



IMAGENS MATERNAS, DRAMATURGIA DA REDENÇÃO

MOTHER IMAGES, DRAMATURGY OF REDEMPTION

Rainério dos Santos Lima*

* rainerio.lima@ufopa.edu.br
Professor de Teoria Literária na Universidade Federal do Oeste do Pará (Santarém – PA). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (Niterói – RJ).

RESUMO: O artigo faz parte de uma pesquisa mais ampla sobre a crítica da violência na escrita dramática de Plínio Marcos. No recorte apresentado, um estudo sobre *Querô, uma reportagem maldita*, a reminiscência do personagem-recordante repassa as imagens maternas como perda e ausência. Na retrospectiva, as imagens fantasmáticas de Leda fazem parte da busca incessante da redenção como forma de perdão, perante o abandono e o passado traumático do personagem na zona portuária e no reformatório. Outrossim, na comparação com outros textos teatrais do mesmo dramaturgo, a perquirição da violência sofrida na detenção revela uma subjetivação fraturada que duplica as instâncias de enunciação e, na reiteração da catástrofe que funda e encerra a ação dramática, reprisa as ruínas de uma memória em flagrante degradação.

PALAVRAS-CHAVE: Plínio Marcos; imagens maternas; memória; catástrofe.

ABSTRACT: The article is part of a broader research on the critique of violence in Plínio Marcos' dramatic writing. In the frame presented, a study on *Querô, a damned report*, the reminiscence of the reminiscence-character reviews the maternal images as loss and absence. In retrospect, Leda's ghostly images are part of the incessant search for redemption as a form of forgiveness, in the face of the character's abandonment and traumatic past in the port area and in the reformatory. Furthermore, in comparison with other theatrical texts by the playwright, the investigation of the violence suffered in detention reveals a fractured subjectivation that doubles the instances of enunciation and, in the reiteration of the catastrophe that founds and ends the dramatic action, reprises the ruins of a memory in blatant degradation.

KEYWORDS: Plínio Marcos; mother images; memory; catastrophe.

Por essa razão, a criança recém-nascida parece já ter semelhanças com o adulto: de fato, não há nada de igual entre esses dois rostos, a não ser, num como no outro, aquilo que não foi vivido.

Giorgio Agamben, Ideia da prosa, p. 88.

I
Para representar a vida de um único personagem em toda sua extensão, *Querô, uma reportagem maldita*, adaptação teatral do romance de Plínio Marcos, segue o princípio paradigmático das ações com entrecruzamentos de quadros e temporalidades incertas. Na justaposição das cenas, os recortes da vida de Querô na zona da cidade de Santos, o “golfo”, e nas galeras do cais do porto são re-presentados pela memória ao personagem-recordante que, reprisando os episódios do passado problemático, busca entender as circunstâncias que o levaram ao homicídio dos policiais na boate “O leite da mulher amada”. Na inversão da organicidade linear e progressiva da narrativa romanesca para o “drama-da-vida” (SARRAZAC, 2011, p. 40; SARRAZAC, 2017, p. 42), categorias fundamentais na instauração do drama trágico, como a peripécia e o reconhecimento, se descaracterizam nesse teatro da memória errante. Na verdade, se formos regredir às conceituações de Aristóteles na *Poética*, o drama de Querô se resumiria

ao *mythos* simples (*Poética*, X, 57-58), quando já houve a reviravolta da fortuna, o personagem já se encontrou com o seu destino e resta somente o *pathos*, o sofrimento crivado no corpo e na memória do agente.

A dialética entre experiência e fabulação literária, suporte da narrativa romanesca, é remontada em uma ação teatral que toma a forma da “dramaturgia do retorno”, seguindo, via reiteração dos episódios traumáticos, ao “tratamento repetitivo da matéria vivida” (SARRAZAC, 2013, p. 115; SARRAZAC, 2013, p. 100). No drama, misto de confissão e testemunho, Querô narra os episódios de sua existência para o Repórter depois de matar Tainha, o traficante, nas galeras do cais do porto e Nelsão na dançeteria. Realizada a catástrofe, o assassinato do policial em “O leite da mulher amada”, o drama se concentra nas últimas horas de vida do personagem, nos momentos de agonia e morte. E, certamente por isso, a forma biográfica da matéria rememorada passa por uma decupagem, uma síntese dos episódios e aglutinação de algumas figuras ficcionais. A sobreposição dos episódios, acompanhando o princípio compositivo do drama íntimo da *Paixão*, desfaz o esquema racional e concatenado do relato narrativo para tecer um *mythos* em que a catástrofe inaugura a ficção teatral. Em termos estéticos, iniciando com o tiroteio contra os agentes policiais, a fábula delimita o sentido da

trajetória de Querô e seu destino encontra-se determinado logo no princípio da ação representada.

Em face à tarefa de traduzir o passado traumático em imagens e símbolos, a memória de Querô é espacializada em cena, em uma ação retrospectiva que traz para o mesmo plano diferentes episódios da vida do criminoso. Segundo o Repórter, ao contar a sua vida, Querô confundia os fatos e a sequência temporal das ações: “Ele estava sentindo muitas dores, febril, às vezes acho que delirava. Misturava todos os casos, sem ordem cronológica” (MARCOS, 2003, p. 241). Para uma subjetividade criminosa em desagregação, só restam as imagens da mãe e as cenas dos assassinatos que, reiterativas, retornam no instante da enunciação dramática. Os complexos psicológicos tomam conta da cena de modo que a personalidade danificada se reduplica, se prolifera nas figuras dramáticas como projeções do eu. Diferentemente do romance, os personagens são fantasmagorias fabricadas pela mente do garoto assombrado com a vizinhança da morte. Parte da memória está, por sinal, contaminada por contradições, pelo uso de alucinógenos e por um estado febril delirante. Nesse cenário, a realidade objetiva transparece com aparência enganosa, como sombras de um mundo em colapso: “Tu acredita em fantasma?” e “Eu já vi fantasma... Ontem à

noite... aqui... veio... meus fantasmas todos”, afirma Querô (MARCOS, 2003, p. 255).

Com isso, personagens do romance, como Bina de Obá e Pai Bilu, são condensados na imagem afetiva de Ju, antiga amiga de Leda que trata Querô como filho. O estupro no reformatório, principal linha estrutural do romance, não aparece como fato consumado e comprovado na representação dramática, sendo apenas reportado no diálogo de Querô com Tainha, nas galeras do cais do porto. Este, por sinal, congrega em um só personagem o antigo amigo do cais do porto (o líder da “curriola” de menores infratores) e Zulu, o garoto do abrigo assassinado por Querô. Ademais, nos diálogos com os fantasmas do passado, percebe-se apenas que Querô teve duas passagens pelo reformatório, fugindo em ambas.

A instituição correcional delimita o espaço de alienação dos meninos mais pobres e de fabricação da delinquência, pois, segundo o Repórter, as várias passagens pelo asilo de menores influenciaram decisivamente na subjetivação de Querô. Na ausência das cenas do cais do porto e do reformatório, as ações não representam no palco as etapas da formação sentimental e o aprimoramento da capacidade de matar. No drama, Querô sai da última detenção formado, seguro e decidido a acertar contas com

os responsáveis pela sua prisão: “Olha Ju. Eu vim para fazer um acerto. O tal de Nelsão, o Sarará, o Tainha vão dançar. Perdi muito tempo na galera. Foi dose. Vai ter forra” (MARCOS, 2003, p. 259).

A entrada derradeira de Querô no asilo, consequência do furto ao oficial da Marinha inglesa nas caixarias do Mercado, é antecedida pelo gesto de Madame Violeta, a cafetina, que entrega o garoto para a correção prisional, na hipócrita promessa de distanciá-lo do crime. A voz do Repórter para o público, ainda nos primeiros quadros, após a cena do interrogatório com o Delegado, sintetiza em uma única fala todo o processo de constituição do delinquente no confinamento da detenção. No texto, a repetição das sentenças e a circularidade do discurso dramático-narrativo abrevia a passagem do tempo na prisão – “Eu cresci na bosta do reformatório” (MARCOS, 2017a, p. 170) – e representa a superlotação dos corpos confinados na exiguidade do espaço carcerário. Nos termos do Repórter:

E o Querô foi espremido, empilhado, esmagado de corpo e alma num cubículo imundo, com outros meninos. Meninos todos espremidos, empilhados, esmagados de corpo e alma, alucinados pelos seus desesperos, cegados por muitas aflições. Muitos meninos, com seus desesperos e seus ódios, empilhados,

espremidos, esmagados de corpo e alma no imundo cubículo do reformatório. E foi lá que Querô cresceu (MARCOS, 2003, p. 255).

Aliás, em interlocução formal, o procedimento de repetição e circularidade do discurso dramático também se encontra no breve texto *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*, uma edição manufaturada pelo próprio autor. Nele, a voz de um narrador incerto se aproxima das condições materiais e existenciais dos detentos amontoados na cela de uma prisão de Osasco, em São Paulo. Como no drama de Querô, enquanto aguardam o fim das penas, os corpos humanos degeneram no ritmo da reiteração dos padecimentos.

Eram vinte e cinco homens empilhados, espremidos, esmagados de corpo e alma, num cubículo onde mal caberiam oito pessoas. Eram vinte e cinco homens. Eram vinte e cinco homens, entre uma porta de ferro, e úmidas e frias paredes. Eram vinte e cinco homens espremidos, empilhados, esmagados de corpo e alma, um cubículo onde mal caberiam oito pessoas. Eram vinte e cinco homens espremidos, empilhados, esmagados de corpo e alma, mais o desespero, o tédio, a desesperança e o tenebroso ócio, uma imunda cela onde mal caberiam oito pessoas. Eram vinte e cinco homens colocados no imundo cubículo para morrer. Para morrer aos poucos. Para morrer de

forma que parecesse natural. Para morrer. Para morrer sem fêder. [...]. Para morrer simplesmente (MARCOS, s/d, p. 13).

Em *Querô, uma reportagem maldita*, a reminiscência descontínua dos episódios traumáticos e o testemunho íntimo de Querô definem a organização textual do drama da *Paixão* (SARRAZAC, 2013, p. 85). Na peça, o traçado das imagens involuntárias, com o ato consciente da recordação, justapõe as cenas da revelação da gravidez de Leda, na boate, ao batizado de Querô, na Igreja do Valongo, misturando o espaço da prostituição ao do templo sagrado. Já nesse momento, a forma teatral da *Paixão* está ilustrada no nome civil de Querô, que de Jerônimo da Piedade, no romance, passa a ser Jerônimo da Paixão, no drama (MARCOS, 2003, p. 254; MARCOS, 2017, p. 166). Além do mais, a associação com o drama da *Paixão* reforça a impressão de que a trajetória de vida a ser lembrada na ação tem caráter de história exemplar, um testemunho dos martírios que se repetem na vida de inúmeros garotos delinquentes.

O substrato cristão do nome do personagem alimenta as cenas do batizado do filho de Leda. Em seguida ao suicídio da mãe e a pressão da prostituta, Querô é adotado por Madame Violeta e consagrado a Deus, sob votos proféticos de humildade, trabalho e temor ao Senhor, acompanhado por música sacra e pelo coro das mulheres prostitutas. Em verdadeira consagração, Violeta levanta o

recém-nascido para o alto, em direção aos céus, e assume a função de sacerdotisa de um templo profano, o prostíbulo. No ritual imaginado por Querô, as monções proféticas são irônicas, porque, não se realizando, antecipam o envolvimento no crime e as detenções no reformatório:

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

MULHERES – (*Em coro*) Que assim seja. Que Deus seja louvado.

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

MULHERES – (*Em coro*) Ilumine-o, Senhor, com vossa luz. Que seja lúcido em seus conflitos, justo em seus combates, generoso em seus dons. Que saiba sobretudo renunciar, em favor de um mundo melhor que há de ser construído. Purifica-lhe o coração, Senhor, para que ele possa, livre e digno, oferecer amor no final dos tempos (MARCOS, 2003, p. 252-253, grifos do autor).

Consistindo em projeções da mente do personagem, as cenas e diálogos do batizado são simbolizações do real

traumático que traçam associações entre nascimento e infortúnio, princípio e finitude do delinquente. Em termos compositivos, essa associação se faz pelo atravessamento de cenas e tempos diferentes, condensando imagens do passado em uma única paisagem da memória. A própria cena ritualística do batizado é atravessada, em ato contínuo, pelo interrogatório de Madame Violeta que, diante do “senhor com ar severo”, entrega Querô à prisão pelo Delegado. “Sei que no asilo, no reformatório, ele endireita”, diz a cafetina, “Só não quero ver meu afilhado se tornar um bandido” (MARCOS, 2003, p. 253-254).

A substituição de Leda pela figura de Ju, ainda no ritual do batizado, demarca na memória do personagem-recordante o lugar materno como imagem em falta. Morta na infância de Querô, Leda será sempre uma imagem escoregadia, desejada e impossível de ser alcançada. Por isso, na narrativa, a rememoração aspira à totalidade do relato, à recuperação substancial do passado e à aventura do agente pela formação do caráter violento. No drama, a reminiscência tenta dar conta dos lapsos afetivos e da ausência de Leda, a mãe que Querô não conheceu. Nessa distinção, a problemática da lembrança ajuíza no drama um movimento de retrospectiva no qual o esquecimento do suicídio materno, entendido como violência

primeira, será o gesto necessário para corrigir a sensação de abandono.

Na recuperação fragmentária dos fatos pretéritos, diz Marie Gagnebin, a memória seguiria uma dinâmica de conservação e de salvamento das problemáticas, traumas e figuras do passado. De maneira que, ao salvar as imagens do passado, a memória possa arquivá-las, superá-las e, enfim, redimi-las no mesmo processo. Nas pegadas de Nietzsche na *Genealogia da moral*, a ensaísta interpreta a necessidade de superar o ressentimento para liberar o sujeito do sentimento que o aprisiona na repetição compulsiva das lembranças. Narrar, então, não se reduziria a salvar e conservar o passado problemático, mas a salvar e arquivar de tal forma, “tão completamente”, que o personagem-recordante “possa abrir mão, esquecer o passado de maneira feliz, porque aquilo que devia ser resguardado já foi posto a salvo, já foi redimido no sentido profundo da *Erlösung*: redenção e resolução/dissolução” (GAGNEBIN, 2014, p. 231).

A rememoração, a escavação das camadas que soterram as lembranças, além de apontar caminhos para resguardar e arquivar os episódios perdidos e dispersos do passado, precisaria concretizar o processo de reminiscência no “esquecimento feliz” e redentor, enquanto resultado do

denso trabalho da memória. O “esquecimento feliz” não seria, portanto, uma simples amnésia ou uma anistia duvidosa, “mas um esquecimento adquirido, muitas vezes a duras penas, por um trabalho de lembrança tão profundo que permite fazer as pazes com o passado” (GAGNEBIN, 2014, p. 231).

Aproveitada de Walter Benjamin, a noção de “esquecimento feliz” advém da metáfora da cura terapêutica a partir da narração das histórias contadas pela mãe para o filho enfermo. Nessa imagem do pensamento, um belo quadro de sua infância burguesa, Benjamin supõe que toda doença poderia ser curada caso se deixasse levar, “até a foz”, pela fluidez da narrativa até as águas do esquecimento, “se imaginarmos que a dor é um dique que resiste à corrente da narrativa, constataremos claramente que ele será derrubado se a inclinação for suficiente forte para arrastar para o mar do esquecimento feliz tudo que encontrar pelo caminho” (BENJAMIN, 2013, p. 124; BENJAMIN, 1995, p. 269).

Na parábola do filósofo, os gestos carinhosos da mãe, no momento da narração, para o doente, traçariam o leito desse rio de palavras que cura na cadência de seu fluxo. De acordo, no drama de Plínio Marcos, a busca da redenção na forma de perdão parece ser a motivação da

reminiscência de Querô, o fluxo intermite das imagens sendo a simbolização que sana o dano afetivo pela ausência de Leda. Por sinal, “Meu precioso bem”, a canção entoada por Leda, alojada entre o episódio da prisão de Querô e a cena do suicídio materno, traduz de modo proléptico os sentimentos de perda e redenção que estamos antecipando:

Eu quero tanto, tanto
ter um precioso bem
que seja meu, meu
que ele seja alguém
que vista a camisa do meu time
que me compreenda e me redima
de no amor ter sido mal amada [...]
carne da minha carne, meu bem
sangue do meu sangue, meu bem
Vem, não tarda, vem (MARCOS, 2003, p. 249).

Em que pese o esforço do personagem-recordante em perscrutar a memória, é preciso assinalar que, na trama resultante da lembrança como ato consciente (a *mnèmè*) e da pulsão imagética não intencional do sujeito (a *anamnèsis*), a espessura das recordações de Querô busca uma cena primordial impossível de lembrar (GAGNEBIN, 2014, p. 239). Pois as imagens de Leda são inventadas por um

sujeito que não convivera com a genitora. Suas recordações consistem na soma das memórias de Ju e dos desejos do personagem em corrigir a ausência dos afetos. As miragens maternas são, inclusive, projeções mentais não confiáveis de uma mente em constante desagregação. Além disso, as “figuras de pessoa”, para nos aproximarmos de Jean-Pierre Sarrazac (SARRAZAC, 2002, p. 93; SARRAZAC, 2011, p. 84), são expressões que não se substanciam necessariamente em subjetividades autônomas e conscientes de seus fins, como no drama burguês. Os demais personagens são ruínas da recordação do protagonista, partes de uma memória em dissolução que, em quadros, tenta reconstituir os laços maternos no drama pós-catástrofe.

II

Leda, como afirmamos, é um espectro de difícil individualização, uma imagem presente na memória do narrador enquanto perda e ausência. O espectro, faz necessário lembrar, é o estado de um corpo falecido que teima em aparecer nos momentos mais intempestivos, um corpo que “estala e manda sinais, às vezes também fala, embora de modo nem sempre inteligível” (AGAMBEN, 2015, p. 62). Com aparência fantasmática, o espectro de Leda traz consigo uma marcação histórica – a infância de Querô, o tempo na casa de Madame Violeta, o lusco-fusco das

boates do “golfo”, a experiência do confinamento no reformatório –, uma inscrição de época que, envolvendo todas as variáveis do período, se concentra na imagem materna que assedia o ente familiar. Sendo manifestação do cadáver, o espectro materno seria, sobretudo, uma forma de vida “póstuma ou suplementar” que começara quando a existência do corpo material já estaria esgotada (AGAMBEN, 2015, p. 64).

Desse modo, insatisfeito com a prematura finitude da existência, a “não aceitação da própria condição”, diria Agamben (2015, p. 64), o espectro de Leda revela-se no “chiqueirinho” do reformatório e simula uma sobrevivência persistente ao lado do filho. Na solidão do recinto, a imagem fantasmática dialoga com Querô, no esforço para alcançarem aquele “esquecimento feliz” que integraria o processo de redenção pela linguagem. Nas palavras de Querô para o Repórter:

QUERÔ – Eu sei... Eu sempre... Sempre, não... às vezes, eu via o fantasma da minha mãe. A primeira vez que ela me apareceu... foi no reformatório... Eu tava na surda... Eu devia ter fome, cansaço, sono, mas não sentia nada disso. Sentia um puta enjojo na boca do estômago, uma fraqueza nas pernas, calorão na cabeça e uma puta sede. [...] E eu tinha um puta medo. Medo de rato, de barata, das muquiranas. Medo de ser esquecido pra

sempre naquela maldita cela surda. Eu pensava... Porra, do gibi, como eu não gosto de pensar. Mas pensava: Se durmo, me fodo. Esses bichos me roem até as tripas. Tinha que pensar. Ficar acordado e pensar. [...] Que graça tem uma mulher beber querosene? Esse Nelsão, eu queria matar ele. Sempre quis. Sempre, do gibi. Ele riu da minha mãe. E eu ali naquela merda. Merda. Merda. Merda. Fedida. Assombrado. Chorei. Chorei e chamei minha mãe. [...] Mãe! Mãe! Mãe! (MARCOS, 2003, p. 256).

No romance, o apelo ao fantasma no “chiqueirinho” se misturava às promessas de vingança e à gestação da face criminosa do personagem. Notadamente emotivo, o esforço pelo perdão de Leda já norteava as reflexões do narrador que surgem durante o confinamento na cela:

Ali, naquele escuro, chorei. Não foi de raiva. Chorei de medo. Das baratas, dos ratos, das pessoas, da vida, da puta da vida. E tudo que cresci na cela-surda da polícia encolhi no chiqueirinho. [...] E chamei minha mãe. [...] Naquela hora não tinha raiva dela, nem nojo. Até entendia porque ela tomou querosene e por que me largou no meio das feras. Me deu muita pena daquela mulher que me pôs no mundo. Pra ter bebido querosene, devem ter feito muita sacanagem pra ela. [...] E se ela me botou no mundo, se ela não me abortou, nem nada, é que queria fazer alguém dela. [...] Minha mãe queria ter alguém

dela neste mundo de gente sozinha. E esse alguém era eu. Que pena que não deu pra ela aguentar, não deu pra esperar pra ver eu estourar com tudo, descontar tudo que fizeram (MARCOS, 1999, p. 29-30).

No argumento de Querô, as imagens de Leda possuem representações deslocadas e conflitantes. Suicidando-se, Leda prescrevera o infortúnio do personagem que, abandonado nas perversas mãos de Madame Violeta, teve a infância pautada pela violência doméstica, pelo estigma da prostituição e pela exclusão social. Detido e violentado por Sarará e Nelsão na delegacia, Querô já interrogava uma mãe invisível na noite antes de ser levado ao reformatório: “Por quê, mãe? Por que tinha que me parir? Eu não consigo entender. Por que tu me pariu? (MARCOS, 2003, p. 248). No contexto do suicídio, a mãe de Querô estava seriamente ameaçada. Devendo dinheiro para a cafetina, não tinha como quitar os anos de exploração no cabaré e o nascimento do filho a deixava exposta a novos abusos. Insubmissa à postura autoritária de Madame Violeta, o suicídio Leda forçara a cafetina a adotar Querô, evitando o total desamparo da criança que ficaria órfão. Leda afirma: “Tu [Madame Violeta] prendeu minha mala, fiquei quieta. Me esculachou, fiquei quieta. Mas meu filho tu não vai esculachar. [...] Fala que meu filho é uma merda.

Fala. Fala, eu te arrebento no meio. Sua merda” (MARCOS, 2003, p. 251).

Em situação crítica, Leda apegou-se à maternidade e ao recém-nascido como recurso último para resistir, apesar de tudo. Na avaliação retroativa de Querô, a ingestão de querosene foi o ato desesperado, extemporâneo, de uma mãe prostituta para salvar a vida do rebento. Morrendo, Leda passaria o lume da desobediência e desajuste manifestos nas transgressões do delinquente. Até porque, na opinião de Madame Violeta e das mulheres do cabaré, a maternidade era uma aventura burguesa não compatível com a dinâmica da vida no “golfo”: “LEDA – Eu quero ter meu filho. Eu quero ter meu filho. Eu quero. Eu posso. Eu tenho direito. [...] VIOLETA – Mas o que vai ser teu filho? O que é que vai ser o filho-da-puta? Um santo, um gênio, um general? O que é que vai ser teu filho atirado nesse mundo louco de cada um pra si?” (MARCOS, 2003, p. 243).

A labuta de Leda pelo direito ao filho ressoa, decerto, em Dilma de *Abajur Lilás*, nos ajudando a compreender o lugar da maternidade na ficção de Plínio Marcos. No drama de 1969, Dilma projeta no filho os traços afetivos que a distinguiriam de Célia e Leninha, as outras prostitutas que frequentam o quarto da pensão de Giro, o homossexual cafetão. Dilma trabalha na rua para manter

o filho em um abrigo de menores e, por essa razão, se recusa a enfrentar os desmandos de Giro, não obstante a insistência de Célia. No quarto quadro do ato II, quando Célia decide comprar um revólver, Dilma admite a criança como amparo que a mantém equilibrada emocionalmente, “Chega um tempo que tu funde a cuca. A gente tem que ter um troço para se agarrar. Eu sei. Se eu não tivesse meu filho, já tinha feito um monte de besteiras. [...] Só aguento a viração por causa do meu filho” (MARCOS, 2003, p. 217).

Em ambos os textos dramáticos, a decisão das mulheres pela maternidade é considerada uma vontade de insubmissão à reificação dos corpos femininos e ao autoritarismo dos proxenetes. A gravidez das prostitutas e as crianças atrapalhariam o faturamento das casas e em nada concorreriam para atrair os exigentes clientes, “Mas não vai ser na minha casa que tu vai parir. Aqui, não. Criança em casa de mulher não presta. Espanta a freguesia”, assevera Madame Violeta (MARCOS, 2003, p. 242). Em tom mais rasteiro, jogando com as imagens indesejadas do homossexual, Giro afirma que o exaustivo trabalho noturno das mulheres, em contradição com o cuidado materno, não atenderia às necessidades das crianças. Pois filho de prostituta nunca estaria integralmente seguro, “Ninguém cuida como a mãe. E putana não pode ficar de

olho na cria. Aí é broca. Os gorgotas se achegam e beliscam a criança” (MARCOS, 2003, p. 189).

Dilma, limitada e dependente do quarto em que trabalha, não sucumbe à violência de Osvaldo, o capanga de Giro. Torturada, resiste até o ponto de desmaiar para não delatar Célia, a responsável por confabular contra a renda e as posses do cafetão. Na razão imaginada por Querô, Leda daria fim à própria vida para assegurar a sobrevivência do filho ameaçado. Tornando-se mãe – “Pari. Sou mulher. Sou mãe” (MARCOS, 2017a, p. 163) –, ela fantasia-va plantar a semente afetiva necessária para evadir-se da prostituição e do domínio de Madame Violeta. Pensando esses deslocamentos e contradições da imagem materna, a reminiscência do personagem-recordante sonha, idealiza a cena do perdão do espectro de Leda consigo mesmo.

LEDA – Eu sei, eu sei, meu nenê... Me perdoa... Eu queria tanto, tanto, ter alguém como você... Alguém que fosse por mim... Mas, meu filho eu não tive força pra esperar tu crescer pra me valer... pra... Oh, meu filhinho... Foi tanta sacanagem que me fizeram (*Chorosa.*) Não deu para esperar. Era duro, meu filho. Todas as noites eles vinham em bando, como os porcos andam na floresta, e arrotavam suas vantagens, bebiam seus triunfos, depois me arrastavam pra cama, arrancavam meu vestido, mordiam meu corpo, cuspiam suas aflições no meu

ventre, babavam como porcos que eram. [...] Parecia que eu ia desfalecer... Então... eu pensava em ti... em ter você... te abrigar no meu ventre... [...] E era nessa esperança que eu me nutria, me erguia e ia trabalhar... [...] E não respeitaram... rasgaram minhas roupas, me arrastaram pra cama, morderam meu corpo, me cuspiram suas aflições, jogaram o dinheiro nojento na minha cara e me empurraram e me forçaram a beber aquela bebida amarga, aquele fel, que me queimou inteira. E eu rolava em brasa viva e eles riam, riam, riam... e eu te chamava, te chamava... (*Pausa.*) Por culpa deles eu não pude te esperar... (*Chora.*) Perdão, meu filho (MARCOS, 2003, p. 257-258, grifos do autor).

No debate sobre o espectro, Agamben diz que o fantasma do morto nada pediria ao se apresentar aos homens e, para surpresa dos vivos, faria de tudo para ser esquecido e, acrescentaríamos, para ser perdoado (AGAMBEN, 2015, p. 64). A miragem do ente falecido seria “o objeto de amor mais exigente” (AGAMBEN, 2015, p. 64), perante a qual estaríamos sempre desarmados e em fuga. Em atenção ao amor exigente do espectro de Leda, que assedia e interpela o filho, o potencial punitivo do castigo é suspenso, para simular a reconciliação e a mútua compreensão entre as duas figuras ficcionais. A conversação estabelecida com o fantasma não caracteriza o diálogo, como no drama burguês, o “drama-na-vida”, visto que a imagem

espectral não transcende a espessura da subjetividade de Querô, deformadora da realidade objetiva. O fantasma da mãe, no lampejar das luzes do cubículo, surge de repente refletido no espelho do camarim imaginário e, rompendo a delimitação espacial das paredes da prisão, liberta a mente do encarcerado nas imagens oníricas que o acometem. No simulacro, além da encenação do perdão, a imagem espectral também traz acalanto uterino onde Querô apenas encontraria a aridez da vida nua.

A rigor, no discurso de Leda, a necessidade afetiva do filho se dá em oposição ao assédio dos clientes, representados de forma animalizada. São estes, suas aflições, vantagens e capital, que reificam o corpo da mulher, reduzida a um vivente que sobreviveria na pura abjeção, na fronteira com o inumano. Leda, como as outras prostitutas do “golfo”, estaria presa ao regime de trabalho dos cabarés que a objetifica em corpo descartável, em corpo receptáculo do desejo masculino. Subjugada à condição meramente sexual, Leda miraria a maternidade enquanto função social que poderia agenciá-la para além dos limites da zona, para uma vida digna de ser vivida ao lado do filho prometido.

Por isso, na reminiscência de Querô, a redenção familiar somente estaria consumada quando o delinquente

reparasse as faltas da mãe na ação brutal contra Tainha e os policiais. A violência ressentida saldaria as dívidas que o perdão materno não teria como liquidar. Com as mortes, Querô vislumbra a redenção pelas perdas passadas e, quiçá, o “esquecimento feliz” que sobrevém com a longa cobrança do que não fora vivido: “Eu tô crescendo [mãe]. E a raiva crescendo dentro de mim. Eu vou fazer a cobrança. Juro, mãe, pela luz que me ilumina. [...] Vou à forra. Com todos. Com todos” (MARCOS, 2003, p. 258). Na infância do personagem, Leda não suportou a pressão de Madame Violeta e desistiu da vida. Depois da promessa feita ao fantasma da mãe no reformatório, Querô não aceita a venalidade, preferindo vingar-se dos agentes corruptores como revolta para coroar o perdão familiar. Fazendo isso, a brutalidade dos crimes no presente corrige e redime, anacronicamente, as culpas, humilhações e fracassos do passado. “Vou meter as mãos nas armas e cagar e pisar em meio mundo. [...] Por essa luz que me ilumina. Vou arrebitar tudo quanto é filho-da-puta” (MARCOS, 2003, p. 260).

À medida do trânsito das lembranças, as representações de Leda não findam na reconciliação fantasiada. Às referências à mulher suicida, sucedem as imagens da “grande mãe indecente” (MARCOS, 2017a, p. 180), prostituta de cabaré e protetora de Querô. Nos quadros finais, por

exemplo, em que se repete a catástrofe inaugural da ação dramática, de confronto com os policiais Sarará e Nelsão, percebe-se que as ações são resultados da reminiscência atravessada, contudo, pela vontade de redenção materna e pelo desejo sexual do amante. Uma representação compósita da mulher desejada que, inclusive, está evidente no nome da boate, “O leite da mulher amada”.

Projeção da mente do personagem moribundo, o espectro de Leda é uma imagem sedutora e intermitente que desaparece nos episódios críticos e reaparece no episódio do tiroteio no cabaré. Desde a entrada, Querô está “visivelmente transtornado”, “muito excitado sexualmente” e, com a arma dentro da calça, “aperta-a como se fosse seu sexo” (MARCOS, 2003, p. 270; MARCOS, 2017, p. 181). A intenção de assassinar os policiais se confunde com a busca mnemônica do perdão materno e com a insinuação fálica, no pênis e no revólver. Imagem tensa reforçada pelo espectro de Leda que, como um estranho súcubo familiar, dança e provoca eroticamente Querô. Em toda a sequência, o poder fálico de assassinar os policiais, em vingança às possíveis injustiças sofridas, é esse poder violento de suposta restituição de uma vida não vivida ao lado da mãe e, agora, na relação com Ju. Entre memória e alucinação, os cruzamentos das representações de mãe continuam no “corre-corre” da boate, com Leda assumindo o lugar

da cantora que entoa “A pomba roxa ardente”; enquanto, em primeiro plano, Querô acerta Nelsão e é baleado na perna e no ombro por Sarará.

Toda a movimentação física dos personagens reforça o tema da perquirição às imagens maternas miradas apenas pelo personagem-recordante. Imagens em deslocamento que o motivam a agir, ao mesmo tempo que o levam para o confronto derradeiro. No delírio do “balé obsessivo”, a dinâmica da cena sintetiza esse fio da ação dramática, a demanda agônica do personagem pelas imagens sublimadas da mãe enquanto é assediado pelas sombras das outras figuras ficcionais que, por sua vez, tentam impedi-lo de alcançar o simulacro amado: “Leda ri. Querô tenta abraçá-la. O Repórter quer segurá-lo, ele se livra e persegue Leda, que dança pelo quarto seguida pelo Querô desesperado. Leda ri sedutora. Aparecem Violeta, Nelsão, Tainha, as mulheres, num grande balé obsessivo que atormenta Querô” (MARCOS, 2003, p. 271).

Uma “paisagem mental” na qual as diferentes idades da vida do protagonista, os episódios de embate com o poder como violência e as representações maternas estão presentes, se chocam e se justapõem, em uma única imagem em movimento (SARRAZAC, 2009, p. 68). As imagens problemáticas do passado e as sombras espectrais, em

especial, fantasmas que o assombraram durante a noite de agonia, transitam no palco refazendo o panorama de uma vida inteira. E só findarão com o esgotamento da voz testemunhal e o retorno do ponto de vista dramático-narrativo ao Repórter. A chegada dos policiais para o extermínio do delinquente, no episódio último, é antecipada pela exaustão da subjetividade que organiza as projeções da memória e que, se descompondo durante todo o drama, falece finalmente no “balé obsessivo”. As cenas derradeiras, o “balé da tortura de Ju” e a descoberta do corpo desanimado de Querô, são testemunhadas, portanto, pela fala do Repórter e não pelo cadáver do criminoso. Com a morte de Querô, as projeções da reminiscência se calam e a ação dramática depende do testemunho e das “fitas” gravadas pelo jornalista.

III

Na trajetória de Querô, representada anacronicamente no drama da *Paixão*, a violação sexual no reformatório soa como um hiato que, contrastada ao romance, necessita ser melhor avaliada. Na adaptação, o trauma do estupro perde centralidade para emergir o drama da perda e desejo do personagem por Leda. Entretanto, dada a relevância da experiência carcerária na educação sentimental do protagonista, é saudável supor que a violência sexual também se faz presente no palco do drama. Notadamente,

a réplica de Tainha assinala o evento do asilo na identificação de Querô quando reencontra o, outrora, companheiro de contravenções, “Escuta aqui, ô Querosene, se te arrebitaram o rabo lá no reformatório, é melhor tu se acostumar e virar dadeiro” (MARCOS, 2003, p. 263).

Se o fragmento não autoriza a confirmação do fato, um olhar sobre os textos teatrais de Plínio Marcos que também se passam na detenção pode revelar os caminhos de uma ficção na qual a violência prisional é definidora da forma de representá-la. Em *Barrela*, de 1958, as agressões explodem justamente nas relações eróticas e nas representações da sexualidade entre personagens criminosos. Na peça, a chegada do Garoto na prisão, um rapaz classe média de 22 anos, detido por uma briga no bar, serve de motivação para o confronto fatal entre Portuga e Tirica. Assim como Querô, Tirica havia sido violentado no reformatório e, acossado pelos atuais companheiros de cela, esquiva-se daqueles que o associam às representações homossexuais. Novamente no teatro de Plínio Marcos, o gesto confessional acusa o lampejo da memória traumática no presente do diálogo dramático: “Que saber? Taí: dei. Dei, sim. Tá bom? Tá contente? Que vai fazer? [...] Aqui, que vocês são machos de me pegarem, aqui! Eu mato o primeiro que se fizer de besta pro meu lado” (MARCOS, 2016, p. 62). No microcosmo social da prisão, a suspeita

de violações na infância é condição suficiente para que a sujeição se perpetue no detento adulto, em um ciclo de violências que acompanha a formação do criminoso. Pois, na assertiva de Portuga, “Veado é sempre veado” (MARCOS, 2016, p. 63).

No encadeamento da tensão que envolve a todos, a cura do Garoto apaziguaria a animosidade e invalidaria as desconfianças do grupo. Na intenção de comprovar que não era homossexual, Tirica incentiva a violação, mas frustrado não consegue consumir o estupro. Já Portuga completa a penetração, seguido pelos demais detentos do xadrez. Com a inversão da expectativa, Tirica esfaqueia o adversário para reafirmar a masculinidade e restaurar a dignidade ameaçada. Assassinado enquanto dormia, o corpo de Portuga é retirado da cela, seguido pelo Garoto (“José Cláudio Camargo”) liberado na hora da troca de turno dos guardas. À melancolia da cena, os sons das trancas e raios solares que atingem as grades, soma-se a razão de Bahia para quem a violação sexual do Garoto era nada comparada ao prazer da liberdade (MARCOS, 2016, p. 83).

Associada à sexualidade, a violência assume tonalidades que flertam com a insubmissão coletiva em *A mancha roxa*, peça teatral de 1988. Por muito tempo considerada

uma versão feminina de *Barrela*, em *A mancha roxa* é a AIDS, a doença inominável, que assola as seis mulheres de uma cela especial. O surgimento repentino da doença nos corpos aprisionados será o dispositivo que aciona os conflitos interpessoais e alimenta o dissenso comunitário. Viciadas em “pico”, as mulheres compartilham tanto as seringas para injetar o alucinógeno, quanto as mesmas parceiras nas relações e trocas sexuais. Perceptível inicialmente apenas no braço de Isa, a “roxa” rápido se dissemina, contaminando os corpos adoecidos das mulheres da prisão, “TITA – Pera aí! Se a cadelinha [Isa] está com a roxa e essa praga passa no sangue, ela não pode se servir com a nossa agulha./ DOUTOR – Deixa andar, Titinha. Agora é tarde. Muito tarde pra nós todas” (MARCOS, 2016, p. 160-161).

Santa, advogada que matara o marido, é a única intocada pela “roxa”. Sentindo nojo das práticas sexuais das mulheres – a homoafetividade, as drogas e a linguagem obscena lhe são abomináveis –, Santa passa o dia no canto da cela, orando e lendo as sagradas escrituras. Para ela, a disseminação da doença é uma punição divina pela depravação dos valores e pelos crimes das prisioneiras, “Essa doença é coisa do diabo. Dá em gente depravada. Gente imunda. Elas vão morrer todas com essa roxa. Vão morrer podres. Vão apodrecendo aos poucos. [...] Elas

vão ser roídas pela praga. É o fim dos ímpios. É o fim dos imundos” (MARCOS, 2016, p. 164-165). A dissonância moral de Santa é suspensa, entretanto, quando forçada ao sexo com Isa, como parte do plano da Professora para desautorizar o poder administrativo, jurídico e patriarcal da instituição punitiva.

PROFESSORA – Peguem ela.

(Todas agarram a Santa, que se debate, grita.)

Abre as pernas, cadelinha podre de roxa!

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

Pra cada uma, mil! Pra cada uma, mil! Pra cada uma, mil!
(MARCOS, 2016, p. 181, grifos do autor).

A crueza da representação contrasta significativamente com as indicações e rubricas de *Barrela*. Nesta, o apagamento providencial das luzes no momento em que Portugal se debruça sobre o corpo dominado do Garoto desloca a representação da violência para um quadro em *off*, para

um *frame* induzido e imaginado apenas pelo espectador. Procedimento semelhante utilizado na representação do estupro em *Signo da discoteque*, de 1979. A violação de Lina, uma jovem de classe média, é interrompida pela escuridão do *black-out* no momento em que Luís e Zé das Tintas agarram o corpo seminudo da garota por ambos os braços. Após o ato, escorados nas paredes do apartamento em reforma, as falas dos homens remetem à banalidade da violência sexual entre personagens que não se importam com o trauma das mulheres, “ZE – Pronto. Acabou (*Pausa*). Vai, gata, para de chorar. Não falta nenhum pedaço” (MARCOS, 2017, p. 104, grifos do autor). Outrossim, por vinte e um anos de antecipação, os personagens de *Barrela* faziam da mesma retórica cínica e vazia a reza para desagravar o lamento do Garoto violado, “FUMAÇA – Pára com esse enxame, Garoto./ BAHIA – Não falta prega nenhuma, aí, não” (MARCOS, 2003, p. 57).

Estrategicamente alocadas na crista da progressão dos conflitos, as cenas de estupro reforçam a presença da violência de interesse sexual no espaço prisional. Em *Barrela*, o excesso da representação depende das ações que antecedem a violência, a circularidade dos conflitos, a rigidez das normas da prisão, a sordidez dos valores morais, a vida matável, mais do que a figuração do estupro no tablado do teatro. Em *A mancha roxa*, a dramatização da violação de

Santa faz parte das etapas para arregimentar novas contaminadas pela “roxa”. Com a propagação da doença no xadrez, todas as prisioneiras estariam igualadas pela terrível doença. E, nessa democratização do mal-estar prisional, cada presa doente poderia contaminar mil novos agentes repressores, até dominar a penitenciária e, quiçá, toda a sociedade patriarcal, “TITA – Então, Santa? (*Pausa.*)/ SANTA – (*murmurando*). Para cada uma, mil.../ (*Todas berram de alegria.*)/ TITA – Vamos passar a roxa pras outras celas” (MARCOS, 2016, p. 181, grifos do autor).

Logo, para os personagens masculinos e femininos dos textos dramáticos que se passam na prisão, produzidas em diferentes períodos da dramaturgia de Plínio Marcos, pode-se dizer que a violência no cárcere é correlacionada, inevitavelmente, à violência sexual. Por essa razão, tendo em vista a importância do estupro de Querô e da tentativa de assédio de seu Edgar, o cozinheiro, ambos no reformatório, para o relato da subjetivação criminosa da voz narrativa, não podemos descartar que, no drama, a acusação de Tainha – “veadinho de reformatório” (MARCOS, 2017a, p. 175) – ultrapassa o despeito e a injúria entre marginais. A experiência desagradável do asilo solidifica o caráter destrutivo do personagem, que nascera na convivência com Madame Violeta, e, em tempo, prepara o protagonista para os assassinatos de Tainha e do policial.

A aparente imprecisão do drama, sanada no confronto com o romance, deve-se à circularidade da ação teatral. O episódio do tiroteio na boate – que, repetido, abre e fecha a fábula – desloca as políticas de subjetivação, o estupro no reformatório e as torturas na delegacia, como eventos que, em ordem cronológica, ocorreram antes da catástrofe que inaugura o *mythos*. A despeito disso, os sentidos da violência prisional transparecem nos interstícios dos diálogos quando, no segundo encontro com Tainha após fugir do reformatório, Querô sugere possuir conhecimento suficiente para ser respeitado no crime. A sobrevivência na prisão, inclusa a violação sexual, sendo justamente a experiência negativa que autoriza o personagem a assumir uma caracterização homicida. “TAINHA – Que tu quer comigo? Quando tu foi em cana, fez uma onda, não sei o quê, tal e coisa. Achei até que se tu fosse de alguma merda, tinha me feito naquele dia./ QUERÔ – Naquele dia eu não era. Agora sou mais eu. Sei das coisas” (MARCOS, 2003, p. 263).

Sendo rememoração para o Repórter, a cena do tiroteio em “O leite da mulher amada” consubstancia-se como reprise da catástrofe original e reitera, na violência brutal que funda e encerra a ação, a força da *Paixão* testemunhada na dramaturgia de Plínio Marcos. Nesse contexto teórico-crítico, o Repórter, mais do que vestígio

do processo de adaptação do romance, é um importante elemento ficcional da textualidade dramática. Elo com os modos narrativos do discurso literário, a voz do Repórter preenche a porosidade da *mímesis* e abre a fábula teatral para a *diegésis*, para o testemunho do “narrador” no drama pós-catástrofe. “Em tom de narrativa”, a voz do intelectual se insere em momentos oportunos do *mythos*, suspendendo a projeção das lembranças do delinquente para se endereçar diretamente à recepção (MARCOS, 2003, p. 237; MARCOS, 2003, p. 241; MARCOS, 2003, p. 255; MARCOS, 2003, p. 273).

Estratégia “épica”, a inserção da voz do Repórter distanciaria a representação para um narrador que, não sendo protagonista dos fatos dramatizados, traduziria os acontecimentos da vida de Querô para o espectador. Em consequência, o procedimento característico de uma textualidade teatral híbrida implicaria a duplicação das instâncias de enunciação do drama. As projeções mentais de Querô seriam suplementadas pela fala do intelectual que, testemunha em terceiro grau, assumiria a recitação no lugar daquele que não sobreviverá à experiência da miséria e às prisões brasileiras. Entretanto, como o testemunho do personagem-recordante organiza a composição da ação, o Repórter somente dominará a enunciação dramática quando a voz de Querô emudecer no sono que

o levará à morte. O Repórter, intermediário das representações midiáticas, só pode falar com clareza quando, desfalecido o protagonista, a primeira instância de enunciação cessar definitivamente seu fogo.

Ressalte-se que, independentemente da textualidade teatral pós-catástrofe, as duas vozes recitativas não se confundem e permanecem bem delimitadas na sequência da ação ficcional.

REPORTER – Eu não sou tira, Querô. Sou Repórter. Repórter de um tempo mau, quando as pessoas como você são perseguidas, não tem chance alguma de escapar de uma vida miserável. Quero contar a sua história. Te ajudar.

QUERÔ – Tu acha que pode me ajudar?

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

QUERO – Qual é? E eu com isso?

REPORTER – É. Você não tem nada com isso (MARCOS, 2003, p. 240).

Esse lugar do letrado, que observa e testemunha as tragédias do dia a dia, guarda, no drama e no romance, um problema ético inescapável. Em uma sociedade sufocada pela insegurança pública, a transposição para a estampa das páginas policiais retira provisoriamente a trajetória de vida de Querô do esquecimento, do anonimato dos *fait-divers*. Porém, exatamente por esse fato, pode ter contribuído para o extermínio do personagem no desenho de uma imagem social infame e monstruosa. À propósito, diz Querô, recusando a expressão interessada do interlocutor, “No teu jornal, eu tou fazendo e acontecendo. Sei como é. Querô, o Perigosão. Matador de tira. Fudido. Tu e os outros filhos-da-puta como tu preparam o presunto pros ratos fritarem a gente. Olha, do gibi, eu quero que se foda” (MARCOS, 2003, p. 238).

A representação insidiosa das alteridades criminosas, no limiar entre apresentação da violência e reflexão crítica, embota o sensacionalismo disfarçado de denúncia social e expõe a fragilidade da representação midiática para intervir na realidade material. O Repórter, crente no poder político da mídia massiva, nada pode fazer quando chegam os policiais que, vingativos, atiram sobre o corpo sem vida de Querô. Por sinal, o extermínio do delinquente pelas forças de segurança, ao contrário das mortes de Tainha e Nelsão, permanece obscuro. Uma vez que, relatado à distância

pelo Repórter, é imoral demais para ser apresentado no palco. A violência da cena, testemunhada diretamente pelo olhar do Repórter, é pasteurizada pela intervenção do intelectual que, não vivendo a paixão do marginal, copia, seleciona e organiza a matéria relatada de acordo com as censuras e interesses dos meios midiáticos.

Essas contradições, somadas às diferenças de classe entre Repórter e criminoso, rasuram o gesto político salvacionista e condenam ao fracasso a pretensão do jornalista de falar no lugar do cadáver sem voz. No drama, se a representação midiática pode ser uma tarefa contra o apagamento dos rastros das vidas miúdas, ela também sofre da insuficiência de seus meios para evitar a catástrofe que abate o jovem criminoso, sob o risco, inclusive, da inação. Eis, talvez, uma das emergências políticas da dramaturgia no tempo presente, manifesta na ficção teatral de Plínio Marcos. Com a implosão da forma do “drama absoluto”, do diálogo e do conflito tradicional, o teatro subsiste contra catástrofes que, inconclusas, se avolumam sobre vidas cada vez mais danificadas. Um dos problemas é que, sem o diálogo e as trocas intersubjetivas, cada indivíduo fala isoladamente em ações que não progridem para um horizonte comunitário. Regressivas e hesitantes, as falas e ações perigam não evoluir, na repetição mnemônica da catástrofe.

A despeito, olhando por um prisma menos pessimista, a dinâmica da reminiscência no drama da *Paixão* pode ser um dispositivo estético que não só faz falar os esquecidos e humilhados de uma soberania indeterminada. Mas, esmiuçando a interioridade das vítimas, pode deslocar as margens da ficção e dar proeminência àqueles sujeitos ficcionais que não se esperaria que fossem donos da própria enunciação (SARRAZAC, 2009, p. 75-77; SARRAZAC, 2021, p. 165). No território dos possíveis, que tanto caracteriza o drama moderno, a voz de um jovem delinquente, crescido entre o porto de Santos e o reformatório, pode plausivelmente desenvolver uma performance do pensamento que se pensa como protagonista da trama de vingança e redenção, sem a mediação discursiva do Repórter. Afinal, seriam outros os sentidos da assertiva de Querô, na breve conversa com Ju, após enfrentar a corrupção policial e questionar a terceirização de seu testemunho para o Repórter? “Fiz meu papel. Não me entreguei. Não me rendi. Ju, fiz e aconteci... Fiz minha parte... Eu fiz... Sou um fixo...” (MARCOS, 2003, p. 271).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Nudez**. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AGAMBEN, G. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. Tradução de Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- BENJAMIN, W. **Rua de mão única**: obras escolhidas. v. II. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, W. **Imagens do pensamento**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- GAGNEBIN, J. M. **Limiar, aura e rememoração**: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.
- MARCOS, P. **Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos**. São Paulo: Parma, s/d.
- MARCOS, P. **Querô, uma reportagem maldita**. São Paulo: Publisher Brasil, 1999.
- MARCOS, P. Querô, uma reportagem maldita. In: ZANOTTO, I. M. (Org.). **Plínio Marcos**: melhor teatro. São Paulo: Global, 2003. p. 231-273.

MARCOS, P. A mancha roxa. In: PÉCORA, A. (Org.). **Obras teatrais, v. 1**: atrás desses muros. Rio de Janeiro: Funarte, 2016a. p. 147-182.

MARCOS, P. Barrela. In: PÉCORA, A. (Org.). **Obras teatrais, v. 1**: atrás desses muros. Rio de Janeiro: Funarte, 2016b. p. 45-84.

MARCOS, P. Querô, uma reportagem maldita. In: PÉCORA, A. (Org.). **Obras teatrais, v. 3**: pomba roxa. Rio de Janeiro: Funarte, 2017a. p. 145-185.

MARCOS, P. Signo da discoteque. In: PÉCORA, A. (Org.). **Obras teatrais, v. 5**: no reino da banalidade. Rio de Janeiro: Funarte, 2017b. p. 67-105

SARRAZAC, J. **O futuro do drama**: escritas dramáticas contemporâneas. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campos das Letras, 2002.

SARRAZAC, J. **A invenção da teatralidade, seguido Brecht em processo e O jogo dos possíveis**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva, 2009.

SARRAZAC, J. **O outro diálogo**: elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo. Tradução de Luís Varela. Évora: Editora Licorne, 2011.

SARRAZAC, J. **Sobre a fábula e o desvio**. Tradução de Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras; Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SARRAZAC, J. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltès. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARRAZAC, J. **Crítica do teatro I**: da utopia ao desencanto. Tradução de Letícia Mei. São Paulo: Temporal, 2021.

Recebido em: 23-01-2022.

Aceito em: 20-06-2022.