

Um teatro de relações destrutivas: violência e formação sentimental na dramaturgia de Plínio Marcos

A theatre of destructive relations: violence and sentimental formation in Plínio Marcos's dramaturgy

Rainério dos Santos Lima

Universidade Federal do Oeste do Pará, Santarém, Pará / Brasil

rainerio.lima@ufopa.edu.br

Resumo: Este artigo objetiva analisar a dramaturgia de Plínio Marcos a partir da subjetivação/formação de personagens na marginalidade, na violência social e no lúmpen. Parte-se dos conceitos de “teatro de relações destrutivas”, de Raymond Williams, e de “formação sentimental do marginal”, de Walter Benjamin, para entender como as estratégias dramáticas dos textos moldam certos personagens de Plínio Marcos – prostitutas, cafetões, gays, malandros e criminosos violentos – como *sujeitos violentados*, representando-os em uma queda progressiva na violência do *lúmpen*, vítimas como são de um processo cruel de aniquilação social, moral e existencial. O estudo crítico revela sujeitos ficcionais que têm como base a marginalidade da zona portuária de Santos (SP), mas que, em momentos lírico-épico dos dramas, narram suas tristes e traumáticas trajetórias de vida de maneira a justificar os atos violentos no presente da cena.

Palavras-chave: violência; formação sentimental; Plínio Marcos.

Abstract: This article aims to analyze the dramaturgy of Plínio Marcos, particularly the subjectivation/formation of his characters in social marginality, lumpen and violence. The theoretical basis of this analysis is Raymond Williams's notion “theatre of destructive relations” and Walter Benjamin's “sentimental formation of social marginality”, used

in this article to understand how the dramatic strategies of texts shape certain Plínio Marcos's characters – prostitutes, panders, gays, thieves and violent criminals – as *victimized subjects*, representing them in a progressive immersion into the violence of lumpen, victims of a cruel process of social, moral and existential annihilation. This critical study reveals fictional subjects based on declassed people of the port area of Santos (Brazil), who in lyrical-epic moments of the dramas narrate their sad and traumatic trajectories to justify the violent acts in the present scene.

Keywords: violence; sentimental formation; Plínio Marcos.

Recebido em: 22 de fevereiro de 2017.

Aprovado em: 5 de maio de 2017.

1 A elite da marginalidade

Na escrita ficcional de Plínio Marcos, especialmente nas crônicas e nos contos, os personagens e os espaços urbanos representados remetem a um universo simbólico e imaginário que tem origens na zona portuária da cidade de Santos (SP). A maioria desses textos foi publicada inicialmente em jornais e revistas nacionais e, posteriormente, eles foram editados juntos, em coletâneas, unidos em um único romance ou, ainda, foram base para os textos dramáticos. Como desdobramento de contos inicialmente publicados no jornal *Última Hora*, por exemplo, para o qual o escritor escreveu em 1968, surgiram o romance *Na barra do Catimbó* (1984), a peça *Balbina de Iansã* (1970) e a coletânea de contos *Histórias das quebradas do mundaréu* (1973). Embora os primeiros textos teatrais, nos quais se inserem clássicos como *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, não tenham essa peculiaridade, pode-se verificar um diálogo dessas peças com esse espaço imaginário urbano marcado pela marginalidade, pois, natural da cidade de Santos, Plínio Marcos viveu no bairro do Macuco, bairro de classe média localizado entre o cais do Porto de Santos e a zona do meretrício.

A convivência com indivíduos desses espaços irá marcar as histórias contadas pelo escritor, colhidas do contato direto com a

malandragem. Santos, na historiografia brasileira, foi uma cidade de produção e escoamento de café nas décadas de 1930, 1940 e 1950, ocasionando uma intensa vida portuária. Segundo Edalcio Mostaço, é da convivência nessa zona urbana que o dramaturgo, aos poucos, constrói seu universo simbólico e imaginário de personagens marginais, de seres excluídos e violentos, e de situações dramáticas tensas; “contíguo ao Macuco, a zona do porto de Santos viu desfilar generosas coxas e seios de trêmula e conspícua carne [...], muito sangue esparramado pelas calçadas nas madrugadas de amor ou de vingança” (MOSTAÇO, 2002, p. 11).

Para compreender os personagens do autor, faz-se necessário o entendimento desse lugar imaginário, desse *locus*, ora chamado pelo escritor de “Barra de Catimbó”, ora de “quebradas do mundaréu”, ora como “escamosos e esquisitos caminhos do roçado do bom Deus”, no qual seus personagens transitam. Os personagens de Plínio Marcos não são simplesmente construídos para o teatro, pois “na sua carpintaria fica difícil identificar se foram engendrados nos labirintos das coxias ou transmigrados das ruas para as páginas dos jornais” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p.17). Para Rafael de Luna Freire (2006, p. 77), em Plínio Marcos não seria fácil isolar um único gênero de sua produção literária, porque, entre “crônicas, contos, poesia, romance, reportagens e argumentos para filmes, novelas e programas de TV”, boa parte das histórias, pertencentes ao mesmo espaço ficcional, foram aproveitadas e “migraram de um formato para outro, indo, por exemplo, da prosa literária ou da crônica jornalística para o texto dramático e vice-versa”.

A construção imaginária desse espaço possui duas etapas. Em primeiro lugar, viria o fator humano e antropológico: “Os papéis principais designados a trabalhadores da estiva, cafetões, malandros, marujos, jogadores, punguistas, ladrões baratos, meninos de rua, prostitutas, engraxates, artistas anônimos, gente comum” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 107). Em segundo, viria o espaço físico, o espaço degradado pelos ventos da civilização e do progresso industrial: “Ao fundo, o cais da zona portuária de Santos. Navios, guindastes, armazéns, bares, boates, hotéis e salões de jogos contextualizavam o cenário” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 107).

A expressão linguística dos personagens está diretamente relacionada a esse espaço imaginário que possui um vínculo documental com a realidade portuária, forçando o dramaturgo a se debruçar sobre a linguagem, o modo de falar, das “gentes” do cais do Porto de Santos

e das questões que o cercam. Como dizem Javier Arancibia Contreras, Fred Maia e Vinícius Pinheiro (2002, p. 32), ler criticamente a produção literária e dramática de Plínio Marcos “pressupõe entender a linguagem que ele trouxe, em boa parte, dos tempos de suas desventuras nas bocas encardidas, nos cabarés, no convívio com os malandros e o pessoal da estiva santista”.

No universo simbólico representado por Plínio Marcos, a marginalidade se confundia com um grupo de indivíduos que o dramaturgo definia como “os valentões do cais”, ou melhor, a “gente que pelo espírito de sobrevivência não podia dar mole” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 112). Em 1969, na crônica “Uma história do cais do porto de Santos”, Plínio Marcos fala desses personagens e sua simbologia com o lugar representado:

O cais do Porto de Santos já foi uma das bocas de fogo das mais pesadas do mundo. Lá era broca. Ninguém enfeitava pau. O bicho que fugia do cacete não aparecia mais. Se desse as caras, virava o esparro. A curriola pegava no pé, dava biaba e esculachava. A ordem lá no golfo era encerrar. Sempre. Do jeito que desse e viesse. Apanhar não é feio. Pega mau é tirar o time de campo na hora do sarrafo... Então o negócio era na base do agrião. Ninguém deixava nada no barato. E os valentes eram linha de frente mesmo (MARCOS, 2002, p. 166).

A cidade de Santos possuía divisões espaciais bem delimitadas. Em entrevista, Narciso de Andrade testemunha que havia o “lado família, que ia lá para o Clube XV”, espaço comumente frequentado pela burguesia e pela parcela da população que compreendia serem os mantenedores da tradição santista. E existia o outro lado, o “lado pecaminoso”, que, posteriormente, ficou conhecido como a “boca” da cidade, ou seja, o gueto da marginalidade, da criminalidade e da prostituição (ANDRADE *apud* CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 112). Esse lugar era frequentado pelos “bandidos”, pelos indivíduos que o dramaturgo denomina de “valentões do cais”: “Toninho Navalhada, Nego Orlando, Adegas, boa pinta e bailarino. [...] Havia uma *elite da marginalidade*” (ANDRADE *apud* CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 112). Do outro lado do Porto de Santos ficava a zona do meretrício, em uma parte da cidade conhecida como “golfo”, onde havia os cabarés, as

boates, os bares, os cafés e restaurantes, como o Bar Restaurante Paquetá, Bar Churrascaria Pan Americana, Pastelaria Pavão de Ouro, Night and Day, Oslo Bar, Zanzibar, Bergen Bar, American Star Bar, Hotel dos Navegantes, Battan Bar, Top Set Churrascaria, Café la Bohême, Samba Dança Táxi Dancing, Flor do Cais, Chave de Ouro, etc.

Nas palavras de Narciso de Andrade, seria das noites santistas, da zona do meretrício, dos espaços próximos ao cais da cidade, dos becos, das vielas, das ruas mal iluminadas que se originaria o gérmen antropológico das crônicas e de textos dramáticos como *Abajur lilás* e *Navalha na carne*, tudo configurando “retratos da noite santista” (ANDRADE *apud* CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 108). É diante dessas fontes que podemos dizer que a produção literária de Plínio Marcos volta-se, como boa parte dos dramaturgos da classe teatral brasileira no final da década de 1950 e na década de 1960, para um contato intenso com as classes sociais subalternas, à procura de registrar e discutir os problemas da realidade nacional. No caso do autor santista, seus enfoques recaem principalmente sobre os marginais, os criminosos, os meninos de rua, as prostitutas, enfim, sobre a temática dos *fait divers* (MOSTAÇO, 2002, p. 11).

Caso exemplar dessa relação entre ficção e verdade antropológica é o romance e, posteriormente, a peça de teatro *Querô, uma reportagem maldita* (1979). Inicialmente, o personagem Querô apareceu nas páginas de crônicas como um menino de rua que, depois de perder a mãe prostituta e fugir da cafetina que o adotou, perambula pelo cais do Porto de Santos fazendo pequenos serviços e delitos, passa por espaços de correção infantojuvenil e, finalmente, é morto pela polícia, que o extorque e o assassina. Vejamos o trecho de uma crônica de Plínio Marcos publicada no jornal *Última Hora*, na qual o personagem aparece com o nome de Lino:

Tudo o que o Lino sabia aprendeu ali no cais do porto de Santos. Não era muito. Mas dava para escorar. Do nada sempre aparecia um naco de pão para enganar o estômago. Se virava bem. Segurava as pontas como desse. Foi bagrinho da estiva, chepa, lalau de café, arrumador, catraieiro, descarregou barco de pesca, desapertou em cima de gringo bebum, foi cafifa e os cambaus. O cais, de ponta a ponta, era sua casa. Portuário, estivador, malandrim e o cacete, sua curriola. As meninas da vida, seu gado. Foi ali mesmo, no cais do porto, que o Lino se tocou nos mistérios

do dia-a-dia. Levou tanta pancada nos azares que se fez forte e sacana. Um escamador linha de frente (MARCOS *apud* CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 112).

Comparemos, agora, com um trecho do romance de 1976, narrado em primeira pessoa pelo garoto para um jornalista, inicialmente desconhecido para o leitor, que só o saberá no penúltimo capítulo da narrativa:

Quando pinoteei da casa da putana velha perebenta, me juntei à curriola do Tainha. Aí, a gente fazia o que podia. Ajudava a descarregar barco de pesca, roubava café da sacaria de caminhão, levava recado de puta, comia bundão de marujo veado, afanava qualquer bagulho que estivesse no bom jeito, engraxava sapato, campaneava boca-de-fumo e de jogo de ronda pros vagaus da pesada (MARCOS, 1984, p. 15).

Em 1979, a narrativa, ganhadora do prêmio de melhor romance-reportagem pela Associação Paulista de Críticos de Arte, foi adaptada para o teatro pelo próprio dramaturgo. Na adaptação teatral, a ação mantém o eixo central da narrativa romanesca, e sua história passa a ser contada ora pelo jornalista que entrevista o garoto, ora pelas falas de Querô, ora com o garoto em ação com outros personagens em cena, em um cruzamento de tempos da memória do protagonista e do presente da cena. Na conversa com os policiais que o extorquem, figuras que o personagem matará em legítima defesa, podemos verificar a qualidade dramática da atualização da narrativa original:

SARARÁ – Pode se abrir. Eu já sei de tudo. O Tainha contou. Pra mim e pro Nelsão. (*Balançando o relógio na cara do Querô.*) Tu roubou o relógio do gringo e deu pro Tainha. Foi tu. O tal de Querô. Não foi?

QUERÔ – Eu, não (MARCOS, 2003, p. 244).

SARARÁ – O gringo te viu, te deu o relógio e foi na polícia chiar só pra te sacanear? Foi assim?

QUERÔ – Ele deu tudo pra eu enrubar ele. O gringo é bichona. Bicha escrota. Deu o relógio e tudo que tinha (MARCOS, 2003, p. 247).

Para o crítico que se debruça sobre a obra do autor, cabe a tarefa de delimitar esses espaços. Em termos de representação ficcional, é preciso compreender esse universo simbólico, apreendido como matriz

e apropriado como matéria para o manancial criativo do escritor. Urge entender como esses atores sociais, figuras típicas desse espaço de representação, são apropriados para a ficção sem manter um vínculo direto e determinista com a fonte original, surgindo para a cena teatral e literária brasileira como sujeitos que passam a possuir uma existência ficcional. Embora o dramaturgo construa um universo simbólico referente ao Porto de Santos, ao lúmpen e à zona do meretrício, não há nos textos dramáticos referências diretas, nominais, a seres reais, a cidades, lugares ou tempo histórico definidos. Os personagens estão ligados a uma determinada concepção social de pessoa marginalizada e a um universo simbólico no qual se sustenta a produção teatral do autor.

No lúmpen, os personagens possuem em suas existências abjetas uma memória de negações, de reiteradas violências corporais e morais e, como consequência, desenvolvem em consonância com seus interlocutores uma ética e códigos de valores morais diferenciados da sociedade burguesa, ética marginal baseada na disputa violenta de poderes nas relações intersubjetivas. São sujeitos ficcionais refratários, fragmentados e feridos pela própria realidade que os cerca, personagens que agem com desencanto diante da crueza do mundo hostil. Em verdade, os sujeitos ficcionais na dramaturgia de Plínio Marcos estão de tal forma com a interioridade violentada, traumatizada, que o diálogo, base do texto dramático, realiza-se pela mediação dos interlocutores através da violência física e verbal. São sujeitos ficcionais isolados pela vida de angústias, de desgostos diários, personagens cujas histórias de vida os isolam de um contato humano sadio. A negociação das diferenças pela palavra é impossibilitada, e a violência torna-se o único instrumento de comunicação eficaz que, como consequência, intensifica o conflito dramático na luta por interesses opostos.

2 Violência e formação sentimental

A representação da violência no teatro moderno está diretamente ligada aos processos ocorridos no seio da literatura dramática. A temática da violência na dramaturgia moderna surge, segundo Raymond Williams (2002, p. 143), quando o sujeito aparece no drama como um homem “nu e desamparado exposto à tempestade que ele mesmo criou”. Segundo Williams, todas as energias primárias concentrar-se-iam nesse ser isolado “que deseja, se alimenta, e se veste a sós”. O conflito violento e

autodestrutivo emerge quando esses sujeitos se encontram nos “chamados relacionamentos”. Como o meio verbal dialogal está fragmentado, pelo isolamento individual de cada personagem, suas trocas intersubjetivas perfazem-se por meio de embates e lutas, nos quais seus impulsos de desejo, carregados de potencial destrutivo e autodestrutivo, configurar-se-iam como “desejo de morte” (WILLIAMS, 2002, p. 143). Nessas relações, a agressão e a violência são vistas como normais. Na luta pela vida de cada indivíduo, a morte acompanha a satisfação do desejo, pois a satisfação do sujeito isolado realiza-se perante a aniquilação mortal do outro.

Essas “tragédias das relações destrutivas” (WILLIAMS, 2002, p. 144) já estavam presentes na passagem do século XIX ao século XX, encontrando na dramaturgia de August Strindberg (1849-1912) o exemplo de que “a alegria da vida” está “nos seus combates tensos e cruéis”, como o dramaturgo defende no “Prefácio” à *Senhoria Júlia* (1888). Dramaturgo da “psicologia dinâmica”, segundo Williams, com Strindberg o isolamento é destrutivo, porque a colisão no conflito dramático de dois sujeitos poderia aniquilar ambos. As breves experiências de união física entre sujeitos isolados só poderiam concretizar-se pela via sexual, causando, no entanto, a fragmentação dos dois ou ameaçando o próprio isolamento. O “desejo de morte” ocasionaria o choque conflitivo entre os seres, causando a destruição de ambas as partes. Segundo Williams, a dramaturgia de Strindberg repercute, entre outros escritores, em Eugene O’Neill e Tennessee Williams, provocando modificações na forma de expressão dramática na modernidade, fincada em combates cruéis e tensos aceitos como verdades naturalizadas entre os personagens (WILLIAMS, 2002, p. 156).

Na dramaturgia de Plínio Marcos, as relações intersubjetivas também se constituem como potencialmente destrutivas, com a diferença de que, no dramaturgo brasileiro, o violento conflito dramático está diretamente articulado com a experiência traumática dos agentes e com o meio social adverso. Na maioria dos dramas, Plínio Marcos constrói personagens que em suas histórias de vida passam por várias modalidades de violência – simbólica, social, ética, sexual, verbal, física, etc. – e que, em momentos de internalização e autonarração, objetivam essas situações no diálogo, que, por sua vez, caracteriza-se como estratégia infradramática para os personagens agirem como testemunhas de si mesmos. Ao narrarem a própria vida, os personagens dramáticos representam-se identificados com a violência e por ela se expressam, visto que, nos testemunhos, exteriorizam a própria experiência traumática. Daí

que as autonarrações, os testemunhos de si, podem ser compreendidos como relatos ficcionais do processo de subjetivação individual, isto é, de *educação sentimental* dos marginais (BENJAMIN, 2012, p. 61). Todavia, em certos textos teatrais, a função subjetivante das autonarrações vai além do conceito de “expressionismo confessional” definido pela crítica (ANDRADE, 2012, p. 239), pois, ao objetivar a experiência traumática no microrrelato, o sujeito ficcional não só se representa na marginalidade e na abjeção, mas também organiza a subjetividade violentada e se agencia como transgressor e criminoso, de maneira a justificar os atos extremos no presente da cena. Em diferentes momentos da dramaturgia de Plínio Marcos localiza-se a recorrência a esse recurso estético, a micronarrativa pelo personagem das violências, sofrimentos e privações sofridos na exclusão social.

No texto dramático *Oração para um pé de chinelo* (1979), por exemplo, Plínio Marcos constrói o diálogo do criminoso Bereco com Rato, momentos antes daquele ser assassinado por policiais, de modo a resgatar parte do passado miserável do marginal. Uma autonarração que justifica empaticamente os atuais atos do personagem como fora da lei e, ao mesmo tempo, relata a formação de um sujeito que progressivamente é violentado pela sociedade. A fala de Bereco exterioriza a interioridade conflituosa, narrando a sua “educação sentimental”:

BERECO – Olha, Rato, eu não embarquei nessa porque quis. [...]. Sempre fui um cara de nada. [...]. Só queria viver a vida e deixar os outros viverem. [...] Mas é uma merda, uma merda. Eu sempre na pior. Comendo o rango mais nojento. Roncando no molhado. Me danando. E eu tinha botucas de ver. Via. Tinha cuca de pensar e pensava. E via e pensava. Pra mim não tinha escolha. Eu não ia ser nada na puta da vida. [...]. Só porrada é que eu ganhava. Desde pivete eu tomei porrada e mais porrada. Nenhuma colher de chá. [...]. Era o mais fraco, o mais trouxa, o esparro. Fiquei ruim. Qualquer um ficava. Tem nego que nasce de bunda pra Lua. Tem tudo logo de saída. Paizinho rico, carrão, são tratados a pão-de-ló, tem as melhores gatas, tudo no macio. Eu queria tudo isso pra mim. Mas nasci cagado de arara. [...]. Eu queria carrão, as gatas e os cambaus. Tive que ir buscar à dentada. Eu nunca tive bulhufas. [...]. Nunca me deram porra nenhuma, então apelei [...] (MARCOS, 1979, p. 32).

O desabafo de Bereco figura um percurso individual do marginal marcado pelas desigualdades sociais. Condicionado pelas relações capitalistas da sociedade, Bereco é destinado desde a infância à miséria e à impossibilidade do consumo. Diante desse fato, o único meio de adquirir os produtos veiculados pelos meios de comunicação de massa são a força e a violência. Enquanto na tragédia clássica a *até* era a função dramática e mítica que norteava uma maldição ancestral, orientando a trajetória do agente para a desgraça e para a aniquilação (LUNA, 2005, p. 313), na dramaturgia moderna a origem social pode assumir esse papel. Bereco, por exemplo, é incisivo no destino social de quem “nasce cagado de arara”. Nessa situação, na luta contra a engrenagem do capital da sociedade burguesa, o sentimento de revolta é latente e anarquicamente direcionado: “Eu queria carrão, as gatas e os cambaus. Tive que ir buscar à dentada”. Além disso, as relações intersubjetivas que o marginal estabelece com seus pares são relações degradadas e sem laços sólidos de companheirismo, intermediações competitivas que os distanciam, na busca por definir o mais forte, o mais violento.

O discurso que esse sujeito ficcional desenvolve apresenta as relações de poder na criminalidade. Na marginalidade, no lúmpen, a união em uma categoria representativa de classe social seria impossibilitada pelo isolamento de cada indivíduo, não existiria diretamente uma luta coletiva contra a cidade ou a burguesia enquanto classe social. Mas os marginais são, simultaneamente, agentes da violência e vítimas de seus próprios atos. Em *Barrela* (1959), essa característica é bem definida na fala do personagem Tirica, exemplificado pelo relato no qual o sujeito narra a sua trajetória de vida para os demais detentos da cela na qual está preso. A peça *Barrela* dramatiza a história de seis detentos que, de instante a instante, explodem em agressividade, ou porque alguém atrapalhou o sono de todos, ou por causa da rigidez do “xerife” Bereco, que controla o consumo de maconha, ou pelo desejo de estuprarem qualquer um que quebre as normas do lugar. A fala de Tirica almeja explicar aos demais como foi violentado sexualmente em um reformatório quando criança, objetivando se resguardar de novas tentativas:

TIRICA – Eu era um puta de um cagataço desse tamanho. [...]. Numa dessa tava aí no virador. Me botaram a mão. Fui em galera. Tem muito malandro guardado. E daí? Eu era um carinha à toa, estava por fora dos macetes e os cambaus. Entrei sem milongas. E os papacus estavam tudo

lá, nas encolhas, só na boca de espera. Me ferraram. Que podia fazer? Precisava comer, os mandarins não deixam. Não deixam, não. Nem eu nem cara que tem mais briga que eu. Os mandarins são uma botota pesada, maruja. [...]. Vinha o rancho, já viu, eles encostavam como quem não quer nada e tchau, viravam tua marmita. E daí? E tu, ia reclamar pra quem? [...]. Mas a barriga berra, meus camaradinhas. Berra! [...]. E o frio, maruja? O frio arde pacas. E os mandarins estão aí mesmo, só pra tomar as cobertas do passarinho, na fisga. [...]. Ou tu dá ou desce para o inferno, pintado de verde e amarelo. Tá bom? (MARCOS, 2003, p. 41).

Na continuidade do diálogo de Tirica, as respostas de seus companheiros de cela dão o teor da ruptura dos laços afetivos e o caráter potencialmente destrutivo das relações inter-humanas na prisão: “PORTUGA – Em mim essa não cola. Veado é sempre veado”; “FUMAÇA – Ai, que lindo um veadinho bravinho” (MARCOS, 2003, p. 42). Entre sujeitos que sofreram profundas violências, o ato violento faz parte das relações sociais. Se a imagem que nos relacionamentos interpessoais lhe passam é de uma identidade violenta, então esse sujeito, constantemente em crise, afinca a subjetividade nessa identidade criminosa e cruel. Afirmar-se marginal, identificar-se como tal, como mau e como criminoso, torna-se alternativa de sobrevivência diante da exclusão econômica e da marginalização.

As várias formas de violência que esse sujeito sofre não se restringem ao ato físico, sexual ou similar, havendo também a violência simbólica do sistema socioeconômico vigente. Em *Dois perdidos numa noite suja* (1966), o desespero do personagem Tonho é deflagrado pela impossibilidade de conseguir um sapato e de se vestir melhor para se submeter a uma entrevista de emprego:

TONHO – [...] Se eu tivesse uma boa roupa, você ia ver... [...], bastava eu ter um sapato... assim como o seu. [...]. Eu só dependo do sapato. Como eu posso chegar a algum lugar com um pisante desses? Todo mundo a primeira coisa que faz é ficar olhando para o pé da gente. Outro dia, me apresentei para um teste num banco que estava precisando de um funcionário. Tinha um monte de gente querendo o lugar. Nós entramos na sala para fazer o exame.

O sujeito que parecia ser o chefe bateu os olhos em mim, me mediu de cima a baixo. Quando viu o meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. Eu fiquei nervoso paca. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado. [...]. Só que, por causa do meu sapato, eu me afobei e entrei bem [...] (MARCOS, 2003, p. 74).

O que percebemos na autonarração de Tonho é o modo como sua imagem lhe é repassada pelas relações com outros indivíduos de melhor situação econômica. A vestimenta de Tonho, seu sapato velho, sujo e furado, são os elementos significativos adotados pelos bancários para identificarem socialmente o personagem e o excluírem do processo seletivo. Nas palavras de Leda Maria Martins (1995), a relação do indivíduo com a imagem que os outros espelham de seu corpo é essencial para a construção da subjetividade violenta ou não do sujeito. A imagem negativa que lhe é espelhada pela sociedade produziria perversamente “a interiorização de uma linguagem que justifica essa violência, pois representa o sujeito marginalizado como antônimo e inverso do que se elege em paradigma do humano” (MARTINS, 1995, p. 144). Ao interiorizar a imagem viciada, o sujeito moldaria uma imagem de si mesmo que se apoia na discriminação e na segregação anteriormente sofrida, fundando a relação do indivíduo com o seu corpo. A ação e o comportamento que ele exterioriza estão diretamente ligados às imagens que a sociedade faz da sua identidade, se essa imagem lhe provoca dor ou prazer, satisfação ou revolta (MARTINS, 1995, p. 145). Para a sobrevivência sadia do sujeito, é necessário que essa imagem, estabelecida nas relações interpessoais e no poder aquisitivo de cada um, provoque-lhe prazer e estructure uma subjetividade harmoniosa, de modo a possibilitar que o corpo seja visto e pensado como local e fonte de gozo (MARTINS, 1995, p. 146).

Nos personagens de Plínio Marcos, além da pobreza e da miséria, as imagens que lhe são repassadas são de abjeção, de inferioridade, de marginalidade, de criminoso, de sujeito apto e disposto para a transgressão e para a imoralidade. Com essas violações simbólicas e econômicas, integradas no convívio cotidiano com a criminalidade, esse sujeito sofre uma subjetivação e constrói uma identidade que possuem o seu etos na violência. Esses processos modulam subjetivamente uma caracterização maléfica e cruel, a “educação sentimental” desse personagem identifica-o ao que denominamos de *sujeito violentado*. A

identidade da marginalidade exclui o *sujeito violentado* para um espaço específico da cidade, para o gueto, o lumpen e os lugares relativos a esse universo ficcional. No teatro de Plínio Marcos, o marginal não reside nem no morro ou na favela, como na dramaturgia nacional-popular, nem no lugar burguês e pequeno-burguês da cidade; sua relação de pertencimento faz-se na sordidez do lumpen.

3 Sexualidades e espaços de exclusão

Enquanto espaço ficcional e simbólico, no lumpen os valores morais e éticos construídos são paralelos àqueles adotados pela sociedade burguesa, sendo regidos pela violência, pela individualidade e pelas relações intersubjetivas sendo negociadas pela lógica mercadológica, inclusive as que envolvem a sexualidade e o desejo sexual. Diante desses códigos morais, os sujeitos são obrigados a mediar seus atos, suas falas e suas condutas a partir dessas regras e parâmetros, caracterizando-se como personagens “desviantes”, divergentes, nocivos às ideias dominantes de “família”, de “moral” e contrários aos “bons costumes”, aos valores de vivência e convivência em sociedade.

Em estudo sobre a criminalidade, Alba Zaluar (2004) vincula a violência masculina em determinados espaços urbanos à construção subjetiva da própria masculinidade e de uma “cultura viril”. A autora percebe que, além das razões sociais que levam à criminalidade, haveria no comportamento masculino de marginais a recorrência repetitiva de “determinados arranjos e associações simbólicas” que relacionam “o uso da arma de fogo, o dinheiro no bolso, a conquista das mulheres, o enfrentamento da morte e a concepção de um indivíduo completamente autônomo”; esse perfil, segundo ela, permite que se vincule a violência a um “etos de masculinidade” (ZALUAR, 2004, p. 137). Esses arranjos seriam responsáveis pela construção de um etos guerreiro em grupos masculinos, onde a hierarquia centraliza a figura do chefe ou de um sujeito que quer ou pensa ser totalmente livre, que se guia apenas “por sua própria cabeça” e comanda os demais. O “chefe”, para não ser tido como emasculado, sentimental ou fraco, estaria numa posição hierárquica de cobrança e vigilância constantes, pois, no conflito com os próprios subalternos e no confronto com adversários, não pode “vacilar”, hesitar ou “medrar”. Haveria o receio de perder o respeito dos demais e ser acusado de “afeminação”. Essas regras definem uma incessante busca masculina

de cada indivíduo para afirmar sua virilidade perante os demais, não possibilitando que um indivíduo deixe de responder violentamente quando desafiado.

A dramaturgia de Plínio Marcos internaliza esses dados sociais, exteriores, na estrutura ficcional, de modo a torná-los integrantes da textualidade literária, dados essenciais para a caracterização dos personagens e para o desenvolvimento da ação dramática. Em *Dois perdidos numa noite suja*, por exemplo, os personagens Tonho e Paco, míseros carregadores de um mercado, resolvem fazer um assalto a um casal de namorados em um parque. Na volta, Paco elabora, extasiado, o desenvolvimento de uma perigosa quadrilha na qual faria o papel de chefe:

PACO – [...] Sou Paco. Cara estrepado. Ruim como a peste. [...] Se o desgraçado do parque se danou, melhor. Minha fuça vai sair em tudo quanto que é jornal. Todos vão se apavorar de saber que Paco, o perigoso, anda solto por aí.
TONHO – Você é maluco.

PACO – Boa! Paco Maluco, o Perigoso. Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim. [...] Daqui pra frente vai ser broca, como chefe você era uma droga. [...]. Mas tem um porém: só para não dizer que eu sou sacanajeiro, vou te botar de segundo chefe. Você vai ajudar a manear a moçada (MARCOS, 2003, p. 116).

Além da masculinidade violenta, no gueto e na criminalidade, a violência interpessoal é afetada pelo modo como os sujeitos lidam com sua sexualidade. Se, na interpretação marginal masculina, o criminoso que fraqueja diante dos desafios e das ameaças deixa de se afirmar viril, o personagem gay, nesse universo simbólico, está em um lugar bastante complexo. Jurandir Freire Costa (1992), ao tratar da representação de personagens homoeróticos na literatura do século XIX, já havia constatado que, quando esse sujeito ficcional é usado como instrumento de denúncia social, é prontamente associado a uma “identidade homossexual” que o representa como um marginal, um *outsider*, um “rebelde romântico”, sendo índice fomentador de exclusão e de estigma. Os sujeitos homoeróticos na dramaturgia de Plínio Marcos, como seres do gueto e da zona de prostituição, estão marcados e estigmatizados a se identificar pela sua sexualidade, que deixa de ser privada e assume a esfera pública.

Na ética própria do gueto, esses sujeitos transitam entre o universo feminino da prostituição e o universo masculino e viril da criminalidade, definindo-se como sujeitos com identidades sociais e sexuais estigmatizadas.

Como alternativas para esses deslocamentos, constroem o que Freire Costa (1992, p. 94-95), a partir de Susan Sontag, denomina de subcultura *camp*, ou seja, um comportamento alternativo, “um comportamento exagerado, escandaloso, propositadamente afeminado de certos homossexuais ou de certos círculos de homossexuais”. Haveria a construção de uma linguagem e de códigos ambíguos como maneira de atacar moralmente o opositor e a adoção de caracterizações duplas, andróginas, estereotipadas, performatizadas, provocando rejeição e repulsa para os demais sujeitos que se identificam como heterossexuais. Em *Navalha na carne* (1967), a entrada de Veludo em cena revela a forte, violenta e excludente divisão entre homens da “cultura viril” e os “afeminados”:

VELUDO – (*Na porta do quarto*) Chamou, Neusa Sueli?
VADO – Entra bichona.
VELUDO – Com licença. (*Veludo entra*)
VADO – Vai entrando, seu puto.
VELUDO – O senhor está aí, Seu Vado?
VADO – Estou, sim.
VELUDO – É o senhor que quer falar comigo, ou é a Neusa Sueli? Adoro esse nome: Neusa Sueli.
VADO – Fecha a porta e deixa de frescura.
(MARCOS, 2003, p. 146).

Em meio aos machismos extremados, o personagem gay é representado com uma determinada identidade sexual e, por causa dela, é motivo de sujeição e de violências. O gueto, nesses termos, é o lugar onde reinam os conceitos históricos de “desvio”, de “inversão”, e onde a imagem do homoerotismo masculino é coincidente com a aparência e os trejeitos femininos, com a gestualidade estereotipada. Permanece como regra a sujeição ingrata e culposa, a submissão na relação amorosa e a imagem da inaptidão a atos criminosos considerados masculinos. O diálogo acima exemplifica bem a cisão entre os dois modos de se lidar com a sexualidade, no entanto, quando a ação dramática se passa em outros espaços tipicamente masculinos, como a cela de uma prisão ou a ala masculina de um reformatório, essas relações se complicam.

Nesses espaços, a ideia preconceituosa do “homossexualismo tipo escola-quartel” acentuaria os supostos “perigos” da “perversão homossexual”, herdeira dos estudos racistas do século XIX. Segundo Freire Costa, esse conceito estaria associado a comportamentos típicos

da infância e da adolescência, com manifestações de “violência, sadomasoquismo, delações, ciúmes mórbidos e abusos dos mais fracos pelos mais fortes, em tudo para provocar repulsa e reprovação” (COSTA, 1992, p. 51). Essa atitude sexual infantil passaria para a vida adulta e se manteria na imagem tipificada do torturador e do assassino.

No teatro de Plínio Marcos, identificando-se ou não como gays, há personagens que relatam ter sofrido abusos sexuais seguidos de violência em instituições estatais como reformatórios e centros de reabilitação social, nos quais os violentadores, como possíveis ativos no ato sexual realizado sob violência, não se consideram sem masculinidade ou com perda de virilidade, ao contrário de quem estaria numa posição de passividade enquanto vítima, que logo é acusado de perda de caracteres masculinos. Nesse sentido, na dramaturgia de Plínio Marcos, as instituições estatais de correção social também seriam responsáveis pela “formação sentimental” do marginal através da violência sexual. O relato de Tirica de quando fora violentado sexualmente no reformatório, acima já exposto, representa um exemplo dessa caracterização, embora não seja o único. Em *Querô, uma reportagem maldita*, Tainha desafia Querô, após este fugir do reformatório em que estivera preso: “TAINHA – Escuta aqui, ô Querosene, se te arrebiteram o rabo lá no reformatório, é melhor tu se acostumar e virar dadeiro” (MARCOS, 2003, p. 263).

Em *Abajur lilás* (1969), Giro relata experiências eróticas sórdidas em reformatórios. Nas palavras de Giro: “Os guardas dos asilos são todos uns papacus. Eu fiquei bicha no asilo. Não foi o guarda. Foi um garoto grande que me pegou. Gamei” (MARCOS, 2003, p. 222-223). Em outro momento, no mesmo drama, Giro ameaça a prostituta Dilma por causa dos excessivos cuidados que esta mantém com o filho, avisando, de forma sarcástica, sobre os perigos de a criança crescer em um reformatório, reafirmando o que já foi dito antes sobre a ideologia determinista do homoerotismo do tipo “escola-quartel” e as relações de poder dos mais fortes sobre os mais fracos: “Ele é tão bonitinho. Só que filho de puta nunca está bem. Ninguém cria e cuida como a mãe. E putana não pode ficar de olho em cima. Aí é broca. Os gorgotas se achegam e beliscam a criança”, e ainda: “E filho de puta sempre vira veado” (MARCOS, 2003, p. 189).

Aparentemente cruel, a tortura psicológica que Giro faz com Dilma traz, na verdade, a negatividade com a qual os gays são tratados no lúmpen. Giro, em um momento de retraimento monologal, de autonarração,

e como resposta aos xingamentos da prostituta, revela as relações sociais que ele estabelece com os demais personagens desse espaço de representação, objetivando-se como sujeito excluído no meio social onde vive:

GIRO – Ela fica apavorada só de pensar que o filhinho dela pode sair bicha. [...]. Tu tem nojo de veado, né? [...]. Tu me engole porque depende do meu mocó. [...] Eu sei que tu, a Célia, os homens lá debaixo, os que me ajudam a tomar conta das minhas putas, os policiais, todo mundo tem raiva de mim. [...]. O desgraçado que toma meu dinheiro, o garçom do botequim fedorento que serve aquela comida porca, o cozinheiro, todo mundo. Até os fregueses desse treme-treme têm raiva de mim. Inveja. Tudo inveja. [...]. Sou puto, nojento e tudo o mais. Mas não preciso de ninguém. [...] Tu tem inveja. Não se conforma de ter que ganhar o teu pão numa cama que é minha. É como o garçom que se dobra com nojo pra apanhar a gorjeta que eu deixo. [...]. Mas eu quero que tu, a Célia, todo mundo vá à merda. [...] E todos aqui neste prédio dependem de mim. [...] Se alguém quiser engrossar, pago uns homens e mando bater, matar e os cambaus. Tenho dinheiro e posso mais que todos aqui (MARCOS, 2003, p. 185).

A marginalização de Giro faz-se não simplesmente por se assumir gay, mas pelas estratégias de exclusão que o consideram “puto”, “nojento”, e que são reveladas nas relações intersubjetivas e na imagem que os outros lhe repassam de sua identidade sexual, de seu corpo e caráter. Isso faz dele, como das prostitutas e dos criminosos, habitante de um espaço proscrito pela sociedade, um espaço de excluídos e de *sujeitos violentados*.

Por fim, quanto à relação entre violência e sexualidade, não poderíamos deixar de verificar a autonarração testemunhal das prostitutas. Essas mulheres, mais do que os demais, estão diretamente relacionadas ao comércio dos seus sexos e corpos, pois, no gueto, como resume Jurandir Freire Costa (1992, p. 98), prevalece o “mercado do orgasmo”. De acordo com Liane Schneider, em Plínio Marcos “o feminino atrelado à prostituta aparece como apenas valorizado enquanto objeto de consumo”, ou seja, interessante enquanto novo, mas logo descartável ao perder a formosura e a exuberância (SCHNEIDER, 2005, p. 161). Na ficção de Plínio Marcos, a prostituta perfaz um caminho que a caracteriza como *sujeito violentado*

a partir de uma formação sentimental que norteia sua estrutura subjetiva. Dilma, de *Oração para um pé de chinelo*, deixa bem claro que a entrada na prostituição não se faz por opção, mas por necessidade social:

DILMA – Sei de mim. Caí na putaria por quê? Porque estava na pior. Ninguém entra nessa por gosto. Prepar é bom. Mas não é emprego. Enjoa. Aí, acaba o embalo. Fica tudo uma merda. Tanto faz a gente ir com um ou com outro. Sempre dá no mesmo. Só ando com macho por andar. Ninguém dá nada pra ninguém. Um sanduba de merda, uma cama que parece mais um chiqueiro do que cama, como a tua, ou outra porcaria qualquer, custa uma nota. Eu nunca tenho grana. Troco pelo que tenho, que é essa carne que a terra vai comer mesmo. [...] (MARCOS, 1979, p. 18).

Estabelecida no meretrício, dependente e subalterna ao cafetão, a prostituta é vista pelos trabalhadores e burgueses como uma alternativa sexual à esposa e ao universo familiar. Na relação com os clientes, a prostituta necessita assumir múltiplas faces, para satisfazer o homem naquilo que não é realizado no casamento monogâmico, pois, nas palavras de Giro: “Pra fazer papai-mamãe, os homens [...] têm esposa” (MARCOS, 2003, p. 182). No lúmpen, a subalternidade feminina ao homem continua como na sociedade patriarcal, mas, nesse espaço simbólico, ela é exacerbada pela solidão e pela abjeção, na impossibilidade de o amor romântico com um companheiro concretizar-se sem a mediação da exploração financeira. Além disso, o instinto feminino de maternidade é canalizado ou para o cafetão ou para o direito transgressivo de satisfazê-lo. A luta de Leda, mãe de Querô, em *Querô, uma reportagem maldita*, é pelo direito de partejar, sendo acusada pelas demais prostitutas de “louca”, “egoísta”, pois “prostituta não pode se dar esse luxo”. O filho é a tábua de salvação sentimental para sobreviver e suportar a melancolia da profissão. Dilma, em *Abajur lilás*, é categórica: “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” (MARCOS, 2003, p. 217).

O discurso de Neusa Sueli, em *Navalha na carne*, é paradigmático a esse respeito. Após ser maltratada e espancada pelo cáften Vado, a prostituta narra seu percurso diário de violência e abjeção:

NEUSA SUELI – [...] Pára com isso! [...]! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? Ainda mais hoje. [...]. Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. [...]. O desgraçado ficou em cima de mim mais de duas horas. [...] É isso que acaba a gente... Isso que cansa a gente. A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desferrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí. Resultado: você está de saco cheio por qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom sai fora. [...] Às vezes chego a pensar: Poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro. [...]. Isso é uma bosta! [...] (MARCOS, 2003, p. 163-164).

Esse famoso monólogo de Neusa Sueli objetiva discursivamente a sua experiência nos descaminhos da prostituição, narrando parte de sua “formação sentimental” e rastreando um ouvinte, um companheiro que compartilhe a ideia da célula familiar. Embora extremamente violentada, a prostituta não perde a densidade humana e a necessidade afetiva. Com anseios e desejos próprios, ela continua com sonhos e, muitas vezes, construindo fantasias que não serão realizadas, “a vontade de uma vida como a de todo mundo” (VIEIRA, 1994, p. 16). Em *Navalha na carne*, Neusa Sueli humilha-se a Vado, que a explora e a espanca, para poder voltar para casa e “encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, para desferrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí”.

Como visto, Plínio Marcos desenvolve nas autonarrações um modelo de dignificação de personagens baixos, ao representá-los como capazes de testemunhar as suas dores. A situação monológica, a autonarração, aparece na composição dos dramas em um momento em que os personagens, diante dos sofrimentos e das paixões que os atormentam, expõem suas interioridades como meio de reorganização das próprias contradições internas, deixando fluir de modo lírico e dramático as subjetividades violentadas. Essa representação dos marginais tem mão dupla: de um lado,

pode despertar a empatia e a aproximação da recepção ao narrar a série de martírios e sofrimentos da vida dos *sujeitos violentados*, em um contexto no qual a engrenagem social, para eles nem sempre visível, exerce um poder que os empurra para a criminalidade e para a violência; e, de outro lado, pode propiciar o distanciamento crítico do leitor/espectador ao apresentar cruelmente as atividades criminosas dramatizadas na ação e ao objetivar situações de violência, de transgressão comportamental e de degradação moral. Duplicidade emblemática da representação de sujeitos submetidos à abjeção de uma ordem socialmente viciada.

O estudo das autonarrações, dos microrrelatos das trajetórias de vida dos personagens, confirma que Plínio Marcos utilizou o teatro para promover debates sobre a condição política, econômica e social das classes subalternas em uma sociedade capitalista que cruelmente as criminaliza. A representação do *sujeito violentado* nas autonarrações é, de fato, uma forma extrema de denúncia sobre os processos sociais e as diferentes formas de sujeição e dominação que se concretizam nas relações intersubjetivas dos personagens. Traumatizados e preocupados como estão com a sobrevivência individual, os personagens dramáticos não conseguem manter um diálogo fora das relações destrutivas e que direcione a revolta individual para uma luta coletiva. No entanto, são personagens que, pela situação social, pelas regras do lumpen e pelas diferentes identificações sexuais, tornam-se isolados e agressivos, expondo para os iguais e para o leitor/espectador as suas faces mais cruéis de homens e mulheres criminosos dispostos a agir violentamente.

Referências

ANDRADE, Welington. O teatro da marginalidade e contracultura. In: FARIA, João Roberto (Dir.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc, 2012. p. 239-257. v. 2: Do modernismo às tendências contemporâneas.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance: sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 55-61.

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

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*. 4. ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

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

FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. 2006. 432 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Ideia, 2005.

MARCOS, Plínio. *Barrela: peça em 1 ato*. São Paulo. Símbolo, 1976.

MARCOS, Plínio. *Oração para um pé de chinelo*. São Paulo: Parma, 1979.

MARCOS, Plínio. *Plínio Marcos: melhor teatro*. São Paulo: Global, 2003.

MARCOS, Plínio. Uma história do cais do porto de Santos. In: CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 166-168.

MARCOS, Plínio. *Uma reportagem maldita (Querô)*. São Paulo: Parma, 1984.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MOSTAÇO, Edelcio. Crônicas de um tempo mau. In: CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002. p. 9-14.

SCHNEIDER, Liane. Dissecando (pré)conceitos: uma navalha na carne. In: MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (Org.). *Por uma militância teatral: estudos de dramaturgia brasileira no século XX*. Campina Grande: Bagagem; João Pessoa: Ideia, 2005. p. 155-161.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Petrópolis: Firmo, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZALUAR, Alba. *Integração perversa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.