

A mancha roxa, o teatro da peste e o direito à violência

A mancha roxa, the Theater of Plague and the Right to Violence

Rainério dos Santos Lima

Universidade Federal do Oeste do Pará (Ufopa), Santarém, Pará / Brasil

rainerio.lima@ufopa.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-6885-5342>

Resumo: Em *A mancha roxa*, Plínio Marcos representa mulheres assoladas por um flagelo inominável, perceptível apenas nas manchas da epiderme e nos sintomas clínicos da peste. No drama, exploradas pela carceragem, as personagens estão condenadas ao extermínio pela doença e ao esquecimento no aparelho punitivo. Assim, o texto analisa as políticas de extermínio – a violência administrada, a fobia generalizada, o imaginário da peste –, as imagens distópicas do desastre epidêmico e as formas de sobrevivência das personagens. Na segunda parte, depois da composição da fábula teatral e das políticas de extermínio, o estudo explora o discurso de insubmissão das presas, na defesa do direito a uma violência messiânica e redentora.

Palavras-chave: dramaturgia; distopia; teatro da peste; violência; Plínio Marcos.

Abstract: In *A mancha roxa*, Plínio Marcos portrays women plagued by an unnameable scourge, perceptible only in the stains of the epidermis and in the clinical symptoms. In the drama, exploited by imprisonment, the characters are condemned to extermination by illness and oblivion in the punitive apparatus. Thus, this text analyzes the extermination policies – the administered violence, the generalized phobia, the imagery of the plague –, the dystopian images of the epidemic disaster and the characters' ways of survival. In the second part, after the composition of the theatrical fable and the extermination policies, the study explores the discourse of insubordination of the prisoners, in defense of the right to a messianic and redemptive violence.

Keywords: dramaturgy; dystopia; theater of plague; violence; Plínio Marcos.

Ao Heitor, o menino dos abraços.

O teatro da peste

No drama *A mancha roxa*, de Plínio Marcos, a Aids é a doença inominável que assola as seis mulheres de uma cela especial da prisão. O surgimento repentino da doença nos corpos aprisionados é 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 sexuais. Revelada no início da fábula – transmitida pelo sangue, fezes e sexo – a “roxa” é a metáfora da Aids e do estado físico semelhante à morte em vida, ao organismo que aguarda as manifestações sintomáticas da doença. Confundindo contágio com sintomas manifestos, as presas se desesperam com a expectativa funesta dos sinais que definem um quadro clínico sem volta. O perigo do contágio comunitário por uma doença sem cura caracteriza a progressão do desastre epidêmico no presente da ação dramática. Nesse ambiente, resta às personagens responder a pergunta repetida nas diferentes vozes de enunciação dramática: “O que podemos fazer?”, para conter o desastre e adiar o fim das vidas em risco (Marcos, 2016, p. 151).

A atmosfera pós-catástrofe, de danação das condenadas, está caracterizada desde o princípio do drama, na cena que emoldura a revelação das lesões no braço de Isa. A leitura bíblica de Santa, ao fundo, e o cântico da Professora, em primeiro plano, produzem a paisagem compósita, messiânica e política, que domina a ação dramática. No prólogo, o tratamento estético define as linhas de estruturação do drama, a saber, a queda das mulheres na prisão e o contágio devastador, degenerativo, expressos na canção de abertura: “Muitas mulheres/ roxas/ sem olhos/ sem dentes/ sem bocas/ descaradas/ as sem-cara/ [...] sem reflexo/ onde o tempo/ frio/ escoar/ no relógio sem ponteiro” (Marcos, 2016, p. 149-150).

Na cena, quando a Doutor injeta a droga nas presas, a perplexidade com a “roxa”, estampada nas exclamações e na tensão dos corpos, expõe o “pavor” de uma doença conhecida na detenção e, agora, presente na cela:

DOUTOR — (*gritando*) Roxa! A mancha roxa!
Pausa. Todas ficam de pé. Tensas. [...]

DOUTOR — O que é isso?

TODAS — O quê? O quê?

DOUTOR — A mancha roxa. A roxa.

TODAS — Onde? Mas onde?

DOUTOR — No braço de Isa.

ISA — (*nervosa, agressiva*). Roxa? Onde roxa? Que roxa? Onde tu viu roxa? O teu cu que é roxo.

TODAS — (*perplexas*). Roxa. Porra, roxa. Mancha roxa. Entre nós? (Marcos, 2016, p. 150)

Na estrutura da fábula, efetivada a catástrofe epidêmica, a ação não progride até um momento de crise, em direção ao trágico. A crise, por sinal, ato contínuo à reviravolta da fortuna das personagens, se realiza no presente interno à verossimilhança da ficção dramática. Do mesmo modo, a fábula não é tomada pela retrospectção das subjetividades dilaceradas, ocupadas com a reminiscência das existências problemáticas. Descentralizada de uma unidade organizadora dos episódios representados, a ação obedece à oscilação entre tensão e distensão dos corpos e das vozes em cena. Nos momentos de “pavor”, em que o medo estampa as faces das mulheres, as personagens tendem à aproximação dos corpos e à coralidade das enunciações. Apesar de não constituírem uma comunidade coesa, sempre que ameaçadas, as seis mulheres avizinham-se em um composto cênico, solidário, e em uma fala comum, talvez, coletiva.

Tal tendência à coralidade não diz respeito a homogeneização das vozes, mas a uma dinâmica de agregamento dos corpos que, reprimidos e apartados da vida social, assumem a enunciação comunitária, ainda que provisória (Sarrazac, 2017, p. 162-175; Sarrazac, 2002, p. 117). Até porque, não sendo representantes da massa carcerária, cada presa se posiciona a partir das paixões e condições afetivas próprias. O receio de morrer e o cadáver não ser aceito pela família para Isa, o medo do inferno cristão para Santa e a angústia do apagamento político para a Professora são exemplos da heterogeneidade dessa coralidade móvel e situacional. Coralidade que, formada no “momento do perigo”, só pode ser interpretada como a “comunidade que resta” quando, assumindo uma fala comum, as presas reivindicam sobreviver, apesar de tudo (Didi-Hubermann, 2011, p. 149).

É na coralidade dos corpos e das vozes que as presas mais representam o “pavor” do contágio e do contato com as vias transmissoras da doença. No procedimento, o imaginário da barbárie é mimetizado na

repetição comum das falas e expressões e, visualmente, na distorção das faces amedrontadas:

DOUTOR — Só sei que isso [a roxa] pega.

TODAS — Pega. Pega. Pega.

DOUTOR — (*pausadamente*) Pelo sangue. Pela porra. Pela merda

TITA — (*pausadamente*) Pelo sangue. Pela porra. Pela merda

(*Pausa*)

(Marcos, 2016, p. 151)

Na tensão da cena, a reiteração dos sintomas de Isa aparece como anamnese provocada que confirma a exposição da personagem ao patógeno transmissor da síndrome. A tosse, a febre, as fezes, o sangue escarrado na privada são os resíduos e fluidos corporais, entendidos como letais, que denotam um prontuário de morte.

PROFESSORA — Mas tem tua tosse.

ISA — Que tosse?

PROFESSORA — Que tosse?! A tosse que tu tosse.

ISA — É... É... do cigarro.

PROFESSORA — E essa febre? Essa tua febre que não passa nunca.

Nunca. Tu tá sempre ardendo de febre [...].

TITA — A febre, a tosse. E tem também sua caganeira. Tu caga como se tivesse cu arrombado. Se explica, anda.

ISA — Explico nada. Tenho que explicar nada pra ninguém [...].

TITA — [...]. A tosse, a febre e a caganeira. E o sangue.

ISA — Sangue? Que sangue?

(Marcos, 2016a, p. 154)

Se, como afirma W. Benjamin (2011, p. 151), o sangue é o símbolo da “mera vida”, da vida natural matável e dessacralizada, o quadro clínico de Isa significa, por extensão, o risco de contaminação de todas as presas pela “roxa”, “Se deu numa... estamos todas fodidas”, decreta a Doutor (Marcos, 2016, p. 151). Nas metáforas da ficção, as manchas encontradas no corpo, nos seios e nas partes íntimas de Isa, são as marcas protuberantes da invasão do organismo da personagem por uma alteridade letal, um inimigo biológico que ameaça os outros corpos supostamente sadios. Entendendo o conjunto das personagens como um corpo social – a noção formal da coralidade –, Isa seria o órgão comprometido que, em metástase, põe em risco a totalidade do organismo (Sontag, 2007, p. 90-91). Dependente do

alucinógeno, condenada à prisão por transportar drogas no próprio corpo, Isa possui o histórico propício para a infiltração da doença no corpo comunitário. Assim, a fragilidade da “cafelinha” viciada corresponde a vulnerabilidade ideal para a manifestação primeira dos sintomas.

Por isso, em termos compositivos, na dinâmica da tensão e da distensão dos corpos, o “pavor” do contágio acompanha a tendência à coralidade das imagens cênicas. No “balé coreografado”, quando Linda ataca Doutor, e o “pavor está estampado em cada rosto”, é o corpo desnudo de Isa que, em “silêncio total”, ocupa o centro visual do tablado (Marcos, 2016, p. 159). Como se a contaminação da “cafelinha” fosse, de fato, a imagem da insinuação do mal no organismo comunitário que, doravante, estará cada vez mais comprometido. A centralidade de um corpo saturado de manchas é o simulacro da peste que, na representação das mulheres, traz medo e angústia pela perda iminente. Logo, quando as manchas indicam que o patógeno invadiu a realidade de Isa, é toda a sociedade prisional que se sente impregnada pelo “imaginário da peste” (Sontag, 2007, p. 128). Diz a Doutor, girando o corpo de Isa: “Olha a Isa. Tá roxa. Cheia de manchas roxas. Olha no braço. No peito. Nas costas. (*Vai virando Isa.*). Na bunda, na coxa, na perna. É toda roxa” (Marcos, 2016, p. 158).

Na mesma razão, na cena do sexo desesperado de Linda e Isa, quando o medo da doença já foi disseminado na cela, é obedecendo ao regime da coralidade que a Doutor, a Tita e a Professora se abraçam em um encaixe que mescla terror e desejo. Em contraposição à “paixão inflamada” das amantes que rejeitam o prognóstico da doença. Na solidariedade dos corpos, o ato de esconder o rosto, longe de demonstrar um pudor inesperado, recusa o testemunho do contágio consentido de Linda. O rosto escondido – a parte do corpo que mais demonstra os sentimentos – é, na condição coral, a expressão da fobia e do imaginário da doença que colonizam as mentes das personagens: “A Professora se abraça na Tita pela frente. Esconde o rosto pra não ver [...]. No abraço da Professora e da Doutor com a Tita, há algo de sexo misturado com pavor” (Marcos, 2016, p. 161).

No oposto à tendência coral, a paisagem distópica da prisão se traduz na espera do aparecimento dos sintomas nas personagens individuais. A degradação da realidade exterior e das relações interpessoais reflui na representação de subjetividades atravessadas pelo imaginário do medo, da culpa e do mal-estar prisional. Afecções que caracterizam a melancolia

das vozes desoladas, representadas na imagem da agulha contaminada. “A agulha”, reflete a Doutor, “às vezes sai do braço de uma [...] e já vai direto e fundo na veia da outra. Todas... com a roxa... A agulha numa... depois na outra... depois na outra a uma. A roxa... aparece. Numa... na outra. Questão de esperar. Esperar” (Marcos, 2016, p. 160).

Dessa forma, tanto na tensão da coralidade quanto na distensão das personagens apartadas, a cela do presídio faria parte desses espaços desérticos, representativos da última estação de vidas esgotadas, de existências que aguardam a chegada dos policiais ou a manifestação derradeira dos sintomas da peste (Sarrazac, 2017, p. 60-61). Exiladas da vida social, condenadas à morte em vida, as mulheres presas estão na condição na qual os rostos ameaçam mostrar a *facies hipocrática* e os corpos, com os primeiros sinais de degeneração, testemunham o abandono das prisões ao desastre epidêmico.

Com a fobia ao contágio, a epidemia é uma engrenagem fundamental no controle das presas e na prevenção das tentativas de insubmissão no cárcere. No drama, o medo da contaminação e das complicações da doença permitem a implementação de medidas autoritárias na contenção da massa carcerária (Sontag, 2007, p. 125). As suspeitas que recaem sobre Isa e Linda, por exemplo, após a revelação das manchas roxas, asseguram o isolamento das duas personagens e consentem o dissenso interno. Se Isa representa a célula maculada que ameaça a totalidade do organismo social, sua retirada – como se retiram as células cancerígenas – é fundamental para a ecologia do corpo comunitário. Como defende Tita, “E já fica sabendo [Linda]: se essa cadelinha [Isa] estiver mesmo com a roxa, vamos encharcar ela de álcool e tocar fogo. Vamos desinfetar o ambiente. Álcool e fogo matam qualquer bicho. Até o de praga roxa” (Marcos, 2016, p. 158).

Como é evidente, a violência no aparelho punitivo está vinculada ao imaginário da peste, às imagens dos corpos adoecidos e à gestão política das vidas. O procedimento da coralidade e o “pavor” nas faces expressivas são o registro estético-testemunhal do temor à doença e das estratégias de controle dos corpos confinados. Para a Professora, a fobia extrema do contágio – que alimenta a hostilidade entre as personagens – se deve às fantasias das mentes encarceradas, diante da epidemia que se propaga na prisão: “Isso, tem muito que ver com a cabeça da gente. Anda todo mundo apavorado com a roxa. O medo faz a gente ver coisas” (Marcos, 2016, p. 151). Na mesma

medida, a Doutor: “Não sei o que se pode fazer, mas ficamos sabendo que a mancha roxa tá aí mesmo. E eu estou aqui no meio como todas. E a roxa no braço da Isa, e a Isa aí” (Marcos, 2016, p. 153).

É aproveitando a fobia generalizada que Grelão, a carcereira, tenta capitalizar o desespero de Santa. Chamada ao xadrez durante a transa de Linda e Isa, a brutal carcereira cobra “cinquenta por mês” para manter Santa protegida na cela isolada. Ressalta-se que, na geometria do terror que domina as presas, a cela isolada, antes instrumento de punição para internas violentas e ameaçadas de morte, serve como moeda de troca para a agente. Ao invés de isolar Isa e evitar a disseminação da doença, Grelão promove a contaminação para proveito próprio. Capitalizada, a epidemia rende dividendos apenas para os intermediários e administradores da violência: “GRELÃO — Essa roxa vai fazer chover na minha horta (*Gargalha*). Vai dar dinheiro. Ia botar a cadelinha no isolamento, mas deixa ela aí. Levo a piranha santa, que vai adiantar meu lado” (Marcos, 2016, p. 166).

No ato contínuo, na confissão-testemunho de Santa, a angústia do desastre epidêmico e o pavor do contágio contracenam com o medo do inferno e o sentimento de culpa pela morte do marido. Na longa fala, os traços apocalípticos dessas imagens remontadas profetizam o extermínio da população carcerária, sendo que a convocação dos sacerdotes e a lógica messiânica do discurso em nada suavizam as imagens escatológicas, as representações morais do flagelo e o caráter punitivo da doença (Sontag, 2007, p. 119). Para a advogada, a “roxa” viria como uma punição moral e como instrumento divino para limpar a sociedade do mal, dos criminosos culpados pela devassidão dos valores e das práticas sexuais. Sustentada no “imaginário da peste”, na interpretação moral da epidemia como condenação imposta a uma comunidade de facínoras, a cela seria a câmara purgativa dos pecados e das infrações das infames mulheres (Sontag, 2007, p. 112).

Todavia, apesar da justaposição do discurso messiânico às memórias pessoais, Santa representa de perto os preconceitos da sociedade punitiva às vítimas da doença, à homossexualidade e aos privados de liberdade:

SANTA — [...]. 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 debocham da Bíblia. De Deus. Elas têm os corações duros. Não se arrependem dos crimes que praticaram. Muito pelo contrário. Uma fica aí contando seus

crimes, como se fosse uma coisa de que devessem se orgulhar. Quando transam droga, se empolgam contando que mataram. E o sexo? É a degeneração total. Uma faz papel de homem da outra. Blasfêmia! Num antro de pecado não se pode nascer a virtude. No vício em que elas vivem, nasceu a roxa. Mas eu rezo. Leio a Bíblia. O senhor pastor me disse que se eu, no fundo do coração, me arrepender do crime que pratiquei, serei perdoada. Eu me arrependo. Matei meu marido. Ele dormia... [...]. Me confesso com o padre. Comungo. Rezo. O padre diz que quem se arrepende... não vai pro inferno... Aqui é o purgatório. Não nego. Matei meu marido [...]. O senhor espírita falou que eu vou encarnar de novo com ele. Como mãe, filha, esposa... na mesma família. Pra ele me perdoar. Eu creio em Deus Pai. Creio em tudo que é sagrado [...]. Eu sou advogada, por isso estou nesta cela especial. Mas não posso ficar mais aqui com essas mulheres imundas. Elas são depravadas. Sujas (Marcos, 2016, p. 164-165).

Na associação moralista entre doença infecciosa e prática sexual, o flagelo da “roxa” é considerado responsabilidade das próprias vítimas. As personagens da peça, mulheres condenadas por contravenções e crimes passionais, seriam, nessa perspectiva, as únicas culpadas pelo padecimento dos corpos adoecidos. Nisso, a fala de Santa, longe de ser uma confissão-testemunho sem sentido, representa as presas a partir dessa “identidade deteriorada”, de vítimas responsáveis pela desgraça biológica, pelo mal que assola a sociedade prisional (Sontag, 2007, p. 89). E mais, a doença, inicialmente restrita a grupos específicos de presas – assassinas, viciadas e homossexuais – pode alcançar aquelas que, como Santa, religiosa e advogada, estariam protegidas nas celas especiais. Logo, no drama, a epidemia da “roxa” contamina a cela especial, das personagens com nível superior, quando deveria ser contida no “veneno”, nas instalações do presídio voltadas para presas do regime comum.

O direito à violência

Deslocada a violência carcerária para o nível biopolítico, a contenção dos corpos aprisionados depende do imaginário da peste, da força simbólica do contágio, para enredar a massa carcerária no medo da “roxa” e preservar a soberania existente. É, portanto, à violência administrada – fundadora e mantenedora da soberania na prisão – que as personagens estão submetidas na cela. Uma forma de violência que, agindo de forma capilar, concorre para

controlar a insubmissão dos corpos ao mesmo tempo que instaura o poder e a lei (Benjamin, 2011, p. 131; Agamben, 2015a, p. 98).

Em *A mancha roxa*, no espaço limitado da cela, o pavor à doença e as explorações de Grelão manifestam o caráter intangível e espectral da violência prisional (Benjamin, 2011, p. 136). Convocada à cela por Santa, para ser informada das manchas no braço de Isa e do risco de contaminação das presas, Grelão personifica a violência que administra o ordenamento na instituição prisional. Uma função refletida em figuras subalternas, nos carcereiros, nos porteiros, nos guardas de baixa patente, nos que trancam e abrem os cadeados das celas, mas que, imbuídos da prerrogativa repressiva, confundem o limite entre a violência que administra e a que instaura o poder (Benjamin, 2011, p. 135; Agamben, 2015a, p. 98). Assim, a cela especial, enquanto parte do aparelho punitivo, será um espaço de exceção, no qual a lei será rasurada para vigorar a deglutição das subjetividades, e a produção de corpos dilacerados pelo medo e, agora, pela substituição:

GRELÃO — Olha quem fala. Tu [Tita] não podia tar aí na [cela] especial. Tu não é formada em nada. É piranha. Putona. Cria da Febem. Batedora de carteira. Suadeira. Tu é que tá cheia de regalia. E eu que te dei esse boi. Dei porque tu foi minha cadelinha. Te rocei quanto quis. Ainda te botei na roda. Lembra? Trezentos a chupada de pau e quinhentos a enfiada no teu cu. Cinco, seis guanacos por dia. Quando o cu virou panelão, te dispensei. E como não sou má, te deixei aí na especial. Lá no veneno, tua vida ia ser curta. Porque tu era minha cadelinha, achavam que tu era cagueta. Te refresquei as ideias, Tita? Então se acanha. Senão, vou meter o cassete no teu cu. Entendeu? (Marcos, 2016, p. 167)

Se toda violência preservadora da lei é, também, uma força instauradora do direito, as torturas de Grelão no xadrez são uma imagem extrema dessa relação (Benjamin, 2011, p. 136). Sendo o braço do poder institucional, a figura que trata diretamente com as detentas, Grelão reproduz a violência para preservar as normas da prisão. Porém, nessa função subalterna, usa a violência para oprimir e prostituir as personagens que não têm direito ao regime especial das celas. Grelão aproveita o ordenamento, torturas e viola as presas, tornando-as dependentes de uma falsa segurança na cela especial. Baseada na violência repressiva, de contenção de uma violência insubmissa potencial, a rede de exploração de Grelão – na qual

estão cúmplices os guardas e carcereiros homens – reduz as mulheres a funções sexuais e lucrativas (Benjamin, 2012a, p. 63). Instrumentalizados, os corpos das presas só interessam à carcereira enquanto passíveis de serem prostituídos, de serem vendidos e consumidos pela rede de exploração interna à detenção.

Na verdade, a caracterização de Grelão associa traços de tortura e prazer, violência e satisfação na violação das presas. O cassete, instrumento de punição e penetrabilidade, é visivelmente o emblema da identificação da personagem a traços primitivos de prazer pelo sofrimento das vítimas. Tornando obsoleto com a epidemia, signo das violações e das torturas físicas, o cassete representa o dispositivo fálico de sujeição e destruição da pessoa, presente nos que mantêm a soberania e a lei. É, dessa forma, ostentando uma violência repressiva e primária, que Grelão entra em cena, após o “tremendo barulhão”, com a descoberta da “roxa”: “Parem com isso, putada! Parem ou eu vou comer o cu duma com o cassete. Vagabundas! [...]. Se não tiver resposta, arranco uma da cela e penduro no pau de arara” (Marcos, 2016, p. 162).

Com a percepção da doença e do medo generalizado do contágio, a ambição de Grelão pelo controle das personagens se expande. No episódio no qual Santa implora para sair do xadrez, a agente negocia a cela isolada somente na condição de dispor do sexo e da obediência da advogada. Se os pagamentos não forem confirmados, ela sujeitaria Santa, uma detenta do regime especial, ao esquema de prostituição antes direcionado às presas comuns: “Mas se tu falhar [no pagamento], teu cu vai pra reta. Tu vai ser a puta mais bagunçada do mundo. Vou te alugar dia e noite pra chupar pau de guarda e pra dar cu” (Marcos, 2016, p. 166).

Na ausência física dos diretores do presídio, dos delegados e promotores, é Grelão quem define as normas, ajuíza as infrações e executa as punições. No entanto, desfeitos os dispositivos que sustentam a exploração da agente, as ameaças de violação sexual perdem o efeito e a rede de prostituição é interrompida. Ponto de mudança da fábula, a intervenção de Tita quebra as expectativas de Grelão e o acordo interessado com Santa não se realiza. Na breve peripécia, desautorizada a violência que oprime as presas – a constante ameaça de violação sexual –, a força e o cassete de Grelão não podem manter os mecanismos que justificam a exploração das personagens para além do permitido na prisão.

Destarte, a operação de descrédito de Grelão passa, na esteira de Giorgio Agamben, por um processo de profanação dos dispositivos de poder-violência que, na cela da prisão, oprimem as presas. Como recuperado pelo filósofo, a operação profanadora consiste na restituição ao uso das pessoas do que antes fora consagrado ao domínio exclusivo dos deuses, paradigmas aqui do poder soberano (Agamben, 2007, p. 66). Profano é aquilo que, livre das determinações restritivas do sagrado, pode ser restituído ao uso comum dos homens. Contudo, o processo profanador depende da neutralização do dispositivo profanado: “Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso” (Agamben, 2007, p. 68). Haveria, primeiro, a desativação do dispositivo de poder-violência para, em seguida, ser devolvido e restituído o que antes tinha sido apartado do acesso ordinário.

No drama, a doença utilizada como ferramenta de controle das insatisfações coletivas – o imaginário da peste e o pavor do contato com os fluidos e resíduos contaminados – é, aos poucos, neutralizada enquanto dispositivo de submissão dos corpos. Grelão, representante do poder policial sem limites, é quem sofre imediatamente a ressignificação da doença no imaginário e nas práticas de sobrevivência. Tornados inoperantes, os dispositivos de poder-violência não podem mais ser usados pela carcereira para chantagear Santa e prostituir as presas. Nessa direção, diz Tita, afrontando a brutalidade da agente:

TITA — Presta atenção, Grelão. Sei que tu é burrona como a mãe do sarampo, mas só vou te dar um aviso. Só uma vez. Presta atenção. Mudou tudo, cadela velha. A roxa apareceu, e as coisas mudaram. Tua força bruta não decide mais as paradas. Tu não entra mais aqui no xadrez. Tu não vai torturar mais ninguém. Não vai roçar mais menina na valentona. Não vai alugar mais as mulheres pros guardas. Se tu quiser fazer um ganho extra, vai ter que levar recado de puta [...]. Grelão, acabou teu mando. Agora tu vai ficar na miúda. E a piranha santa continua com a gente (Marcos, 2016a, p. 167-168).

A desativação dos dispositivos de opressão, seguindo o elogio à profanação do filósofo italiano, esvazia-os da finalidade imediata de sujeição das mulheres, tornando-os inoperantes e prontos para um uso outro, de insubmissão à violência policial. Na operação, não é suficiente o ato de abortar o dispositivo que mantém o direito e a violência. Mas, seguindo a

razão profanadora, é preciso abri-lo para, no processo, atribuir um novo uso. De acordo, o sangue contaminado de Isa – o signo da “mera vida” –, ao invés de implicar o ostracismo e a condenação da personagem, é tomado por Tita como instrumento de resistência contra a violência de Grelão. Destronada e sem meios para enfrentar uma doença que também a aterroriza, a agente recua diante do perigo de contágio. Na cena, Tita domina Isa com a navalha enquanto ameaça esguichar sangue no rosto de Grelão, assustada e inerte: “Eu corto essa filha da puta de cadelinha podre e te dou um banho de sangue empestado. Vem. A roxa não ia ser um bom negócio pra ti, cachorroneira velha? [...] A roxa pega pelo sangue. Pela porra. Pela merda” (Marcos, 2016, p. 168).

O sentido da reviravolta da ação dramática está em conexão com o desmonte da violência policial. Retirado simbolicamente das mãos da carcereira – daquela que possui as chaves da prisão – o dispositivo da doença é restituído para um uso positivo, comum, quando desfeita a função instrumental de dominação e prostituição das mulheres. Neutralizada a força de Grelão (que desaparece das cenas), o “imaginário da peste” e o “pavor” moralista da doença também necessitam ser desativados para a resistência das personagens à política de extermínio. Daí que, apreendida a estratégia para desativar a violência da agente, a total resistência à vida nua depende da neutralização do sistema patriarcal punitivo, responsável pela violência administrada e pela máquina de morte que se dobra sobre as personagens da cela.

Saindo da esfera individual, a disseminação da doença nas outras mulheres confirma a epidemia se alastrando no corpo comunitário. A cena induz, de fato, à imagem da concretização da cadeia de transmissão da “roxa”: da “operação picada”, no início da fábula, ao sexo de Linda com Isa e ao aparecimento das manchas na epiderme das personagens (Sontag, 2007, p. 134). O entra e sai da agulha ensanguentada, da melancólica reflexão da Doutor, resulta na floração das lesões nos corpos das condenadas, dando a impressão de que a “roxa” é um mal invisível que, aguardando o período de maturação, se manifesta superficialmente nos corpos adoecidos quando o organismo interno já está comprometido. Isso feito, a crueldade da situação está na exposição dos corpos que, deteriorados por dentro, aguardam o momento fatal e conclusivo da doença.

O desnudamento do grupo – mostrando as manchas ocultas sob as roupas – confirma visualmente o que, até o momento, estava apenas figurado nos rostos apavorados: a certeza da morte pelo contágio comunitário.

Na economia da fábula, esse é o fio condutor da intriga no drama pós-catástrofe. Não o desenvolvimento linear do conflito até a reconciliação, mas a inapelável disseminação da doença, do infortúnio individual de Isa para a contaminação de todas as presas do “xadrez três”. Representado pela “luz roxa” que aos poucos incide e domina a cena, o desastre epidêmico se concretiza nas marcas que proliferam nos corpos sem roupa:

DOUTOR — Vamos, Linda. Se mexe. Todas nuas.

As mulheres tiram a roupa. Uma examina a outra.

Tu tá toda manchada, Professora.

PROFESSORA — Olha tu, então. Olha a Linda. Cada mancha enorme nas costas.

Luz vai ficando roxa aos poucos.

LINDA — A roxa pegou todas. Todas nós estamos roxas.

(Marcos, 2016, p. 172-173)

A sequência repete a cena do desnudamento do corpo de Isa. A variação do episódio, agora mimetizando o contágio do grupo, reitera a sensação de invalidez com os sintomas da enfermidade. A febre, as dores, as tosse, todo o quadro melancólico representa o estado de inibição das vontades e o arrefecimento das reações agressivas. Enquanto as personagens ficam inertes, sentadas lado a lado no centro da cena, as interrogações da Professora parecem ser o *leitmotiv* – o “nó”, como diz Linda – estruturador da ação e do dissenso político, a partir de então (Marcos, 2016, p. 176). A “organização do pessimismo” em meio aos escombros, contra os espíritos conformados com a derrota, não deixa de ser o gesto derradeiro da Professora para sobreviver, apesar tudo: “— Nós vamos ficar aqui quietinhas e ficar esperando a morte? (*pausa*). Perguntei. Vamos ficar sentadinhas aqui esperando a morte? / *Isa começa a chorar*: / — Quietas? Como anjos? Conformadas?” (Marcos, 2016, p. 175).

No agravante ao abandono das personagens para resguardar o restante da massa carcerária – a política do “deixar morrer” – haveria, na arguição da Professora, o risco do apagamento dos vestígios das existências na prisão. Visto que o desaparecimento das presas em nada afeta a soberania existente, à morte no presídio se segue uma segunda morte, articulada dessa vez pela administração da prisão e pela violência preservadora da lei: o esquecimento das vítimas e da “catástrofe epidêmica” no fundo escuro do cárcere. Diz a Professora: “Os próprios filhos da puta que tomam conta disso aqui, diretor, juiz, promotor,

todos que socaram a gente aqui dentro, todos vão inventar uma história pra esconder que estamos morrendo de roxa aqui dentro” (Marcos, 2016, p. 171).

Tão importante quanto a remota possibilidade de sobrevivência ao dispositivo da doença, o perigo previsto está na desmemória, no olvido das mortas pela violência soberana. Lembrando W. Benjamin, para quem a contínua vitória dos dominadores coloca até os mortos em risco, o esquecimento das vítimas é combatido pelas vozes subalternas que, gritadas em dissenso, responsabilizam o Estado pelas vidas das personagens (Benjamin, 2012b, p. 244). Na intenção pedagógica da Professora, tal responsabilidade seria a contra interpretação da lei que, respeitando o direito existente, resguarda as vidas ameaçadas pela doença: “Eles [as autoridades] odeiam escândalo. Vão inventar uma história pra livrar a cara deles” (Marcos, 2016, p. 171).

À necropolítica prisional, a “voz roxa” responde com o “berro” que, na retórica da Professora, atua por dentro do direito em favor da sobrevivência das vítimas. Ressalta-se que, na fala, o apelo à sacralidade das vidas expressa a resistência da personagem à redução da “existência justa” das mulheres sadias à “existência em si”, à “mera vida” descartável das presas contaminadas pela “roxa” (Benjamin, 2011, p. 153-154, 2012a, p. 81).

DOUTOR — Mas não há cura pra roxa.

PROFESSORA — Foda-se. Vou berrar. Exigir. Cobrar. Perturbar. Mostrar a injustiça que fazem com a gente [...]. Eu não posso ficar aqui sentada, bem comportada, quieta, esperando a roxa me roer os ossos. Vou berrar.

DOUTOR — Não adianta.

PROFESSORA — É berrando que vamos ver se adianta [...]. Eu estou com a roxa! Eu estou com a roxa! Preciso ser tratada! Entrei aqui sem nenhuma roxa [...]. Promotor, juiz, quem me mandou pra cá tem que exigir meu tratamento. Canalhas! Eu estou doente [...]. O Estado, o Estado, o Estado é responsável por mim. O Estado tem que me curar. Eu quero minha saúde. Quero minha vida. O Estado é culpado. O Estado é culpado (*Vai perdendo o ânimo.*). O Estado. O Estado... O Estado....

(Marcos, 2016, p. 176-177)

Sem canal de diálogo com qualquer instância soberana, a voz da Professora se esgota em um esforço sem respostas. Na verdade, ao “berro” da personagem, o Estado designa o silêncio, a indiferença e o abandono

das presas à agonia da própria sorte. O silêncio, ressalta-se, não marca a inexistência do Estado e da administração do cárcere, mas a sua forte presença na inação, na falta de qualquer atividade para interromper a catástrofe: “Ninguém ouviu. O Estado é surdo. Os promotores, juízes, os políticos são todos surdos. O governador é surdo. Todos são surdos” (Marcos, 2016, p. 177). Ausente de respostas competentes ao “grito”, só resta a profanação total dos dispositivos da soberania como forma de insubmissão e resistência ao desaparecimento. Para tanto, há na trama a elaboração de uma contraviolência que, como meio justificado, neutralizaria a violência que mantém a administração prisional. Sendo factível o horizonte negativo de ruína dos corpos – a febre e o ardor das manchas sinalizam a gravidade dos sintomas –, a resistência das personagens passa pela profanação do dispositivo da doença. Invertendo a direção da catástrofe, a força destrutiva da “roxa” é usada contra o sistema punitivo e os agentes da violência. Afinal, para a Professora, a violência e os excessos dos meios são válidos quando os fins a serem atingidos também são justos: “Quando a voz que berra de dor não tem resposta... é justa a cólera” (Marcos, 2016, p. 178).

Seguindo os passos da violência ressentida, a propagação da doença para as diferentes esferas da vida social tem como pano de fundo a distopia da catástrofe epidêmica disseminada para além dos muros da prisão. Na projeção, a anárquica democratização da moléstia significa o ressurgimento das personagens que foram conscientemente reprimidas na prisão, junto com as suas memórias, seus crimes e paixões. Punidas com o exílio prisional, moralmente encerradas no medo do contágio, as personagens aparecem fora das grades como “fantasmas roxos” que, no silêncio da noite, desatam o lacre da prisão-túmulo. O discurso da Professora reforça a imagem da aparição espectral de existências segregadas, denegadas por seus valores e infrações. Mas que, dando-se a ver, rompem a rede de dominação pelo contágio político e vingativo do organismo social:

PROFESSORA — [...]. As mortas vão sair do túmulo. Grandes fantasmas roxos vão atormentar as horas da noite e do dia dessa gente que é indiferente a nossa dor [...]. Na boceta da mulher amada. No ralado do amante. No frasco de droga. Na transfusão de sangue. Na privada, em todo canto, eles vão ver a roxa. Nunca foram felizes. Agora não terão prazer [...]. Eles nos socaram aqui dentro. Por crimes que nos forçaram a praticar. Agora é a volta. Vamos empestar o mundo [...] (Marcos, 2016, p. 179).

Na retórica da revolta – protagonizada por mulheres de dentro e de fora da prisão – não é a política e a realidade exterior a invadir o microcosmo da ação dramática. Porém, é a vida íntima da prisão que, tornando-se o núcleo irradiador da catástrofe, transpassa as grades e trancas do aparelho punitivo e contamina a vida exterior. No tempo-de-agora que caracteriza o tempo messiânico – “esse é o tempo”, diz a Professora (Marcos, 2016, p. 179) –, o imaginário da peste e o dispositivo da doença são profanados e direcionados para a expansão do desastre biológico (Benjamin, 2012b, p. 249). Na profética visão da Professora, a catástrofe epidêmica, fundamento da ação desde o princípio do drama, é tornada intermitente na progressiva e violenta contaminação da sociedade patriarcal. Não há, portanto, o objetivo de superar a desordem e o mal-estar carcerário, mas o de expandir seus domínios, disseminar o medo e, como na guerrilha urbana, corroer o organismo do inimigo por dentro, até torná-lo equivalente aos corpos danificados das condenadas. O programa da Professora planeja a transformação do espaço exterior, dos homens e mulheres livres, em um grande e ilimitado território no qual a peste reina.

PROFESSORA — Tita, isso aqui é xadrez especial. Tu não pode estar aqui. Não tem curso superior. Nem tu, nem a Lindona. Estão com a gente por armação da Grelão. A gente faz onda pra tirar tu e a Linda daqui. Ninguém fala da roxa. Aí, tu e a Linda em outro xadrez... Sentiu? Cada uma, mil... Passam para as outras. Passam pros guardas. Pras famílias no dia de visita. Pros amantes. Pros filhos. Pros vizinhos. Cada uma que pega a roxa faz mil. A Doutor já está no fim da pena. Volta pra um hospital. Mete no sangue. Mete no remédio. Dá pros médicos. Roça as outras enfermeiras [...]. Provocamos os guardas. Fazemos rebelião. Eles vêm com a metranca. Nós jogamos merda neles. Pra cada tiro, um punhado de merda. Merda roxa. De cada buraco de bala, uma fonte de sangue roxo. Vamos nessa! Cada uma, mil! (Marcos, 2016, p. 179-180)

O ressentimento das personagens origina a reação violenta que, em nível político, almeja desfazer o pacto entre aparelho prisional e sociedade repressiva (Benjamin, 2012a, p. 77). Impulsionada pelas relações sexuais e infiltrando-se nas filigranas da sociedade moralista e repressiva, a “roxas” aguardaria a maturação do patógeno para eclodir a ordem perversa que a sustenta. Na linguagem combativa da Professora, o contágio do tecido social pode, inclusive, pressupor a contradominação, com a subversão total

do direito existente. Às balas das armas, aos instrumentos de contenção, as mulheres respondem em contraviolência com os dejetos contaminados pela doença. Sempre tendo em vista a multiplicação programada dos contágios, “Para cada uma, mil!” (Marcos, 2016, p. 179).

Nesses termos, na tarefa de subverter o sistema punitivo, a insubmissão elaborada pela Professora suscita essa contraviolência capaz de interromper a perversa “marcha” da violência soberana (Benjamin, 2012b, 244). Entendida como “guerra”, como conflito que pressupõe a derrota e destruição dos adversários, e usando os corpos, o sexo e os dejetos contaminados como instrumentos de combate, a “loucura roxa” toma de assalto a sociedade punitiva. No processo de disseminação da doença, a demolição da ordem excludente não deixa de responsabilizar os agentes da repressão pelo contágio da totalidade social. Isto é, infiltrando a “roxa” pelos excrementos e práticas sexuais – pela vida íntima das pessoas –, as estratégias de contradominação também disseminam a “culpa” do contágio naqueles que, antes, julgaram e exilaram as presas no esquecimento do cárcere: “Não quiseram entender por consciência. Ficaram surdos, omissos ao nosso problema. Vão aprender pela desgraça”, defende a Professora (Marcos, 2016, p. 180).

Na sequência da fábula, no ritual de oferecimento do sexo, a performance sedutora das personagens remete, na organização estética da ação, à tendência à coralidade das falas e à realização do programa político da Professora. A disseminação da doença, representada nas vozes vindas de fora, das outras celas e repartições da prisão, é confirmada simbolicamente na “luz roxa” que, extravasando o limite do palco, alcança a assistência, no clímax das insinuações eróticas. De maneira que, incluídos no jogo cênico, os expectadores atingidos pela luz roxa da lanterna e da plateia tomam parte na cena do contágio e, transmissores potenciais do patógeno, concorrem para propagar a doença no conforto das suas residências (Marcos, 2016, p. 182). Ao fragilizar a separação entre ficção e realidade objetiva, o endereçamento das insinuações e a luz roxa mantida até a saída do público, mimetizam a “catástrofe epidêmica” como processo inacabado. Como uma progressão intermitente que, mesmo com o fim da representação teatral, sobrevive à temporalidade da ficção.

Luz roxa vai saindo pela janela da grade. As mulheres gritam alucinadas. Ouvem-se gritos fora de cena.

VOZ DE FORA — Tem roxa no xadrez cinco!

TODAS — Pra cada uma, mil!

Gritos fora de cena.

VOZ DE FORA — Roxa no xadrez um!

Todas gritam. Esse berreiro vai ficando alucinante, infernal. De repente, para todo o barulho e entra música suave. As mulheres começam a dançar, sozinhas, sensuais ao máximo. E vão repetindo: “Pra cada uma, mil”. Com tesão. Apanham lanternas e vão pra boca de cena. Fazem gestos de sedução, bem obscenos; mostram língua pornograficamente, esfregam a boceta e vão murmurando.

TODAS — Eu chupo. Dou cu. Transo mulher, homem. Homem e mulher. Chupo. Dou cu. Roço. Faço tudo. Tudo. Quer?

(Marcos, 2016, p. 181-182).

No ritual, apesar dos movimentos insinuantes, a “nua corporeidade” das personagens desnudas não produz um clima erótico e sensual. Nos convites e na superexposição dos sexos não transparece a nudez dos corpos sem vestes. Ao contrário, na paisagem escatológica das cenas finais, os corpos nus se vestem da “roxa”, da doença e da morte implícita nos organismos contaminados. Se o “corpo gracioso” é a imagem dos gestos que encobrem a nudez de um corpo, na cena do drama as “sandices sexuais”, as expressões obscenas e os gestos pornográficos tecem o véu que não permitem ver na carne das personagens a ruína dos corpos adoecidos (Agamben, 2015b, p. 112). Retirada essa “graça” o que se desvela é a potência de morte sob a aparência dos corpos sedutores. Daí que, no sentido profanador da dança, a postura dominante de quem vestido olha os corpos desnudos – a mirada do observador, não participante – perde a função para quem é olhado (Agamben, 2015b, p. 89). Nessa troca, as mulheres nuas, objetos tradicionais do olhar desejan-te, passam a ser dominadoras, desafiando os expectadores na amplitude da ribalta.

As personagens presas que, no pacto da ficção cênica, eram olhadas através da quarta parede, agora olham aqueles que, na incerteza do contágio, podem estar tão condenados quanto elas. Assim, o convite provocante – “Chupo. Dou cu. Roço. Faço tudo. Tudo. Quer?” –, parte evidente do programa da Professora, é o sintoma da neutralização do dispositivo de poder e da inversão da postura de dominação. Fechado o “pano lentamente”, bloqueado o acesso da recepção aquele universo ficcional, restam as luzes sinalizadoras de uma catástrofe sem retorno. A dinâmica dos corpos que

bailam sedutores sob as luzes da projeção representa, no derradeiro episódio da fábula, as imagens-fantasmas, bruxuleantes, da persistência do desastre.

Enfim, no drama de Plínio Marcos, o sonho messiânico de uma violência redentora das condenadas habita a perspectiva nefasta do contágio massivo como ponto de inflexão da barbárie. Como na concepção de W. Benjamin, a revolta das personagens se articula à força transformadora da violência ressentida que, neutralizando as forças que as aprisionam, encena no palco o desejo de destruição da sociedade repressiva (Benjamin, 2011, p. 155; Didi-Hubermann, 2011, p. 91). Na cena do ritual, as imagens finais ensaiam a transformação dessa sociedade que, corroída por dentro, seria totalmente contaminada pela “roxa”. A cena do contágio da plateia, as imagens-fantasmas dos corpos desnudos, consubstanciam o entendimento da violência das vítimas como meio justo para restituir as personagens a uma sociedade potencialmente adoecida.

Em tempo, na ação dramática, quando a interrogação sobre a justiça do contágio se intensifica, é ainda a fala da Professora que abre a fábula para um lampejo de esperança. Para uma constelação profanadora que, indo em direção contrária ao declínio dos corpos em ruína, sugere as estratégias possíveis de uma resistência, insubmissa e clandestina: “Estamos todas roxas. Irremediavelmente roxas. Estamos a caminho da podridão definitiva. Ninguém ouve nosso grito de dor. A indiferença total da sociedade é degradante. É justo isso, Tita? É justo, Doutor? É justo, Isa?” (Marcos, 2016, p. 178).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim*: notas sobre a política. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011. p. 121-156.

BENJAMIN, Walter. Sobre a crítica do poder como violência. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012a. p. 57-82.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012b. p. 241-252.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MARCOS, Plínio. *Obras teatrais: atrás desses muros*. Organização Alcir Pécora. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. (Obras teatrais, v. 1).

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

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

SONTAG, Susan. *Doença como metáfora. Aids e suas metáforas*. Tradução de Rubens Figueiredo e Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.