos espirituais e físicos dos processos de criação estavam irremediavelmente ligados.” (NUNES; 2009, p. 234)

A autora enfatiza que quando o ator cria ações físicas, pensamento e emoção se unem em um estado psicofísico. A autora cita o que Stanislavski (1995, p.239) sugeriu que “Em toda ação física, a não ser quando é puramente mecânica, acha-se oculta alguma ação interior, alguns sentimentos”. Mesmo que o corpo do ator possa ser comparado a uma máquina, que liga e desliga, uma marionete sem sentimentos, ainda assim existem autores como Stanislavski que deram ênfase ao processo

interior do ator, valorizando as suas referências de vida e imaginação durante a construção da personagem. Entretanto, surge a questão do ator experimentar a emoção do seu personagem enquanto atua. Em *Jogos para Atores e Não-Atores* (2009), Boal consegue responder a esta pergunta dialogando sobre a racionalização da emoção:

“Um exercício intenso de memória emotiva, ou qualquer exercício de emoção em geral, é muito perigoso se não se fizer, posteriormente, uma racionalização do que se passou. O ator descobre coisas importantes quando se aventura a sentir emoções em determinadas circunstâncias. Há casos extremos. Uma atriz famosa deixava-se levar de tal modo pela emoção no papel de Blanche Dubois, que acabou por ser internada num hospital para doentes mentais. Isso não quer dizer que devemos rejeitar os exercícios de emoção; pelo contrário, eles devem ser feitos, mas com o objetivo de se compreender a experiência, e não apenas de senti-la. Deve-se saber por que uma pessoa se emociona, qual a natureza dessa emoção, quais as suas causas, e não apenas como ela se emociona. O *porquê* é fundamental, pois para nós a experiência é importante; mas o *significado* da experiência é ainda mais importante. Queremos conhecer os fenômenos, mas queremos sobretudo conhecer as leis que os regem. Para isso serve a arte: não só para mostrar como é o mundo, mas também para mostrar por que ele é assim e como se pode transformá-lo. Espero que ninguém esteja satisfeito com o mundo tal qual ele é: por isso, há de querer transformá-lo.” (BOAL; 2009, p.69)

Nas quatro últimas linhas desse fragmento de Augusto Boal, está a solução encontrada pela atriz para se aproximar da sua personagem: a humanidade. Como já foi citado anteriormente, uma das dificuldades na construção de Célia foi o fato da distância da atriz com a profissão e o modo de vida de sua personagem. O preconceito contra a figura dramática de Célia foi quebrado gradualmente, mas, principalmente pelo fato da atriz se identificar com a personagem como mulher.

Entendendo que o ator é detentor de sentimentos e emoções, ainda assim há de se convir que o ator tenha que estudar técnicas e métodos para não se tornar refém das suas emoções e dos imprevistos que ocorrem durante uma montagem teatral. Para isso, foi estudada e testada durante o processo criativo de construção da personagem Célia uma sequência de ações físicas que essa personagem poderia usar durante a encenação. Essas ações começaram por simples atividades como: amassar a roupa quase que o tempo todo, colocar fios de cabelo na boca, tropeçar enquanto anda e beber da garrafa de cachaça. Tornaram-se ações físicas que transpareciam toda a ansiedade da personagem, além da obviedade do seu

vício em álcool. A repetição dessas ações durante os ensaios foram criando artifícios para a atriz, sendo que essas ações sustentaram a atriz durante a atuação.

Durante os ensaios, a direção e orientação da montagem exigiam que a atriz repetisse essas ações algumas vezes como, por exemplo, beber da garrafa de cachaça. A princípio, essas ações pareciam não ter sentido ou motivos de serem realizadas, aparentavam ser simples atividades cotidianas. Entretanto, as ações foram criando um maior entendimento através de estudos que trazem a ideia de que as ações físicas com motivações internas, impulsos que podem refletir muito sobre quem é e o que quer a personagem. O que impulsionava Célia era a sua ira diante da sua situação miserável. As circunstâncias que regiam a personagem foram estudadas e experimentadas pela atriz como se ela estivesse sob sua influência. A partir disso, ações físicas foram criadas determinando sua linha de ação. Além da ira, também foi a partir de imagens dos lugares visitados que se construíram algumas das ações na montagem teatral. No livro *As Metáforas do Corpo em Cena* Nunes exprimiu que:

“A mente do ator cria imagens que constroem metáforas, que, por sua vez, estruturam a sua ação e as soluções cognitivas pré-determinadas e mais estáveis tenderão a se manifestar como hábito” (NUNES; 2009, p.119)

Nunes explana que no método das ações físicas, as ações devem estar associadas a algum desejo, esforço ou objetivo da personagem, vinculada com um sentimento interior que justifique essas ações ou, do contrário, ficarão por ser somente meras atividades. Ainda sobre as memórias criadas através de imaginação, a autora aborda como Diderot apontou para a importância da formação dessas imagens na mente do ator acerca do papel a ser interpretado “... A criação artística estaria na formação do modelo interno na mente, uma espécie de modelo ideal, e o corpo seria uma máquina sensível à fabricação de demonstração desses modelos”. E, seguindo essa linha, a autora ainda traz uma citação de *Damásio* (2000, p.228):

“A consciência central refere-se ao aqui e agora, e ocorrem por meio de narrativas imagéticas que emergem em tempo real e que não permanecem estáveis ou preservadas em sua essência. Estas interagem com o fluxo de narrativas provenientes da consciência ampliada, que constituem as memórias do passado e a antevisão do futuro, e que, por sua vez, também se modificam a partir da experiência vivida no momento presente.” (DAMÁSIO APUD NUNES; 2009, p.228)

A partir dessa citação, entende-se que, mesmo que a atriz usufrua dessa técnica imaginativa para transparecer o sentimento da personagem, ela não ficará com resquícios desses sentimentos nem da essência da personalidade da personagem após o término a encenação. Na interpretação da personagem Célia, teve-se o objetivo de criar uma atmosfera de cólera, trazendo pelas ações físicas o sentimento ao palco, mas sem que a atriz se deixasse levar por esse sentimento fora do palco.

Não somente da memória imaginativa Célia foi construída. Todo o trabalho corporal durante o processo criativo reflete no produto final. A improvisação e espontaneidade são acopladas com a disciplina das ações, assim como afirmou Grotowski:

“Liberamos a semente: entre as margens dos detalhes passa agora o “rio das nossas vidas”. Espontaneidade e disciplina ao mesmo tempo. Isso é decisivo. Dizer que se trata de uma *conjunctiuoppositorum* entre espontaneidade e disciplina ou, antes, entre espontaneidade e estrutura, ou em outras palavras ainda, entre espontaneidade e precisão, seria um pouco como usar uma fórmula árida, calculada. No entanto, do ponto de vista objetivo, é precisamente isso.” (GROTOWISKI APUD NUNES; 2009, p.73)

Neste sentido, procurou-se manter um equilíbrio entre os conhecimentos absorvidos durante a graduação, as pesquisas de técnicas do ator e o sentimento espontâneo da personalidade de Célia.

CONCLUSÃO

O processo criativo de montagem de uma peça foi uma experiência em que, através de uma disciplina, os alunos pudessem vivenciar suas futuras profissões. Dentro dessa construção coletiva do texto *O Abajur Lilás*, obteve-se conhecimentos práticos dentro dos vários setores que englobam as Artes Cênicas como direção, figurinismo, cenógrafia e atuação.

Através de pesquisa biográfica do autor do texto dramático, os alunos almejam trazer ao palco do Teatro da UFSC uma visão sobre a margem da sociedade. Esse autor, quando vivo, teve os seus textos censurados e hoje são assistidos em muitos palcos brasileiros. Com intuito de montar uma peça fora dos padrões de personagens mocinha, mocinho e vilões, o grupo de alunos adaptou o texto *O Abajur Lilás* e deu vida aos personagens intrigantes, chamando muito a atenção de alguns espectadores. A busca de um texto dramático com característica de protesto, que transmitisse política através da arte, trouxe-nos até o autor Plínio Marcos de Barros. Em seus textos, ele retrata a miséria humana com uma pitada de humor, e foi o que os alunos trouxeram ao palco.

É importante salientar que, por existirem diversas opiniões sobre essa profissão, buscou-se conhecer cada uma dessas visões para escolher qual delas se transmitiria ao público. Prestar serviços sexuais é algo que, na maioria dos casos, coloca essas profissionais na posição de vítimas. O grupo de alunos acredita que, na visão de Marcos, esses personagens, apesar de miseráveis, não são tratados como vítimas. A partir dessa ideia, o grupo retratou esses personagens na encenação tal e qual são no texto dramático, nem bons nem maus, são apenas humanos, cada qual com sua personalidade ímpar, lutando pela sobrevivência.

A personagem Célia teve sua função dentro do enredo, de protestar contra as opressões sofridas. A criação dessa personalidade teve um início bastante dificultoso e constrangedor para a atriz e, a partir de muita pesquisa de campo e estudos sobre as profissionais do sexo, pôde-se quebrar a barreira de preconceito sobre essa figura dramática. A personalidade dessa figura dramática consolidou-se com fragmentos de outras personagens, com características almeçadas pela atriz para compor sua personagem. Na busca de conhecer um pouco mais sobre as profissionais do sexo famosas, tais como Gabriela Silva Leite e Bruna Surfistinha,

acabou por utilizá-las como objeto de estudo. Essa busca foi importante, porém ainda não aproximava verdadeiramente as atrizes dessa profissão. Foi com as entrevistas com as prostitutas nos prostíbulos de Florianópolis que essa distância foi diminuindo gradualmente e criando uma intimidade entre a atriz e a figura dramática. Através do olhar de humanização perante essas mulheres, descobri que, na verdade, tinha-se muito mais em comum com essas profissionais do sexo do que se imaginava.

Para o processo da construção da personagem, é preciso que o ator conheça o seu corpo e a sua mente. É necessário que ele crie ações físicas tendo consciência das ações. Cada ator tem o seu modo de construção e, no caso de Célia, utilizei referências em pesquisas de campo para me dar suporte na criação de ações físicas.

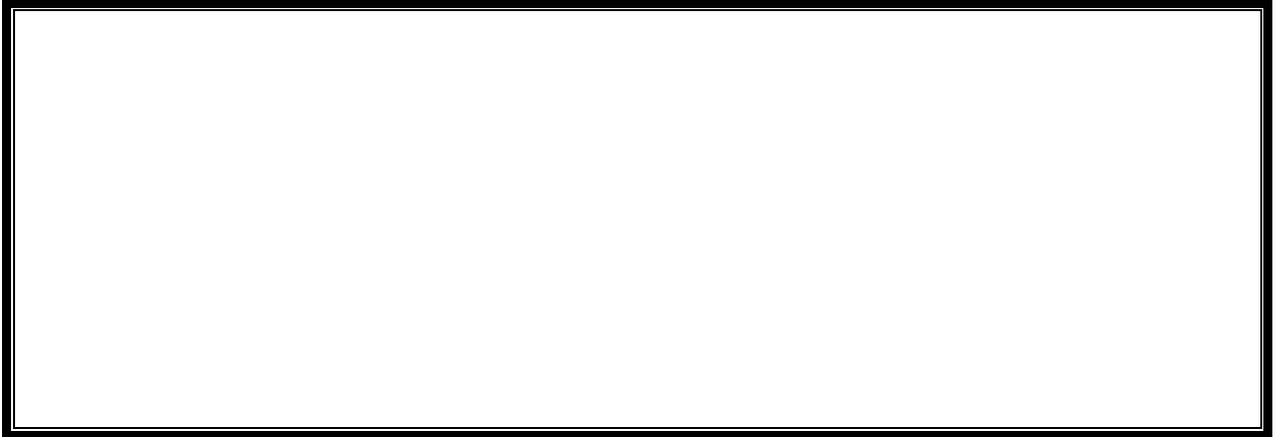
Acredito que por meio deste Trabalho de Conclusão de Curso foi possível ir além de uma retrospectiva do processo criativo realizado em 2014. Durante toda a pesquisa, pôde-se encontrar em teorias tudo o que foi realizado na prática. Descobriu-se a importância do conhecimento das técnicas durante a graduação, que só pode ter sido compreendida através da prática na montagem teatral. A maior reflexão foi a de que um ator não deve, jamais, ter preconceito contra o seu personagem, pois dificulta na interpretação deste. Trazer um olhar humanizado sobre a personagem Célia foi a solução encontrada para que, através dessa aproximação, a atriz pudesse se colocar nas circunstâncias da personagem. Além do trabalho sobre a construção de uma personagem, agregou muito no trabalho desta atriz sobre si e no seu ponto de vista sobre a personagem que foi se transformando durante o processo criativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBEIRO, Heródoto. **PROGRAMA DE TV RODA VIVA**, 2009. Acessado em http://www.rodaviva.fapesp.br/%20materia/723/entrevistados/%20gabriela%20_leite_2009.htm 13/06/2015.
- BARROS, Plínio Marcos. **O abajur lilás**, Global Editora, 3ª Edição, 1969. Acessado em: <http://pt.scribd.com/doc/97496700/O-Abajur-Lilas-Plinio-Marcos#scribd>, 15/05/2015.
- BARROS, Plínio Marcos. **Sítio Oficial Plínio Marcos**, Acessado em <http://www.pliniomarcos.com/>. 20/05/2015.
- BOAL, Augusto. **Jogos para Atores e Não-Atores**, Editora Civilização Brasileira, 13ª Edição, 2009.
- CARVALHO, Helen. **JORNAL CORREIO 24 HORAS**, 2014. Acessado em: <http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/prostituicao-nao-e-crime-e-trabalho/?cHash=ad48a08b6b26a8e51cfe1a946643bd2407/06/2015>.
- DICIONÁRIO ONLINE, **MICHAELIS**. http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/bagaco%20_913277.html. Acessado em 04/06/2015.
- MENDES, Oswaldo. **Bendito Maldito: uma biografia de Plínio Marcos**, Editora Leya, 2009. Acessado em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=D5B9p47gpGUC&oi=fnd&pg=PT4&dq=pl%C3%ADnio+marcos&ots=g3QtQ0_2ND&sig=CStTWbOhIMDQSy4qSNI7hdwNBxk#v=onepage&q=pl%C3%ADnio%20marcos&f=false 16/05/2015.
- NUNES, Sandra. **As Metáforas do Corpo em Cena**, Editora Annablume, 2009.

PARANHOS, Kátia. **A Literatura Dramática de Plínio Marcos**, Editora da Unicampi, 2002. Acessado em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/498/424>, 22/05/2015.

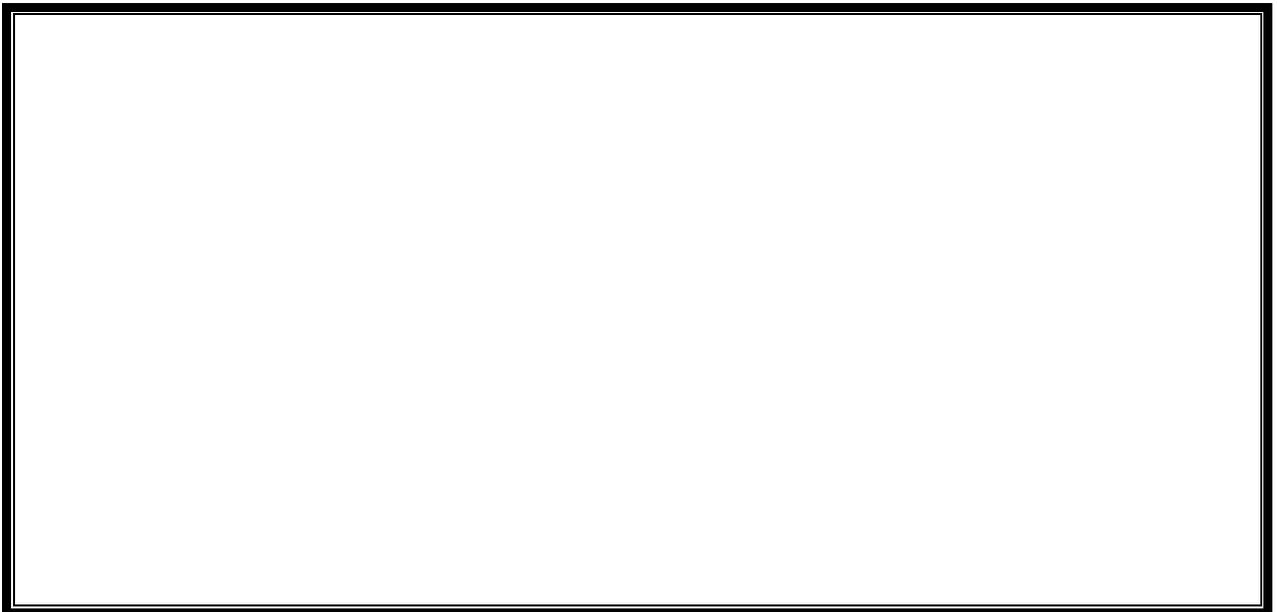
Anexo: BARROS, Plínio Marcos. **O abajur lilás**, Global Editora, 3º Edição, 1969



O ABAJUR LILÁS



Plínio Marcos



PREFÁCIO

As circunstâncias fizeram de “Abajur lilás” mais do que uma simples peça, uma bandeira. Ao defender sua liberação nos palcos nacionais, é a própria liberdade de expressão, condição primeira da criação artística, que defendemos.

Triste é o Teatro que se reduz a ter seus textos lidos, na impossibilidade de vê-los encenados. O lugar natural do texto teatral é o palco, onde as personagens assumem a verdadeira dimensão quando em contato com o público, através dos atores que as encarnam. Sem este “teste do palco” nenhum dramaturgo pode realmente avaliar a eficácia da própria obra, corrigir-lhe as eventuais falhas, tentar uma evolução. Fica fatalmente condenado à estagnação.

Que dizer de um autor, ou de toda uma geração de autores, que se vêem paulatinamente impedidos de levar a termo seu trabalho, uma vez que essa complementação essencial – a encenação – lhes é vedada? O que pensarão as gerações futuras da dramaturgia de nosso tempo sufocada no nascedouro, quando não obrigada a recorrer a elipses e a metáforas inócuas e confusas, preço que pagam seus autores para serem representados?

Plínio Marcos é daqueles que não capitulam; com a obstinação típica dos que têm certeza de sua missão, ele investe sempre desassombradamente batendo na mesma tecla “Dois perdidos numa noite suja”. “Repórter de um tempo mau, que colheu informações nos estreitos, escumados e esquisitos caminhos do roçado do bom Deus”, tenta desesperado há 17 anos “contar o que se passa nas quebradas do mundaréu, onde o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos”. E o faz movido pelo mais alto sentido de solidariedade humana, e com as armas de um talento ímpar. É por isso que, diante da interdição de “O abajur lilás”, a APCA, entidade que congrega 140 críticos representantes de 35 órgãos de imprensa da capital paulistana, enviou ao Senhor Presidente da República um apelo que, entre outras coisas, afirmava serem os textos de Plínio Marcos libelos contra as injustiças sociais visando à conscientização das mesmas. “Sentindo-nos co-responsáveis tentaremos, quiçá, corrigi-las, abandonando a posição cômoda e egoísta do avestruz”. “Longe de serem um atentado à moral e aos bons costumes, suas peças são bisturi que abre o câncer e traz à luz as verdadeiras causas da perpetuação de situações atentatórias à moral e aos bons costumes. Essas situações existem de fato e não é escondendo-as que as sanaremos”. Quanto ao autor, condoído com a situação dos desvalidos, retrata-as sem retoque em suas peças: elas não podem, portanto, ser agradáveis. “O calão da linguagem de seus personagens e a crueza das situações que denuncia são tão chocantes quanto a realidade que elas espalham. É mister não proibir obras como a deste autor, mas ter a coragem de encená-las como remédio amargo que deve tomar um organismo para manter-se sadio. É essa a via democrática, a única que permitirá aos nossos artistas darem à nação a contribuição verdadeira e livre que deles ela espera.”

O manifesto terminava aí, mas eu vou além: triste é o país que tem medo de encarar de frente a realidade triste dos marginalizados da sociedade, proibindo seus artistas, aos quais cabe captar a essência da verdade daquilo que vivemos, de revelá-la ao mundo através de sua arte!

Se em “Navalha na carne”, a protagonista chega a duvidar que é gente – e nesse momento a tristeza maior do mundo invade a platéia –, se no “Abajur lilás”, os protagonistas percorrem uma trajetória da mais abjeta degradação física e moral – e ao lê-lo é a revolta pela existência dessa miséria que nos invade, e ainda uma enorme tristeza –, creio que é urgente perguntar a quem de direito: – Por que a proibição da obra de Plínio Marcos? Aspectos estéticos à parte – ninguém põe em dúvida o valor artístico dos textos –, qual a lógica de escamotear do público o conhecimento de uma verdade que ninguém ignora?

Creio que a chave desse enigma está justamente na raiz da dramaturgia do autor: ela mostra como “gente” aqueles que normalmente são considerados “marginais”. E ao responder a Norma Suely que ela é gente, sim, Plínio Marcos lança ao ar um desafio imenso à nossa obrigação moral e cívica de tratá-la como tal. Isto implica em reavaliação de toda uma estrutura social e em compromisso de transformar essa estrutura, que ao nosso imediato não interessa questionar, que à nossa inércia comodista de avestruz não interessa abalar, que à nossa covardia não interessa denunciar. E ainda nos dizemos cristãos!

Ilka Marinho Zanotto

PRIMEIRO ATO**Primeiro Quadro**

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

GIRO

(rindo.) Puta susto que tu levou!

DILMA

Por que tu não bate antes de entrar?

GIRO

Queria te pegar no flagra.

DILMA

Essa que é a tua?

GIRO

Sabia que ia te encontrar aí sentada como uma vaca preta. Não quer mais nada. Estou de olho. Tu e a outra não querem porra nenhuma. Que merda! Que merda!

DILMA

Não viu que o freguês se mandou agorinha?

GIRO

Aqui, ó! Ele saiu há um cacetão de tempo.

DILMA

Só porque tu quer.

GIRO

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

DILMA

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

GIRO

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

DILMA

Não sou porca.

GIRO

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

DILMA

Ou na tua.

GIRO

Na dos dois. A gente é sócio, porra!

DILMA

Eu entro com o batente e tu pega a grana.

GIRO

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

DILMA

Com a tua cara, tu ia morrer de fome.

GIRO

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

DILMA

Vai falar isso pra mim?

GIRO

Quem é que está sentada aí como pata choca?

DILMA

Já me virei paca hoje.

GIRO

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

DILMA

E os três da tarde não conta?

GIRO

E tu acha muito?

DILMA

E não é? Oito vezes. Não é mole.

GIRO

Isso não é nada.

DILMA

Quem está ardida é que sabe.

GIRO

Tu é cheia de luxo.

DILMA

Quem gosta de mim sou eu.

GIRO

E se lava com sabão de coco. Pensa que eu não sei?

DILMA

É o melhor.

GIRO

O mais barato.

DILMA

Desinfeta. Vale tanto quanto álcool.

GIRO

Sei que vale. Por isso que tu anda ardida à toa.

DILMA

À toa? Oito por dia!

GIRO

Pra panela larga, isso não quer dizer nada.

DILMA

Tu é muito engraçado, mas de mim tu está por fora.

GIRO

Esqueceu que hoje é sexta-feira?

DILMA

Grande merda!

GIRO

Sabe que dia é hoje?

DILMA

Sexta-feira.

GIRO

Dia doze.

DILMA

Grande merda!

GIRO

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

DILMA

Já me virei o que podia.

GIRO

Se tu fosse esperta, fazia uns doze michês.

DILMA

E nunca mais fechava as pernas.

GIRO

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

DILMA

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

GIRO

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

DILMA

(vai até a janela.) Cadê os pintas que tu viu?

GIRO

Que é aquilo ali?

DILMA

Não estou vendo ninguém com pinta de trouxa.

GIRO

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

DILMA

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

GIRO

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

DILMA

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

GIRO

Não parece.

DILMA

Mas pode crer que ele está bem cuidado.

GIRO

Isso é problema teu. Agora, pinica! Esse papo já ficou comprido demais. A Célia precisa subir com o freguês dela. Ela não pode ficar a noite inteira esperando que tu resolva se lavar.

DILMA

Se não fosse tu vir aqui encher o saco, eu já estava limpa e dormindo.

GIRO

Dormindo?

DILMA

É. Dormindo. Estou entregue às traças.

GIRO

E se a Célia chega com freguês? Que ia acontecer? Lam fazer bacanal? Aqui não quero putaria. Nada que faça barulho. Depois os tiras vêm encher o saco.

DILMA

Que bacanal! A Célia está no bar enchendo a caveira de cachaça. Já parou por hoje.

GIRO

Que merda! Que merda! Tu e a Célia estão fazendo corpo mole. Por isso que esse mocó não rende a metade do que devia render. Qualquer filho da puta com um apartamento desses faz uma bruta nota. O desgraçado aqui só pega as sobras. Só de conta de luz, pago uma grana sentida. Acho que as duas só trepam de luz acesa. E de água, nem se fala. Essa mania de se lavar toda hora, dá no meu bolso. Mas, nada disso tinha importância, se as duas se virassem bem. Mas, que nada! Uma é mais folgada que a outra. Não sei o que as duas pensam. Acho que tu e a Célia pensam que esse mocó caiu do céu pra mim. Mas, aqui, ó! Dei duro. Trabalhei, trabalhei, trabalhei, pra conseguir essa droga. Agora ele tem que render. Que é que tu e a Célia pensam?

DILMA

Ela, não sei, nem quero saber.

GIRO

Tá bem. Ela é ela. E tu, o que acha?

DILMA

Sei lá.

GIRO

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

DILMA

E sei lá mesmo. Eu faço o que posso.

GIRO

Sentada na cama como uma panaca?

DILMA

É. Oito pissos num dia. Não tá bom?

GIRO

Pra mim, não.

DILMA

Então vai tu no meu lugar.

GIRO

Nojenta! Filha da puta!

DILMA

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

GIRO

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

DILMA

Vai mandar me dar um couro?

GIRO

Não sei. Na hora tu vê.

DILMA

Se tu fizer graça, te apronto.

GIRO

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

DILMA

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

GIRO

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

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

GIRO

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

DILMA

Vira essa boca pra lá.

GIRO

Pra teu governo, vou te contar um história.

DILMA

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

GIRO

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

DILMA

Então esquece.

GIRO

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

DILMA

Eu não fui.

GIRO

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

DILMA

Já falei que não fui eu.

GIRO

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

DILMA

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

GIRO

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

(Pausa. Dilma fica preocupada.)

GIRO

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

DILMA

Já escutei. Não sou surda.

GIRO

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

DILMA

Eu não sou.

GIRO

Não sei.

DILMA

Então fica sabendo.

GIRO

Não te vi escarrar.

DILMA

Quer ver?

GIRO

Porca!

DILMA

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

GIRO

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

DILMA

É de cigarro.

GIRO

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

DILMA

Faturar até o loló criar bico.

GIRO

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

DILMA

Não sou descarada.

GIRO

Por isso é que está na merda.

DILMA

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

GIRO

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

DILMA

Só sei que me defendo.

GIRO

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

DILMA

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

GIRO

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

DILMA

São todos uns sem-vergonha.

GIRO

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

DILMA

Tem montes de homens solteiros.

GIRO

Esses, na maioria, acabam na mão.

DILMA

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

GIRO

A água lava tudo.

DILMA

Tu é nojento.

GIRO

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

DILMA

E sou eu? Tu acha que sou?

GIRO

Só avisei que alguém aqui está tuberculosa.

DILMA

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

GIRO

Se não é tu, é a Célia.

DILMA

Então fala com ela.

GIRO

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

DILMA

Já te disse que não tenho amiga nenhuma.

GIRO

Mas tu dorme aí com ela.

DILMA

Grande merda!

GIRO

Ela pode te passar a doença.

DILMA

A Célia também não tem nada.

GIRO

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

DILMA

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

GIRO

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

DILMA

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

GIRO

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

DILMA

Vai agourar a puta que te pariu!

GIRO

(rindo.) Não precisa ficar bronqueada.

DILMA

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

GIRO

Tu tem medo que teu filho sai bicha?

DILMA

Prefiro ver ele morto.

GIRO

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

DILMA

Corta esse papo mais careca.

GIRO

Ela fica apavorada só de pensar que o filhinho dela pode sair bicha. *(Ri nervoso.)* Tu tem nojo de veado, né? Tu deve ter nojo de mim. Eu sei. Tu me engole porque depende do meu mocó. Só por isso. Se tu pudesse, tu me expulsava daqui agora mesmo. Eu sei que tu, a Célia, os homens lá de baixo, os que me ajudam a tomar conta das minhas putas, os policiais, todo mundo tem raiva de mim. Todo mundo. Inveja. Tudo inveja. Morrem de inveja de mim. Sou puto, nojento e tudo mais. Mas, não preciso de ninguém. Nem dou bola. Mas eu quero que tu, a Célia, todo mundo vá à merda. Eu juntei dinheiro. Tenho coisas. E todos aqui nesse prédio dependem de mim. Todos. Os que não acreditam é só se assanharem pra ver. Sou veado, mas não sou bunda-mole. Se alguém quiser engrossar, pago uns homens e mando bater, matar e os cambaus. Tenho dinheiro e posso mais que todos aqui. E tu que abra o olho. Não vou esquecer que tu me chamou de veado nojento.

(Pausa longa. Célia começa a cantar fora de cena.)

DILMA

É a Célia.

GIRO

Vem de fogo, pra variar.

DILMA

Ela é alegre.

GIRO

Bêbado, até eu.

DILMA

Ela bebe com o dinheiro dela.

GIRO

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

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

GIRO

Qual é a graça?

CÉLIA

A tua cara de bicha velha é um sarro.

GIRO

Nojenta!

CÉLIA

Veadão!

GIRO

Vamos acertar as contas.

CÉLIA

Já ou agora?

GIRO

Quanto tu fez?

CÉLIA

Seis michês.

GIRO

Tu não quer nada mesmo.

CÉLIA

Deu pras pingas, tá bom.

GIRO

Pra mim, não.

CÉLIA

Tu acha pouco?

GIRO

Acho.

CÉLIA

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

GIRO

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

CÉLIA

Ela é ela.

GIRO

E tu é tu.

CÉLIA

Que puta bicha!

(Célia ri e tem ataque de tosse.)

GIRO

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

CÉLIA

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

DILMA

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

GIRO

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

CÉLIA

Só se foi tu que cagou na pia.

GIRO

Não sou porco.

CÉLIA

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

GIRO

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

CÉLIA

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

GIRO

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

(Célia e Giro se atacam numa briga violenta.)

DILMA

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

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

CÉLIA

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

(Célia vai embora xingando.)

GIRO

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

DILMA

É melhor deixar barato.

GIRO

A vagabunda me machucou. Vou descontar.

DILMA

Tu bateu nela.

GIRO

E vou bater mais. Essa Célia é muito folgada.

DILMA

Está bêbada.

GIRO

Se não sabe beber, bebe merda.

DILMA

Amanhã ela fica de cabeça fresca, e fim.

GIRO

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

DILMA

Livra a minha cara!

GIRO

Eu te manjo. Tu é que apronta os rolos.

DILMA

Que é que eu fiz?

GIRO

Tu botou ela contra mim.

DILMA

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

GIRO

Filho pra criar? Bela merda tu e o teu filho. Puta não devia ter filho.

DILMA

Sou mulher igual a qualquer uma.

GIRO

Só que não tem como cuidar da cria.

DILMA

Ele está bem cuidado.

GIRO

Onde? Onde ele está?

DILMA

Está bem cuidado

GIRO

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

DILMA

Nojento! Meu filho ainda é nenê.

GIRO

Então, é de pequeno que se torce o pepino.

DILMA

Pára Giro! Pára, pelo amor de Deus!

GIRO

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

DILMA

(emocionada.) Como tu é porco! Que é que tu ganha em me aporrinhar? Já não chega a porra de vida que eu levo? Porque tu acha que eu me viro? Tu pensa que eu gosto dessa merda? Não gosto nada. Dia e noite no batente. Encarando branco, preto, amarelo, tarado, bebão, brocha, nojentos, sujos e tudo o que vem. Não vou a lugar nenhum. Não gasto um puta de um tostão à toa. Só pra dar o que tem de melhor pro meu nenê. Pra dar uma vida de gente pra ele. Só por ele. E por isso, eu vou virar o jogo. E disso, tu não duvida, tá?

GIRO

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

DILMA

Sei o que posso e o que não posso.

GIRO

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

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

DILMA

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

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

Segundo Quadro

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

DILMA

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

CÉLIA

(Acordando.) Que horas são?

DILMA

Quase três.

CÉLIA

Porra!

DILMA

Porra mesmo.

CÉLIA

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

DILMA

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

CÉLIA

Filho da puta!

DILMA

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

CÉLIA

Que puta ressaca!

DILMA

Quem manda beber?

CÉLIA

É o jeito que tenho pra me escorar. Só de caco cheio agüento essa zorra. Parece que levei uma surra do cacete.

DILMA

Tu nem lembra que tomou uma biabas da bichona? Beber assim é pra se acabar.

CÉLIA

Eu fiz enxame? Só me lembro que a bichona estava azeda.

DILMA

Tu se pegou com ele pra valer.

CÉLIA

E como acabou?

DILMA

Tu se mandou pra rua.

CÉLIA

Que bosta! Devia ter cortado a bicha de gilete. Mas então é por isso que eu estou toda doída. O veado deve ter me acertado bem. Mas tem troco. Tu vai ver.

DILMA

Só se tu der o troco com o rabo.

CÉLIA

Tu duvida?

DILMA

Ele tem as armas na mão. O mocó é dele. Se tu acerta ele, já viu. Ele te manda andar. E daí?

CÉLIA

Me viro.

DILMA

Como?

CÉLIA

Sei lá, porra! Eu não sou nenhuma jogada fora. Me arranjo fácil.

DILMA

Tu que pensa. A bichona bota a boca no trombone e tu se entralha. Nenhuma cafetina te aceita. Elas ficam achando que tu é de criar caso. O que tu pensa? Essa raça maldita é toda combinada. Uma cafetina dá cobertura pra outra. E com essas e outras, a gente é que se entruta.

CÉLIA

Conversa! A gente sempre acaba arrumando a vida.

DILMA

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

CÉLIA

O desgraçado só embarca quando quer.

DILMA

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

CÉLIA

Isso não dá pé.

DILMA

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

CÉLIA

Que se dane!

DILMA

Que é? Agora tu gosta de apanhar?

CÉLIA

Gosto porra nenhuma.

DILMA

Então tira o cu da reta.

CÉLIA

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

DILMA

Por isso que tu tem que fazer jogada.

CÉLIA

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

DILMA

Tu tá de bobeira.

CÉLIA

Só porque tu quer.

DILMA

Eu sei como a gente pode aterrar ele.

CÉLIA

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

DILMA

Sentada aqui é que não vai ser.

CÉLIA

Eu não estou perdendo tempo.

DILMA

Ah, não?

CÉLIA

Conversa puxa conversa.

DILMA

Qual é a tua? (*Pausa.*) Se abre.

CÉLIA

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

DILMA

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

CÉLIA

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

DILMA

Que tua?

CÉLIA

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

DILMA

Tu tá batusquela!

CÉLIA

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

DILMA

Tu quer apagar a bicha?

CÉLIA

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

DILMA

Não é nada disso. Eu tenho meu filho pra criar, entendeu? Tu é tu mesmo. Tanto faz, como tanto fez. Mas essa porrice-louca não dá pra mim. Eu sou meu filho. Tu já pensou se eu entro numa gelada como é que ele fica? Pensa. O coitadinho não sabe de nada. Eu é que tenho que dar as dicas da vida pra ele. Sem mim, ele se dana. Pode até. . . pode até. . . Sei lá! Pode até virar um veado como esses Giros que andam por aí. Deus me livre! Eu não gosto nem de pensar. Não, não! Eu não gemi no parto pra largar cria solta nesse mundo de coisa ruim. Eu me dano. Me lasco. Mas faço do meu nenê um homem. Não um veado. Daí ele ocupa um lugar e me ajuda. Aí, sim, eu e ele, mudamos o resultado do jogo. E dois é mais que um. Sem mim, o que ele faz?

CÉLIA

Se vira, porra!

CÉLIA

Mas se tu ficar se arregando, não vai dar outra coisa. No papo, não vai mudar é nada. Tem que ser na congesta. De arma na frente. Se a gente ferra o puto, isso fica osso. Tu vai poder dar o bem-bom pra tua cria. Vai. Vai mesmo. E aí é que é bacana.

DILMA

Tu pensa que é tudo no “toma lá, dá cá”. E o resto? E a cana? E os cupinchas da bicha? Tu acha que todo mundo vai se fechar em copas?

CÉLIA

Cupincha é cupincha. Eles estão com quem está no mando. Se a gente fica em cima, eles se bandeiam pro nosso lado.

DILMA

Falar é fácil.

CÉLIA

Tu não tem bronca da bichona?

DILMA

É só o que tenho.

CÉLIA

Então manda ver.

DILMA

Eu tenho meu filho pra criar.

CÉLIA

Por ele. Só por ele. Mete a cara.

(Pausa. Dilma pega um cigarro.)

DILMA

Quer fumar?

CÉLIA

Só quero guerrear a bicha.

DILMA

É melhor tu se vestir e se mandar pra rua. Eu já estou pronta e vou firme. Sei o que faço. Estou na putaria há mais tempo que tu.

CÉLIA

Tu é escolada paca.

DILMA

Sei de mim.

CÉLIA

Malandra como tu é, e tá na merda.

DILMA

Estou criando meu nenê. Depois tudo muda.

(Pausa. Dilma dá uma tragada e tosse.)

CÉLIA

Puta tosse feia!

DILMA

É do cigarro.

CÉLIA

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

DILMA

Por que tu não faz?

CÉLIA

Tu que tá tossindo.

DILMA

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

CÉLIA

Eu me cuido.

DILMA

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

CÉLIA

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

DILMA

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

CÉLIA

Eu, uma ova!

DILMA

Se não foi tu, não sei quem foi.

CÉLIA

A vaca que te pariu!

DILMA

Que é? Vai querer me dar um tiro também?

CÉLIA

Cala a boca, vadia sem-vergonha!

DILMA

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

CÉLIA

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

(A porta se abre. Entra Giro.)

GIRO

Escutei tudinho!

CÉLIA

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

GIRO

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

DILMA

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

GIRO

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

CÉLIA

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

GIRO

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

(Giro sai.)

CÉLIA

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

DILMA

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

CÉLIA

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

DILMA

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

CÉLIA

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

DILMA

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

CÉLIA

Trouxa! A bicha deve ter armado alguma treta. Mas eu atucano a vida do puto. Sente essa!

(Célia agarra um abajur e joga no chão.)

DILMA

Pra que isso?

CÉLIA

Pra ver a bicha endoidar.

DILMA

Ele dá o troco pra nós

CÉLIA

Eu sei.

DILMA

Essa que é a tua?

CÉLIA

Pra tu ver.

DILMA

Ele vai me entralhar. E eu não tenho nada com as tuas presepadas.

CÉLIA

Se dane!

DILMA

Que tu ganha com isso?

CÉLIA

Só assim tu toma uma decisão.

DILMA

Mas eu tou noutra. Tenho filho pra criar.

CÉLIA

Problema teu. Se a bicha te apertar, tu tem que escolher: ou me entrega, ou me empresta a grana.

DILMA

Vá pra puta que te pariu! Não sou cagueta. Mas também não te empresto grana nenhuma.

CÉLIA

Então vai levar carga dos dois lados.

DILMA

Não dá pra falar com porra-louca.

(Pausa. Dilma vai sair, pára na porta.) Abre o olho, Célia. Vê o que tu vai fazer.

CÉLIA

Tu tá podre. Vai se virar e trata de se calçar.

(Dilma sai.)

CÉLIA

Essa Dilma é uma merda.

(Célia acaba de se vestir rapidamente e sai.)

Terceiro Quadro

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

GIRO

Lá tu vai ver, tudo limpo e os cambaus. Como te falei. Não sou de mentir. Nunca nenhum freguês reclamou de nada. Não é como alguns mocós que tem por aí, que são uma imundície.

LENINHA

Só quero ver, lá no outro lugar que eu trabalhava o que mais me incomodava era a limpeza. Eu gosto de tudo limpo, sou puta mais sou limpa.

GIRO

Ah meu bem, quanto a isso você pode ficar tranquila porque sou a melhor cafetina que existe.

LENINHA

(ri alto) Isso todos dizem até aparecer os problemas né meu bem e se eu estou me mudando pra cá, não é pra me incomodar. Já chega essa coceira que eu ando na cabeça, acho que devo ter pego de alguma daquelas vacas do outro puteiro. Então você trate de cuidar dessas suas vadias e colocar elas na linha.

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

GIRO

Que é? Do que tu não gostou?

LENINHA

Dessa puta bagunça.

GIRO

Que bagunça?

LENINHA

Olha aí. Essa droga quebrada no chão.

GIRO

(vendo o abajur.) Que é isso?

LENINHA

Eu é que vou saber? Cheguei nesta bosta agora.

GIRO

É o abajur quebrado.

LENINHA

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

GIRO

Deve ter quebrado.

LENINHA

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

GIRO (pega a vassoura)

Quer dizer, quebrou agora. Ou quebraram. Essa porra não ia quebrar sozinha.

LENINHA

Vai ver que foi o gato.

GIRO

Aqui não tem gato. Odeio bicho.

LENINHA

Por isso que Deus te castigou e fez tu nascer bicha. *(Ri.)*

GIRO

Foi uma das duas putas que quebrou. Que merda! Isso é prejuízo. Mas que se dane! Não compro outro. Assim elas aprendem. Vão ter que trepar no escuro. Bem feito!

LENINHA

Tem freguês que prefere de luz acesa.

GIRO

E eu com isso?

LENINHA (vai para a mala e pega a roupa do outro quadro e a toalha e coloca em cima da mesa)

A luz de cima acesa e gasta mais.

GIRO (mostra a vassoura)

(rindo.) Aqui ói! Aquelas duas vão me pagar. Elas vão ter vergonha de balançar as pelancas na cara do trouxa. *(Ri.)* Com abajur, ainda engana. Mas, ói! Elas não querem luz acesa. *(Ri.)* Já estão no bagaço. *(Ri.)* Têm que se enrustir. *(Ri.)* Há males que vêm pra bem.

LENINHA

E eu?

GIRO

Tu, o quê?

LENINHA

Não tenho nada com isso.

GIRO

Tu vai no claro. Tu pode. Tu é nova. Tu, eu não ligo que vá de luz acesa. Só quero te ver malhando.

LENINHA (mexe no cabide)

Papo furado, esse teu. Eu não vou dispensar o abajur. Não é por nada. É que eu gosto de ler.

GIRO

De ler? Ler?

LENINHA

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

GIRO

Mas, ler? Isso é atraso de vida.

LENINHA

Que posso fazer?

GIRO

Mas vai ler de luz acesa?

LENINHA (limpa o banco e senta na penteadeira)

Que tu acha? Dá pra ler no escuro?

GIRO

Nunca vi. Que mania mais besta essa tua.

LENINHA

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

GIRO

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

LENINHA

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

GIRO

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

LENINHA

E não tem.

GIRO

Deixa eu acabar de falar.

LENINHA

É que tu fala comprido. Me cansa.

GIRO

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

LENINHA (vira para Giro)

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

GIRO

Tu já chega querendo me levar no bico.

LENINHA

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

GIRO

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

LENINHA

Eu sou assim.

GIRO

Acho melhor mudar.

LENINHA

Não mudo, não adianta.

GIRO

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

LENINHA

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

GIRO

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

(Leninha ri.)

GIRO

Qual é a graça?

LENINHA

Nenhuma.

GIRO

Então, do que tu riu?

LENINHA

De nada, porra. Ri por rir.

GIRO

Mas ninguém ri à toa.

LENINHA

Eu rio. Às vezes.

GIRO

Tu deve ser maluca.

LENINHA

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

GIRO

Tá bem, tá bem. Só que...

LENINHA

Não estou vendo minha cama. Onde eu vou dormir?

GIRO

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

LENINHA

Tu troca lençol toda vez que sai freguês?

GIRO

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

LENINHA

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

GIRO

Desse jeito, onde vou parar?

LENINHA

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

GIRO

Vá lá. Mas só quero ver se tu rende.

LENINHA

(vendo as fronhas do travesseiro.) As fronhas também. Olha que nojo! Algum loque de moringa cheia de brilhantina deitou aqui e emporcalhou tudo. Troca isso, troca.

GIRO

Tá bem, Tudo pra te agradar. Só quero ver o troco.

LENINHA

Quando tu vai buscar minha cama?

GIRO

Pra se virar, já dá. Até de noite, eu ajeito tudo.

LENINHA

Hoje não vou pegar no batente. No primeiro dia, só arrumo minhas coisas. E depois, vou sair pra comprar o abajur. Por isso, é bom tu trazer minha cama logo.

GIRO

Quem tu pensa que é? Tu pensa que me dá ordens? Quem manda aqui sou eu. Sou o dono dessa merda. Gramei muito pra ter isso aqui. E sou eu que mando. Trago a cama quando achar que devo. Pensa que eu vou pôr mulher aqui pra mandar? Eu sei o que faço. E se tu falar muito, não vai ter abajur nenhum.

LENINHA

Tá. Vai ser como tu quer.

GIRO

Assim que tem que ser. Se tu falar sempre assim, tu tem tudo comigo.

LENINHA

Dá o dinheiro, que eu vou comprar o abajur. Enquanto isso, tu traz a cama pra cá. Quando eu voltar, já arrumo tudo. Tá bem assim?

GIRO

Tá. Vai comprar o maldito abajur que aquela duas vacas quebraram. *(Dá o dinheiro.)* Traz a nota. Não é que desconfie de ti. Longe de mim julgar mal as pessoas. Mas é que tomo nota de tudo que sai.

LENINHA

Isso vai te fundir a cuca. É melhor ir a olho. Pra que queimar a mufa? Tudo é teu.

GIRO

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

LENINHA

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

GIRO

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

LENINHA

Que Osvaldo é esse?

GIRO

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

LENINHA

Te dá umas garibadas?

GIRO

Que nada!

LENINHA

Diz pra mim. Ele é teu gorgota?

GIRO

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

LENINHA

É brocha?

GIRO

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

LENINHA

Mas é brocha. Bem feito!

GIRO

Deus te livre dele ter que te pegar.

LENINHA

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

GIRO

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

LENINHA

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

(Leninha sai.)

GIRO

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

(Batem na porta devagar. Giro fica mais bicha que nunca.)

GIRO

Entra, entra, meu bem.

(Entra Dilma com um freguês.)

GIRO

Já saio já, querida. Estou só acabando de limpar o quarto.

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

GIRO

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

(Giro, com bastante frescura, vai até a boca de cena e puxa a cortina. Passa um vídeo)

SEGUNDO ATO**Quarto Quadro**

(Ao abrir o pano, Célia e Dilma estão sentadas pois acabam de acordar. Dilma pega uma agulha e um sutiã e começa a costurar. Célia bebe uma garrafa que esta ao seu lado. Giro arruma o cabelo na penteadeira. Osvaldo está parado junto à porta.)

GIRO

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

OSVALDO

Não.

GIRO

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

CÉLIA

A gente vai ficar amontoada aqui dentro.

GIRO

E eu com isso? Preciso adiantar meu lado.

CÉLIA

Com o couro da gente.

GIRO

Não me danei a vida toda pra abrir um asilo de puta. Este mocó custou o suor da minha cara. Agora, tem que render. E quem não estiver contente, pode se arrancar.

CÉLIA**(LEVANTA DA CAMA)**

Eu vou de pinote. Quero que tu enfie essa droga no rabo.

GIRO

Vai, vai, vai! Depois tu vai ver como dói uma saudade.

CÉLIA**(SENTA NO BANCO DA PENTEADEIRA E SE ARRUMA)**

Tu pensa que aqui é um céu?

GIRO

Pode não ser. Mas as outras cafetinas não fazem pelas meninas nem a metade do que eu faço. Tu lembra, Dilma, aquela vez que tu estava com cólica? Lembra? Que tu tava aí rolando e gemendo de cólica? Eu levantei da minha cama e fui fazer um chá.

(Todos olham para a Leninha que entra e vai até a mala. Esta com a toalha enrolada na cabeça)

GIRO

A Leninha não vai pensar que estou alegando. Fiz de coração. A Dilma sabe. Só falo para refrescar a cuca dessa mal-agradecida. Ela vai ver o que é duro. Lá fora não tem Giro.

(DILMA TOSSE)

CÉLIA

Não embroma a menina. Tu cobrou o chá. Pensa que eu não sei? Tu cobrou.

GIRO

E tu queria o quê? Que eu gastasse meu dinheiro? Aqui, ói! Já fiz muito de levantar pra atender ela. Tu, que é puta como ela, nem se mexeu.

CÉLIA

Nem vi ela gemer.

GIRO

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

CÉLIA

(LEVANTA DO BANCO E VAI PARA O LADO DA CAMA)

E já vou tarde.

GIRO

Só que antes paga o que me deve.

CÉLIA

Eu te devo porra nenhuma.

GIRO

E o abajur que tu quebrou?

(Célia e Dilma se olham.)

CÉLIA

Que abajur?

GIRO

O lilás. Que tu quebrou.

CÉLIA

Eu, não.

GIRO

Então foi a Dilma.

DILMA

Eu não quebrei nada.

(DILMA TOSSE)

CÉLIA

Que é isso aí?

(Aponta o abajur novo.)

GIRO

É um abajur novo. Que tive que comprar.

CÉLIA

Mas eu não tenho nada com isso.

DILMA

Nem eu.

(Levanta da cama, deixa a costura de lado e começa a arrumar a cama)

LENINHA

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

DILMA

Isso são coisas que acontecem. Vai ver que quebrou sozinho.

GIRO

Tá bem, Dilma. O abajur se suicidou. Se jogou do criado-mudo no chão. Tu quer que eu engula isso? Aqui, ói! Aqui, ói! Eu manjo as coisas. A Célia chegou de fogo e caiu em cima dele. Tá aí a história.

CÉLIA

(Vai até o cabide e escolhe uma roupa)

Já te disse que não quebrei nada.

GIRO

Então só pode ser a Dilma.

DILMA

Tu tá cismado.

(DILMA TOSSE)

GIRO

É sempre assim. Quando aparece coisa errada, não é ninguém. Foi a mesma coisa com o escarro cheio de sangue que apareceu na pia.

DILMA

Isso foi tu que inventou.

GIRO

A tua tosse escrota também é invenção minha?

DILMA

Essa tosse é do cigarro.

GIRO

Que seja. Não vou me meter na tua vida. Mas tu que não se cuide, pra ver. Fica com tanto luxo com teu filho e acaba levando tuberculose pra ele.

DILMA

(Senta na cama e acende um cigarro)

Vira essa boca pra lá!

GIRO

Não estou agourando. Só estou te abrindo os olhos. Se não quer me escutar, não é da minha conta. O que é da minha conta, eu sei cuidar. O abajur, eu vou descontar. Um de ti, outro da Célia.

CÉLIA

Vai descontar dois abajur?

GIRO

Claro. Não sei quem foi. Desconto um de cada.

DILMA

Tu não pode fazer isso. Eu não quebrei nada. Tu vai descontar uma grana que eu preciso. Tenho o meu filho pra sustentar. Não posso ficar gastando dinheiro à toa. Eu não quebrei essa droga. Não vou pagar pelo que não fiz. Você não pode me descontar.

GIRO

Posso. Posso, sim. Não posso, Osvaldo?

OSVALDO

Pode e deve descontar.

GIRO

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

DILMA

Não sou cagueta.

GIRO

Crepe teu.

CÉLIA

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

OSVALDO

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

(Célia vai até a cama e coloca a meia calça)

GIRO

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

DILMA

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

GIRO

Tu sabe, Célia?

CÉLIA

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

(Célia pega novamente a garrafa e bebe)

GIRO

Tá vendo? Não foi ninguém. Desconto das duas.

DILMA

Vai tirar o pão do meu filho.

(Apaga o cigarro)

GIRO

(Senta no banco da penteadeira olhando para Dilma)

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

OSVALDO

Eu queria apertar as piranhas. Daí elas se abriam.

GIRO

(Levanta do banco e faz que vai sair)

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

(Célia senta na cama e coloca o sapato)

LENINHA

(Levanta e fala com o Giro)

E o lençol?

GIRO

Que tem?

LENINHA

Tu não vai trocar?

GIRO

Esse tá limpo.

LENINHA

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

GIRO

Tu é muito cheia de luxo.

LENINHA

Gosto de limpeza.

GIRO

Frescura

LENINHA

Não é tu que vai deitar aí.

GIRO

Mas o que é que tem esse lençol?

LENINHA

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

GIRO

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

LENINHA

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

GIRO

Amanhã eu troco. Se tu se virar bem hoje.

LENINHA

Essa que é a tua?

GIRO

Preciso ver se tu vai me dar lucro. De repente tu não faz nem pra pagar a lavanderia. Vai pra rua e mostra quem tu é.

LENINHA

Hoje não vou me virar.

GIRO

Que te deu na cachola?

LENINHA

Não é na cachola. É na tabaca.

GIRO

Tá doente?

LENINHA

Tou de pacote.

GIRO

Eu troco o lençol. Osvaldo, apanha outro lençol. *(Osvaldo sai.)* Agora tu vai se virar, né?

LENINHA

Agora vou.

(Giro sai.)

CÉLIA

Filho da puta nojento!

DILMA

Tá vendo o que tu me arrumou?

CÉLIA

Se vai ficar chiando, é melhor ir lá e me entregar.

DILMA

Não sou cagueta.

CÉLIA

Então cala o bico.

DILMA

(Vai até o cabide escolher uma roupa e vestir)

Tu não tinha nada que quebrar a porra do abajur.

CÉLIA

(Continua a beber)

Conta pra ela, conta! Depois ela vai contar pra bichona.

LENINHA

Não sou de dar engessada.

CÉLIA.

Não te conheço.

LENINHA

Nem eu a ti.

CÉLIA.

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

LENINHA

E tu acha que eu sou?

CÉLIA.

Não sei.

LENINHA

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

CÉLIA.

Ela aí.

DILMA

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

CÉLIA.

Quem tosse é tu.

LENINHA

(Volta para mala e continua a se arrumar)

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

CÉLIA.

Tu é folgada paca.

DILMA

Bem faz ela de se cuidar.

LENINHA

(pega um espelho, pincel e blush)

Claro. As duas já devem ter mil doenças.

CÉLIA

Trabalhar aqui não vai dar pé.

LENINHA

(passa blush)

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

DILMA

(Encosta no ombro de Célia)

Tu sabe tudo.

LENINHA

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

CÉLIA

Que tu tá fazendo na zona?

LENINHA

Me defendendo.

CÉLIA.

(Deita na cama)

Se tu é sabida, tu devia estar na maré mansa.

LENINHA

E não tou? Entrei nessa porque quis. É mole. Uns dois michês é mais que um mês de trampo legal. E aqui não tem deschavo. Agüentar essa bicha é sopa. Duro é ser babá de filho dos outros pra ganhar uma merda. E o que é pior é que a gente trabalha, trabalha e todo mundo acha que a gente é puta. Então, a ordem é ser puta mesmo. Mas devagar. Sem perereco. Quás-quás-quás não dá camisa a ninguém.

DILMA

Tu nunca quis casar, ter filho?

LENINHA

(passa batom)

Tenho nojo de homem. São uns bostas. Eu quero é nada. Não ter satisfação a dar a ninguém. Tá? É isso que quero.

DILMA

(Vai até a penteadeira)

Chega num tempo que tu funde a cuca. A gente tem que ter um troço pra se agarrar. Eu sei. Se eu não tivesse meu filho, já tinha feito um monte de besteiras. Eu era desse jeito antes de ter ele. Acho que até já tinha me matado. Só agüento a viração pelo meu filho. Vale a pena a dureza que eu encaro por ele. Um dia, eu e ele mudamos a sorte. Daí, eu vou poder ser gente. Ter gente por mim.

LENINHA

Bela merda! Tudo é grupo. As coisas que tu devia fazer tu não fez. E engana que é por causa do seu filho. Eu não entro. Tu não faz porque não é de fazer. Quem tem cu tem medo. E tu dá a desculpa do filho. Mas vai botar ele na merda.

(passa lápis, rimel)

CÉLIA

(Senta no meio da cama e abraça o travesseiro)

Gostei. É isso mesmo, Leninha. Essa trouxa é assim mesmo. Eu tou a fim de arrastar a bicha. Só que preciso de uma draga. Essa aí tem a grana e não entra na minha. Era só me emprestar. Eu comprava a arma e rendia a bicha. Apagava a desgraçada. Essa porra desse mocó ficava nosso. Ela não topa. Tu topa?

LENINHA

(coloca brincos)

Neca! Meu negócio é outro. Não quero nada com nada. Não quero ser dona de mocó nenhum. E nem me fale nesses lances.

CÉLIA

Por quê? Tu é de entregar?

LENINHA

Não. Tenho nojo de cagueta. Só quero que cada um trate de si. A vida de ninguém me interessa.

DILMA

Tu vai se estourar.

LENINHA

Que nada!

DILMA

A gente tem que ser junta. Uma batota só.

CÉLIA

Mas pra apagar a bicha.

DILMA

Não. Pra juntar grana e comprar um mocó. Sem cafetina, sem dono, sem mumunha. A gente trabalhando pra gente.

CÉLIA

(Joga o travesseiro na Dilma)

Nessa a gente vai levar a vida toda. É mais fácil não conseguir nada. Agora, a gente pode apagar a bicha e tomar isso pra nós.

DILMA

Porra, tu não tem jeito. Com tua cabreiragem, tu já me entrutou. Já vou ter que pagar o abajur. E tu não tá contente. Não quero saber. Tenho meu filho.

CÉLIA

E vai deixar a bicha te chutar?

DILMA

Que posso fazer?

CÉLIA

Vamos encarar o puto.

DILMA

Se essa encrenca adiantasse. Mas vai ser pior pra nós.

CÉLIA

(Levanta da cama)

Vai, sim. A bicha vai pular mais. Ela agora se tocou que é mole. Vai engrossar.

DILMA

Então é bom a gente manear.

LENINHA

(coloca pulseiras)

No papo se banha a bicha. Não viu como eu fiz ela comprar o abajur novo, trocar lençol e tudo? E só na leve. Se ela aperta a gente, diz que tá de pacote. As três. A bicha vê que não vai ter grana e arrega. Aposto.

CÉLIA

Não é nada disso. É isso!

(Célia joga todas as coisas da penteadeira no chão.)

DILMA

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

CÉLIA

Me cagueta.

DILMA

Filha da puta!

CÉLIA

Me entrega.

DILMA

Nojenta!

LENINHA

(solta o cabelo e arruma)

Que tu ganha com isso?

DILMA

Nada. Mas eu perco!

CÉLIA

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

LENINHA

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

CELIA

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

DILMA

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

CÉLIA

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

DILMA

Porca! Nojenta!

LENINHA

(fecha a mala e sai)

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

(Leninha sai.)

DILMA

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

(Dilma agarra Célia pelos cabelos. Célia nem reage.)

DILMA

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

(Dilma a atira longe.)

CÉLIA

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

DILMA

(Arruma a bolsa e sai gritando)

Tu é louca! Louca! Louca!

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

OSVALDO

Aí eu entrei nessa merda e vi tudo quebrado.

(Olha para os lados desconfiado e em seguida chama o Giro)

Giro, Giro...

Quinto Quadro

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

OSVALDO

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

GIRO

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

OSVALDO

Pra te encher o saco.

GIRO

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

OSVALDO

Inveja.

GIRO

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

OSVALDO

Pra te aporrinhar.

(Pausa.)

GIRO

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

OSVALDO

Foram as três.

GIRO

As três?

OSVALDO

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

GIRO

As três!

OSVALDO

Só pode ser.

GIRO

Quero saber quem teve a idéia.

OSVALDO

Pra que, porra?

GIRO

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

DILMA

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

GIRO

Sabe. Sabe. Sabe.

DILMA

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

(Pausa.)

GIRO

Eu sei que não foi tu.

DILMA

Obrigado, Giro. Obrigado.

GIRO

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

DILMA

Eu não tenho raiva de ti.

GIRO

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

DILMA

Eu não sei se foi ela.

GIRO

Eu sei.

DILMA

Então fala com ela, porra!

GIRO

Acontece que eu quero escutar da tua boca.

DILMA

Eu não sei de nada.

GIRO

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

(Dilma chora.)

GIRO

Teu filho vai ser veado por causa dela.

DILMA

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

GIRO

Quero confirmar.

DILMA

Não sei!

GIRO

Oswaldo, essa vaca tem que saber.

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

DILMA

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

GIRO

Espera, Oswaldo. *(Pausa.)* Quem foi, Dilminha?

DILMA

Não sei! Juro que não sei!

GIRO

Oswaldo, é contigo mesmo.

DILMA

(aterrorizada.) Não! Não! Não!

OSVALDO

Tá apavorada, putana? *(Ri.)*

DILMA

Não sei! Não sei! Não sei!

(Oswaldo pega novamente o cigarro e encosta em Dilma)

DILMA

Ai, meu filho! Meu filho! Ai... ai...

(Desmaia.)

OSVALDO

Ela desabou. Não aguentou o repuxo. *(Ri.)*

GIRO

É tihosa. Que merda! Que merda! Tudo por causa do filho. Uma bosta de um filho. Uma idéia de jerico. Puta com filho. Ela é puta, Oswaldo. Igual às outras. Acho que a Célia ameaçou de matar o

filho dela, se ela caguetasse. Só pode ser isso. Mas a Leninha não tem filho. Não tem porra nenhuma.

LENINHA

Eu não sei de nada. Juro que não sei. Porra, tu sabe que eu não sei. Tu sabe. Eu, quando cheguei aqui, já encontrei a droga desse abajur quebrado. Tava aí quebrado. Eu ainda lembro. E tu te lembra. Tu não tinha visto. Eu que te mostrei os cacos no chão. Todos quebrados. Eu que te falei pra comprar outro. Fui eu, Giro. Eu. Eu. Eu. Não quebrei. Não sei quem foi. Juro que não sei. Eu até te acho legal. Tu me arranjou as coisas direito. Me comprou o abajur. Trocou lençol. Tu é legal, Giro. Eu não te chavequei. Não fui eu. Não fui eu. Eu não sei quem foi. Tu sabe que eu não sei. Giro, não faz onda comigo. Eu também não sou cagueta. Mesmo que eu soubesse, eu não dava o serviço. Não sei de nada. Não sei! Não sei!

GIRO

Ela sabe, Osvaldo.

LENINHA

Juro! Juro que não sei!

GIRO

Não vai apagar ela antes dela contar, Osvaldo.

OSVALDO

Mete ela no cambau. Ela não agüenta.

LENINHA

Puta sacanagem, Giro. Tu vai deixar ele fazer esse papel comigo? Giro, sou tua chapa!

GIRO

Quem foi?

LENINHA

Não sei! Já disse que não sei!

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

LENINHA

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

GIRO

Cala essa matraca! *(Pausa.)* Quem foi?

LENINHA

Não sei! Não sei! Não sei!

GIRO

Mete ela no pau-de-arara!

OSVALDO

Pra já.

LENINHA

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

(Leninha se debate, mas Osvaldo a arrasta.)

LENINHA

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

(Já quase no cambau, Leninha berra.)

LENINHA

Eu entrego! Eu entrego!

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

LENINHA

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

GIRO

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

LENINHA

Não!

GIRO

Então entrega!

(Pausa.)

LENINHA

Foi a Célia!

(Osvaldo larga Leninha, que cai no chão.)

GIRO

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

CÉLIA

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

GIRO

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

CÉLIA

Agora tou me tocando.

GIRO

Só que agora é tarde.

CÉLIA

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

GIRO

Oswaldo, ela vai acabar me dobrando.

CÉLIA

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

(Oswaldo vai armando o revólver.)

CÉLIA

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

(Pausa longa.)

GIRO

Oswaldo. Quatro vezes é de se pensar não é mesmo? Essa vaca vai ter que se lascar dia e noite até o loló fazer bico para conseguir pagar o prejuízo e assim ela nunca mais vai ciscar no meu terreiro.

GIRO

Quatro vezes é de se pensar. (*aponta a arma para o Giro.....pausa longa*)

BIOGRAFIA

O autor maldito nasceu em Santos, em 29 de Setembro de 1935. Começou sua carreira artística no Pavilhão Teatro Liberdade, como palhaço e ator. Aos 22 anos escreveu sua primeira peça: “A Barrela”, proibida até hoje. Escreveu também: “Jornada de um Imbecil até o Entendimento”, “Reportagem de um Tempo Mau”, “Quando as Máquinas Param”, “Dois Perdidos Numa Noite Suja”, “Navalha na carne”, “Homens de Papel”, “Balbina de Iansã”, “Oração para um pé de Chinelo” e “Abajur Lilás”. Para a televisão escreveu “Réquiem de Tamborim”, “História de Subúrbio”, “A Noite do Desespero”. Para o cinema escreveu os argumentos de “Nenê Bandalho”, a “Rainha Diaba” e “Nas Quebradas do Mundaréu”, essa última história em fase de filmagem. “Dois Perdidos Numa Noite Suja” e “Navalha na Carne” também foram filmadas. Além disso, assina uma coluna na revista “Veja” e colabora em vários jornais.