



Memórias da violência no drama pós-catástrofe

Memories of Violence in Post-Catastrophe Drama

Rainério dos Santos Lima

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

rainerio.lima@ufopa.edu.br

Resumo: A partir, principalmente, de Walter Benjamin e Jean-Pierre Sarrazac, esse trabalho analisa a insurgência na dramaturgia de Plínio Marcos de um embrião narrativo que, fazendo uso da memória traumática dos personagens e da crítica do poder como violência (*Gewallt*), encontrará sua realização plena em *Querô, uma reportagem maldita*, romance e drama da década de 1970. Na adaptação teatral do romance, a forma biográfica da matéria rememorada, princípio constitutivo da ação dramática, impôs mudanças na fábula que, negando a estrutura sintagmática da ação, passou a assumir uma configuração pós-catástrofe da cena, na qual o passado de violências do personagem é agenciado no presente da enunciação por uma “dramaturgia do retorno” e por um processo descontínuo e disjuntivo das lembranças. Na comparação entre drama e romance, compreende-se como a memória da educação sentimental de Querô coloniza a ação teatral, caracterizando uma dramaturgia da intrassubjetividade em que o personagem, testemunha de si mesmo, narra a própria *Paixão*.

Palavras-chave: crítica da violência; drama pós-catástrofe; Plínio Marcos.

Abstract: Grounded mainly on Walter Benjamin and Jean-Pierre Sarrazac’s work, this article analyzes the insurgency in Plínio Marcos’s dramaturgy of a narrative embryo that, using the traumatic memory of characters and the critique of power as violence (*Gewallt*), will find its full materialization in *Querô, a Damned Report* (“*Querô, Uma reportagem maldita*”), romance and drama on the 1970s. In the theatrical adaptation of the novel, the biographical form of the remembered matter, constitutive principle of dramatic action, imposed changes in the fable that, denying the syntagmatic structure of the action, began to assume a post-catastrophe configuration of the scene in which

the violent past of the character is settled in the present of the enunciation by a “dramaturgy of return” and by a discontinuous and disjunctive process of remembering. Comparing the drama and the novel, one understands how the memory of Querô’s sentimental education colonizes the theatrical action, characterizing a dramaturgy of intra-subjectivity in which the character, witness of himself, narrates his own Passion.

Keywords: criticism of violence; post-catastrophe drama; Plínio Marcos.

Implícita nesse discurso sobre humanização está a questão do luto pela perda de uma vida: a vida de quem, se extinta, seria lamentada publicamente, e a vida de quem não deixaria ou nenhum vestígio público para ser enlutado ou apenas um vestígio parcial, confuso e enigmático?

Judith Butler

1 Memórias da violência

No teatro brasileiro moderno nenhum outro dramaturgo representou os desclassificados sociais como Plínio Marcos. Enquanto os autores de teatro político estavam mais preocupados com o caráter pedagógico da cena, em busca de modelos dramatúrgicos e métodos de encenação que problematizassem a realidade nacional, no esboço utópico de uma sociedade que, conscientizada, se libertaria da ideologia imperialista, o teatro de Plínio Marcos se voltou para a figuração da marginalidade, do *lumpen*, para àqueles sujeitos que, incapazes da união messiânica, encontram nos iguais o inimigo potencial. Aclamado pela força renovadora da linguagem, pela humanização de personagens socialmente marginais e pelo agenciamento da violência como princípio constitutivo dos dramas, o que poucos críticos perceberam foi a significativa correspondência da produção teatral com a escrita narrativa que Plínio Marcos desenvolvia nos contos e romances.

Essa correspondência entre drama e narrativa vai muito além do paralelo entre temas e da adaptação de cenas e situações de um gênero a outro, pois na escrita ficcional de Plínio a contaminação entre os modos discursos da literatura e do teatro está na base de vários textos, em um constante trânsito da página ao palco e vice-versa. Se dramas como *Dois perdidos numa noite sua* (1966) e *O assassinato do anão do caralho*

grande (1995) são versões teatrais de textos narrativos, *Il terrore di Roma* de Alberto Moravia e a novela homônima, respectivamente, nos dramas que representam a violência e a marginalidade há uma espécie de pulsão narrativa que aflora nos diálogos, cindindo a ação representada. Essa pulsão narrativa está diretamente relacionada à caracterização dos sujeitos ficcionais que, habitantes dos espaços portuários e da zona de prostituição, são figuras que se representam na marginalidade, identificam-se com a violência e por ela se expressam. Desviantes e refratários, os personagens de Plínio Marcos não se encaixam nos valores de moralidade e de convivência da sociedade burguesa. Tais traços de caracterização, expressos nos diálogos e nas relações intersubjetivas, ajudam a definir uma fábula dramática baseada em explosões cíclicas de violência sem causalidade aparente, motivadas, é claro, pelas molduras sociais, mas também pelo prazer sádico de provocar e ferir o outro ou, até mesmo, pelo receio de abrir concessões.

Nesses sujeitos ficcionais, a negociação das diferenças pelo diálogo é impossibilitada dado o individualismo do meio social hostil. Os únicos canais de comunicação são a violência e a exploração mútua que, por sua vez, alienam ainda mais e reforçam a interdependência dos indivíduos. Em verdade, no embate cotidiano pela sobrevivência nas zonas marginalizadas do espaço urbano, são personagens que estabelecem relações viciadas contra o próprio semelhante sendo, portanto, agentes e vítimas da própria violência. Até mesmo as relações sexuais são feitas por jogos de sujeição e dominação, pois, em indivíduos isolados e forçados à convivência, a realização como sujeito somente se faz pela neutralização do outro. Essa forte característica define a dramaturgia de Plínio Marcos como um tipo de teatro de relações destrutivas (WILLIAMS, 2002, p. 144), que encontra na escrita dramática de August Strindberg, de *Senhorita Júlia* e *Dança da morte*, o eco de que o prazer da vida está nos combates tensos e cruéis, destrutivos e autodestrutivos.

Imersos em relações sociais degradadas, são seres humanos que sobreviveram à diversas situações de violência e que, em cenas lírico-dramáticas, narram as experiências traumáticas que marcaram as suas vidas. São lampejos narrativos que surgem, geralmente, quando o personagem está só e desamparado perante a tempestade que, muitas vezes, ele mesmo criou. São micronarrativas do passado violentado que irrompem como um resto de humanidade em um universo perverso, mas que, procurando resquícios de solidariedade, encontram apenas silêncio

e desprezo dos pares sociais. Recurso infradramático, a pulsão narrativa que cruza os dramas lembra as antigas práticas de confissão por meio das quais os sujeitos, na individuação pela alteridade e por diferentes instâncias de poder, se constituíam discursivamente nos atos enunciativos (FOUCAULT, 1988, p. 67). Assim, misto de autonarração e prática confessional, nessas cenas os personagens organizam as subjetividades violentadas e se agenciam como criminosos, de maneira a justificar as situações abjetas nas quais se encontram ou, inclusive, racionalizar os atos cruéis no presente da cena.

A pulsão narrativa pode ser encontrada desde os primeiros textos do dramaturgo e será fundamental para a composição de *Querô, uma reportagem maldita*, romance e drama na década de 1970. Na peça *Barrela* (1958), acuado pelos companheiros de cela e evitando ser novamente estuprado, o personagem Tirica narra como fora violentado no reformatório quando criança. Nessa fala, a infância do detento é apresentada como um estágio de aprendizagem no qual não se pode demonstrar fraqueza, medo ou confiar em alguém. Um corpo infante em um meio social com regras criadas pelos próprios infratores:

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. [...]. 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 toda a curriola sabe disso. E o frio, maruja? O frio arde pacas. E os mandarins estão aí mesmo, só pra tomar as cobertas do passarinho, na figsa. [...]. Ou tu dá ou desce para o inferno, pintado de verde e amarelo. Tá bom? (MARCOS, 2003, p. 41).

A memória das violências no *lumpen* e nas instituições correcionais, figuram como testemunhos do sofrimento do personagem e estão presentes tanto na representação dos criminosos, quanto na dos homossexuais e das prostitutas. Em *Oração para um pé de chinelo* (1979), o diálogo de Bereco com Rato e Dilma, objetiva o passado do criminoso momentos antes da invasão do quarto pelos policiais que, em represália, o matarão. Uma forte e intensa narrativa de formação de uma alteridade desviante produzida, em parte, pelo capital e pelos meios massivos de

comunicação. Condiicionado pela pobreza e consciente das limitações materiais de que padece, Bereco afirma não encontrar alternativa a não ser direcionar a raiva para uma espécie de revolta no crime:

Olha, Rato, eu não embarquei nessa porque quis. [...]. Eu sempre na pior. Comendo o rango mais nojento. Roncando no molhado. [...]. Só porrada é que eu ganhava. Desde pivete eu tomei porrada e mais porrada. [...]. Era o mais fraco, o mais trouxa, o esparro. Fiquei ruim. [...]. 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. [...]. Tive que ir buscar à dentada. (MARCOS, 1979, p. 32).

Em *Dois perdidos numa noite suja*, a diferença social eclode nas narrações como fator decisivo que relegará Tonho ao subemprego, ao furto do casal no parque e ao assassinato do companheiro de quarto. Migrante e simplório trabalhador do mercado, Tonho sonha obter um sapato para se apresentar à uma entrevista de emprego que, talvez, pudesse salvá-lo da invisibilidade social. Apresentando-se na entrevista com um sapato roto e furado é impedido e humilhado pelo bancário responsável pela seleção: “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. [...]. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado”. (MARCOS, 2003, p. 74). Julgado pelo aspecto de sua vestimenta, Tonho, assim como Bereco, se vê representado como um farrapo humano em uma imagem negativa de seu corpo. Um ato de violência simbólica que concorre para a construção de imagens viciadas do sujeito que, internalizadas, justificarão a construção de uma subjetividade violenta. Ao internalizar a experiência negativa, o personagem estrutura uma imagem de si que se apoia na segregação relatada, fundando pela violência uma traumática relação com seu corpo: onde ele poderia vê prazer, encontra somente vergonha e dor (MARTINS, 1995, p. 145).

No teatro de Plínio Marcos, os homossexuais passariam por processos de subjetivação semelhantes aos criminosos, aprofundados, contudo, pelo forte preconceito sexual. Nos dramas, há sempre a redução dos homossexuais à sexualidade, ao desvio e à imoralidade, mesmo considerando o grau de permissividade e hedonismo do *lumpen*. Giro, de *Abajur lilás* (1969), revolta-se contra as imagens abjetas pelas quais é representado nos olhares dos diferentes personagens que o cercam.

Acostumado à essas representações, o autoritário cafetão de Dilma, Célia e Leninha, demonstra possuir o aprendizado das relações mercadológicas como relações de poder. Para ele, quem tem o poder financeiro dispõe dos corpos dos outros e, por isso, administra a própria superioridade através da violência física, ainda que essa superioridade seja precária, baseada no mínimo de diferença social:

Tu tem nojo de veado, né? Tu deve ter nojo de mim. [...]. 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. Todo mundo. 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. [...]. Morrem de inveja de mim. Sou puto, nojento e tudo o mais. Mas não preciso de ninguém. [...]. Sou veado, mas não sou bunda-mole. Sei viver. Se alguém quiser engrossar, pago uns homens e mando bater, matar e os cambaus. [...]. E tu que abra o olho. Não vou esquecer que tu me chamou de veado nojento. (MARCOS, 2003, p. 185).

Mais do que os outros personagens, as mulheres prostitutas estariam reificadas ao mercado do sexo e seus corpos estariam sob pleno domínio dos agenciadores dos prostíbulos. Nas personagens femininas, as autonarrações filiam os traumas à violência contra as mulheres na zona que, como refúgio ao terrível quadro de degradação social, idealizam o mínimo de afetividade e esperança nos filhos. Em *Abajur lilás*, Dilma mantém o filho longe dos espaços de prostituição, na vã esperança de viver dias melhores ao lado da criança: “Só aguento a viração pelo meu filho. Vale a pena a dureza que eu encaro por ele. Um dia, eu e ele mudamos a sorte. Daí eu vou poder ser gente. Ter gente por mim” (MARCOS, 2003, p. 217). Leda, de *Querô, uma reportagem maldita*, luta pelo direito de se realizar como mãe, contra as ameaças da proprietária do cabaré: “Pari. Sou mulher. Sou mãe” (MARCOS, 2003, p. 251). Em *Navalha na carne* (1967), Neusa Sueli interroga se seres como ela, Vado e Veludo ainda podem ser considerados humanos, uma vez que, nos reiterados jogos de poder, sexualidade e violência desenvolvidos pelos três, não se espelha paradigma semelhante. Consecutivo à um dia de intenso trabalho, o testemunho de Neusa Sueli é um apelo por poucos momentos de intimidade, compreensão e dignidade com Vado, o cafetão:

“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”. (MARCOS, 2003, p. 163-164.)

Nesses relatos, é notório como os personagens têm total consciência das violências e dos mecanismos de poder que os abatem e os formaram como sujeitos. Para eles, o *lúmpen* é espaço de exclusão urbana, onde, independente dos regimes autoritários que comandam o país, a exceção se faz regra cotidiana, onde não há gestão política da sobrevivência, nem a produção da mera vida, da vida desqualificada. Pelo contrário, ali (para as prostitutas, malandros e criminosos) as instituições oficiais e os agentes da lei têm o abandono social e o extermínio como *modus operandi* por meio do qual o poder demonstra toda a sua força, separando quem vive e quem morre. Por isso, O que temos denominado de autonarrações nada mais são do que testemunhos de situações traumáticas que se inscrevem na subjetividade dessas figuras ficcionais como cicatriz. Nesse sentido, o embrião narrativo que anima os dramas são uma forma de perlaboração do passado traumático que surge quando os indivíduos são forçados pelas circunstâncias adversas a rememorar a própria vida, dada as dificuldades do personagem em assimilar e traduzir os acontecimentos violentos no *lúmpen*, nas instituições correcionais e prisionais (GAGNEBIN, 2006, p. 110). Memórias de fragmentos de vida que possuem compleição dupla: ao mesmo tempo que objetivam as cenas de violência, também são relatos de sobrevivência e aprendizado na prostituição e na criminalidade. Memórias que norteiam a configuração de uma dramaturgia política em franca correlação com a prática do testemunho de uma catástrofe já consumada e na qual, por esse mesmo motivo, o real transparece como trauma.

A contaminação do drama pela narrativa de subjetivação dos personagens pode melhor ser analisada no estudo comparativo do romance *Querô, uma reportagem maldita*, de 1976, com a peça de teatro de 1979. A figura de Querô desponta, inicialmente, em crônica no *Jornal Última Hora*, como o menino Gino, morador de rua que depois de perder a mãe prostituta e fugir da cafetina que o criou, vive no cais do porto de Santos fazendo pequenos trabalhos e cometendo leves delitos. Depois de detido, passa por instituições penais de correção e, finalmente, é explorado e morto pela polícia. (c.f. CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO; 2002, p. 112). No percurso de subjetivação de Gino, entre a zona e o porto, de órfão à criminoso, tem-se o embrião da narrativa e da dramaturgia de Querô.

O relato da trajetória de vida do marginal, dos episódios de sofrimento e aprendizado, será tanto o princípio compositivo do romance, quanto o elemento decisivo para apreender a ação no texto teatral. Além disso, a absorção da narrativa na economia do texto dramático será fundamental para abrir a fábula, o *mythos*, à procedimentos estéticos que configuram as memórias de vida dos sujeitos marginalizados, o que só será plenamente possível em uma dramaturgia do pós-catástrofe.

2 Educação e sobrevivência

Em *Querô, uma reportagem maldita*, a memória traumática do narrador e a representação do conturbado percurso de formação do marginal tomarão conta do discurso narrativo. Talvez, não se trate necessariamente de um romance de formação de acordo com o modelo estabelecido por Goethe, n' *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* e n' *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*. Por mais negociável que seja o conceito de romance de formação – quase um gênero literário autônomo – algumas diferenças precisam ser nuançadas em comparação com o romance brasileiro. No *Bildungsroman* do séc. XVIII havia uma importante conexão entre formação (*Bildung*) e educação (*Erziehung*). A partir da dialética entre forma literária e vida, o romance de formação narra o desenvolvimento e o aprimoramento de habilidades inatas do indivíduo burguês em uma série de etapas de aprendizado, visando uma formação universal e o autoconhecimento do personagem. No contexto histórico da Alemanha, a forma do romance encontrava eco no desejo burguês de acessar uma formação cultural não pragmática, universal e aristocrática (MAAS, 2000, p. 15). Recusando a educação endereçada à classe burguesa, voltada principalmente para atividades práticas, e vivendo em um período absolutista, o desejo do personagem era frustrado por uma sociedade de difícil mobilidade social. Nessa intenção, o indivíduo romperia com a casa paterna para tentar aprimorar suas potencialidades latentes, através do acesso à bens culturais – o teatro – e por meio de instituições ou mentores. Tentando, desse jeito, atingir a formação universal e se inserir na sociedade aristocrática. Todavia, ficando a meio caminho entre a formação universal, nobre, e o utilitarismo da educação burguesa, no romance de Goethe, Wilhelm Meister casa com Natalie e resigna-se à formação especializada (*Ausbildung*) de cirurgião (MAAS, 2000, p. 39).

A busca ativa para alcançar um fim, o aprimoramento das faculdades pessoais pelo aprendizado, será o fio estruturador do romance de formação e ressurgirá em inúmeras narrativas no decorrer do tempo (LUKÁCS, 2000, p. 141). Apesar disso dessa semelhança com a narrativa de formação, o romance de Plínio Marcos estará mais próximo do que W. Benjamin, refletindo sobre destino de Franz Biberkopf em *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, denominou de a *educacion sentimentale* dos marginais, isto é, um registro narrativo no qual se atingiria “o estágio mais extremo, mais vertiginoso, mais avançado, mais definitivo do velho ‘romance de formação’ burguês” (BENJAMIN, 2012, p. 61). De fato, a narrativa de educação sentimental do marginal, como percebida por W. Benjamin, é uma categoria que pode iluminar as micronarrativas de vida presentes nos dramas de Plínio Marcos e na história relatada em *Querô, uma reportagem maldita*. Entretanto, na ficção deste autor, os personagens criminosos, homossexuais e prostitutas (o “negativo sociológico”, diria W. Benjamin) não almejam a ascensão social burguesa e nem buscam anacronicamente a formação universal ou um programa educativo capaz facilitar a assimilação em outros meios sociais. Nos dramas e no romance não há palimpsesto utópico ou messiânico: os personagens testemunham o sofrimento indizível das violências sofridas de tal forma que, ao tentar escapar às condições materiais, encontram a anomia ou a aniquilação. Também não há imperativo ético nas micronarrativas. As vozes relatam porque, nas situações-limites, o meio social os impele ao isolamento, a não-comunicação e ao fechamento do eu. Um movimento intrassubjetivo, não dialógico, pelo qual o personagem escava as camadas do passado em busca de racionalizações para entender os horrores do presente.

Em *Querô uma reportagem maldita*, o narrador, diante da perspectiva da morte, *rememora* e relata a sua vida para um anônimo jornalista que, como dever do ofício, grava o máximo que pode. É apenas no capítulo IX que o repórter se revela para o leitor e assume a instância narrativa no breve capítulo X. Até aí, o narrador, escondido no mato, ferido na perna e no ombro, transmite a experiência de vida, de educação sentimental no *lumpen* e no crime, para o aparelho eletrônico. Os atos de narrar e gravar são tentativas de produzir uma mescla de arquivo e inscrição fúnebre, um túmulo que guarde os rastros da passagem do jovem marginal entre os seres humanos. Pois, como afirma W. Benjamin (2012, p. 224), é no limiar da morte, em meios as visões que o sujeito tem de si, que o “inesquecível aflora de repente”, o moribundo assume

a autoridade para narrar e a experiência se torna transmissível. No caso de Querô, a matéria vivida, a experiência do marginal, domina o fluxo narrativo de modo sequencial e cronológico, reiterando o imbricado liame entre forma e destino que caracteriza o romance de formação. Tecendo a narrativa através da sua trajetória de vida, o narrador dá forma e sentido à existência. De modo dialético, a narrativa toma forma à medida que é narrada para o jornalista, e o narrador encontra a morte quando a narrativa se aproxima do fim: a vida se extingue quando os policiais descobrem o refúgio do criminoso e a voz narrativa, concomitantemente, esgota seu fôlego. Nesse instante da morte, a matéria vivida encontra definitivamente sua forma intelectual e o destino se completa na configuração romanesca.

Na *rememoração* do narrador, o aprendizado adquirido no decorrer da vida é disperso e resultado das circunstâncias do *lumpen* e do encontro com o poder que o violenta e o constitui como assassino. Um poder que, pulverizado em pessoas e instituições repressivas, age necessariamente pela violência para se manter (BENJAMIN, 2012, p. 57-82; AVELAR, 2011, p. 89). Na memória narrada, os episódios traumáticos do encontro com o poder como violência (*Gewalt*) são fundamentais para entender a educação sentimental do personagem e os mecanismos sociais que o levaram para o crime. Assim, quando Querô sai da casa de Violeta, não rompe com a cafetina em busca do aprimoramento das capacidades inatas como o herói da narrativa de formação, mas para fugir dos castigos infligidos pela mulher. No cais do porto, integrado à “curriola do Tainha”, aprende os sentidos da solidariedade entre crianças e jovens de rua. Uma amizade que, salvo na afinidade com Ju, antiga amiga de sua falecida mãe, não tivera até ali: “O Tainha era ponta-firme. O irmão que eu nunca tive. Eu gostava dele. E foi o melhor tempo de minha vida” (MARCOS, 1984, p. 15).

Mas também desenvolve as competências necessárias para sobreviver entre sujeitos atomizados e mediados pela violência. Detido por participar do assalto ao oficial da marinha inglesa, Querô percebe a ilusão das relações fraternais no *lumpen*, logo após ser denunciado pelo mesmo Tainha que considerava como um irmão. Preso sem provas materiais, é espancado e torturado na delegacia, em evidente referência ao estado de exceção que tomava conta do país na década de 1970 e expandia as práticas de tortura e violação de direitos para as esferas sociais mais subalternizadas: “Pau-de-arara, choque elétrico e porrada. Me entortaram. Tudo que pediram, confessei, só pra não apanhar mais. Jurei que eu fiz

todos os azares sem dono daquele cais do porto, desde o dia em que nasci até aquela data” (MARCOS, 1984, p. 25). No reformatório, relegado pelos antigos companheiros do cais, é estuprado por mais de dez garotos. Passado um ano, esfaqueia o cozinheiro que o assediava e foge do asilo de menores. Fora, consegue roupas e dinheiro com Naná e, com o tempo, se esforça para ficar longe de confusões. Até ser encontrado novamente pelos policiais Sarará e Nelsão que o prenderam pelo assalto. Pressionado pelos agentes que o extorquem, Querô reage e assassina os policiais.

Em toda essa memória de contatos com o poder como violência, Querô passa por um processo de aprendizado e domínio do ódio necessário para vingar-se contra aqueles seriam responsáveis pela sua desdita. Se a busca é um dos fundamentos do romance moderno, dada a incompletude do herói romanesco na equivalência com seu destino (LUKÁCS, 2000, p. 60), a narrativa de Querô é o relato de aquisição e desenvolvimento da capacidade bélica do agente em busca pela vingança, o que se dará com a posse do revólver no capítulo VIII.

Comecei a perceber que estava ficando duro ou sacana. Já podia olhar bem pras coisas, sem me apavorar, sem ter pena de mim. Então, abri bem a janela e pude cheirar a bosta toda. Um “salve quem puder”. Um puta fedor. Eu botava fé no Tainha. Ele me passou pra trás direto. Isso me picava de raiva. Ali na surda eu imaginava mil jeitos de matar aquele filho-da-puta, frouxo, que me caguetou por medo de tomar pancada. Isso me fazia ver que não se pode confiar nos outros. [...]. Dali pra frente, eu teria que me valer. (MARCOS, 1984, p. 26)

É dessa maneira que a narrativa da formação sentimental de Querô é o relato do processo de subjetivação pela violência social e exploração policial. É relatando a sua trajetória de vida rumo aos assassinatos, ressaltando traumas e subjetivações, que o narrador dá forma trágica ao romance. Além da curra, as experiências traumáticas do personagem terão um ponto chave nas diversas situações de confinamento. Na infância, Violeta o trancava em um quarto escuro que, supostamente, teria pertencido à Leda e o aterrorizava: “Tua mãe vem te buscar Querosene. Ela vai te levar pro inferno com ela. Ela vai te fazer beber querosene como ela bebeu. Uiu! Uiu! Querosene! Querosene! O Diabo está te esperando. Tu vai pro inferno.” (MARCOS, 1984, p. 12). Depois de preso, interrogado pelo Delegado e seviciado, o garoto é metido pela primeira vez em uma

cela isolada: “Eu estava ali na surda. E foi ali que cresci. Com esse fedor de merda com ratos passando por todos os cantos, com gosto de sangue na boca, com olhos ardidos, cabeça estalando, eu cresci.” (MARCOS, 1984, p. 27). No reformatório, após brigar e quase matar o garoto Cocada, Querô é submetido novamente ao isolamento na “surda”, uma cela mais fétida e escura do que a anterior, onde mede e processa os tristes episódios de sua vida: “Chorei de medo. Das baratas, dos ratos, do escuro das pessoas, da vida, da puta da vida. E tudo que cresci na cela-surda da polícia, encolhi ali no chiqueirinho. Chorei como veadinho filhinho de papai. E chamei por minha mãe.” (MARCOS, 1984, p. 34). É na experiência concentracionária que os traumas se sedimentam na memória e, como uma cripta, aguardam os momentos para despertar; o que ocorre toda vez que o personagem lembra da mãe, das traições e das violações sofridas na delegacia e no reformatório. A perlaboração dos traumas é antecipada sensivelmente pelo forte cheiro das mulheres da rua Xavier, onde morava Violeta, e no sabor de sangue que inunda sua boca, sensações acompanhadas pelos sentimentos de vergonha e raiva e pelos pensamentos homicidas.

Dessa forma, as situações de violências são assimiladas precariamente como aprendizado, mas que não o elevam moralmente. As experiências de choque sempre são traumáticas e plantam sementes de vingança que amadurecerão no contato com Sarará e Nelsão. Ainda aqui, a construção de uma subjetividade violenta segue um incerto programa de formação. Posterior ao estupro na casa de menores, Querô se refugia na solidão e no tédio, não fala com funcionários e nem com os antigos colegas do porto. Só despertará quando, assediado, golpeia Seu Edgar e foge da casa correcional. Chegando na cidade cansado, seminu, com fome e frio, procura Naná, homossexual por quem nutria forte preconceito. O que o leva à contradição moral: “Para mim pegava mal eu ferrar um sacana no reformatório por ele estar cobiçando meu rabo e, depois, de fugir como um filho da puta, ter que ir comer rabo de bicha (MARCOS, 1984, p. 43-44). Mesmo assim, Querô finge interesse em Naná apenas para escapar ao frio, conseguir vestimenta, alimento e roubá-lo. No quarto do prostíbulo, Naná tenta manter certo erotismo na cena, mas é impedido pelo garoto que o espanca sucessivamente, com ojeriza da própria condição abjeta espelhada na do homossexual: “Eu senti a mesma vergonha que senti no Reformatório, quando me enrabaram” (MARCOS,

1984, p. 44); e ainda: “Eu estava um com um puta nojo daquele puto e de mim mesmo” (MARCOS, 1984, p. 48).

A atitude de Querô contra Naná coaduna com as representações da homossexualidade no *límpen*. Em *Navalha na carne*, Vado e Veludo confrontam-se de forma parecida por um cigarro de maconha, na presença de Neusa Sueli incrédula. Na peça, a cena beira o sadismo com Vado oferecendo o cigarro para o outro. Mas quando Veludo tenta encostar a boca, Vado o retira. E o jogo, misto de crueldade e prazer, reinicia com alusões à felação. No ato contínuo, Vado tenta fazer Veludo fumar o cigarro à força e, quando não consegue, se desespera, se descontrola e, finalmente, é vencido pelo homossexual. À ponto de Veludo estabelecer certo controle discursivo sobre o cafetão e a prostituta. A brutalidade, símbolo de uma masculinidade predatória, é utilizada contra Vado após Veludo afirmar que sentia prazer com a violência masculina: “VADO – Gostou? [...]. VELUDO – Bate, seu bobo, bate...! (*Vado fica vencido, impotente.*) [...] – Você viu, Neusa Sueli, como a gente lida com homem?” (MARCOS, 2003, p. 155).

No romance, não há justificativa plausível para o espancamento de Naná, a não ser a estranha relação dos criminosos com a homossexualidade. Ao mesmo tempo que se tem nojo da homossexualidade, ela é utilizada contra os opositores como fator de destruição da pessoa (BUTLER, 2016, p.135). As vítimas da tortura e da violência sexual teriam a vergonha como forte ingrediente que potencializa o trauma. Um dos maiores medos sendo, justamente, a publicidade do acontecimento traumático, a redução do sujeito ao estigma social e, até mesmo, à condição sub-humana (BUTLER, 2016, p. 139). Aderindo à esse raciocínio, Querô vincula o estupro coletivo ao corpo homossexual e, talvez por isso, receia que as suas identificações masculinas desmoronem quando confrontado com Naná. De modo contraditório, o menino criminoso afirma a sexualidade em contraposição ao homossexual, mas, valorando-o como desviante e inumano, age para destroçar a alteridade na tentativa de assegurar o lugar de dominação. Em termos, Querô purga em Naná e em Zulu o abuso sofrido no reformatório. Quando encontra Zulu vendendo maconha e armado com o revólver, Querô não titubeia em humilhá-lo com sintomáticas insinuações a homossexualidade: “Que nada Zulu antes de te deixar ir, eu vou te fazer chupar meu pau”; “Tu vai, Zulu, me lamber a caceta” (MARCOS, 1984, p. 77-78).

Apesar de Querô ter consciência dos mecanismos de sujeição que investiram sobre seu corpo (“Tou sabendo. É tudo um puta de um jogo sujo”), as etapas para se tornar um assassino brutal abaterão corpos tão matáveis quanto o dele. Zulu, assim como Tainha, era delator e representava todos os outros garotos do asilo, por quem Querô nutria ódio tão profundo quanto contra os homossexuais. Por esse fato, o assassinato do garoto negro completa a subjetivação e sela o destino do narrador como matador frio, isto é, a destruição física e moral do outro é a possibilidade de vencer as barreiras subjetivas que o imobilizavam na memória traumática: “Ou danava o crioulo, ou mijava pra trás e ia ser um monte de merda pra sempre”; “Estava contente. Tinha matado um e o primeiro é que é difícil” (MARCOS, 1984, p. 78-80).

Com a morte de Zulu, Querô consegue o revólver para matar Nelsão e Sarará. Estes representavam a corrupção institucional, a detenção e o medo de ser transformado em “cagueta”, o que, na sua avaliação seria mais vergonhoso do que a coerção sexual (MARCOS, 1984, p. 60). A educação do marginal finaliza com o tiroteio na Broadway e com as mortes dos policiais. Perante a corrupção da polícia, ele se agencia como criminoso brutal, mata os agentes e encontra um tipo de redenção, de ajuste de contas com a mãe ausente e com o passado de ofensas morais e corporais. Os assassinatos são racionalizados como um justo ato de vingança e recompensa pela vida miserável de submissão ao poder: “Eles queriam me cafetinar. Eles forçaram a barra. Não tive escolha” (MARCOS, 1984, p. 89). Querô, de modo inverso ao herói do romance de formação, não encerra a narrativa integrado socialmente como pessoa pública. Seus crimes estampam as manchetes dos jornais, expondo uma máscara cruel, uma imagem de perigoso “matador de tiras” que não condiz com a realidade do garoto acuado no mato. Exausto de matar e fugir, Querô provavelmente não ouve os tiros de metralhadora que abatem seu corpo, enquanto dorme para não mais acordar.

3 O drama pós-catástrofe

A formação do marginal se corporifica no processo de subjetivação de Querô, na narrativa de constituição do narrador como assassino. Essa “forma biográfica” do romance, nos termos de Lukács (2000, p. 78), sustentada pela tarefa rememorativa e testemunhal, conflui sequencialmente para a catástrofe final, a morte dos policiais e a dupla

morte de Querô, personagem e voz narrativa. Na versão dramática, a “forma biográfica” da narrativa exigiu um tratamento compositivo da ação diferente do drama burguês, de fundamento aristotélico-hegeliano. Para dar conta de uma vida inteira em um modo discursivo que apela à concentração de efeitos como o drama, a fábula não poderia seguir a estrutura sintagmática de concatenação de atos, baseada na causalidade entre as ações e no conflito entre vontades de interesses opostos que progredem até um momento de crise e catástrofe (LUNA, 2008, p. 201; SZONDI, 2001, p. 30).

Como bem afirma Peter Szondi, tendo como centro o indivíduo, a ação do drama baseava-se no diálogo e nas relações intersubjetivas entre os sujeitos ficcionais. Os personagens obedeciam à dialética da internalização de valores exteriores e da externalização da interioridade, das vontades e pulsões, por meio do diálogo. O conflito surgia quando os objetivos dos indivíduos, eticamente motivados, entravam em colisão com os interesses de outros sujeitos, instituições, valores morais, tradições sociais, etc., que, irreconciliável, encaminhava a ação para catástrofe e reconciliação. Aceitando apenas o tempo presente, o drama não comportava o passado rememorado, matéria mais adequada às modalidades épicas do discurso. Daí, a dificuldade da forma do drama em configurar na ação o indizível das feridas íntimas de um único personagem (SARRAZAC, 2013, p. 39). Foi por meio do drama de estação, o *stationendrama* expressionista, e da apropriação de estratégias dos antigos teatros da *Paixão* que a dramaturgia moderna e contemporânea pôde dar conta da “forma biográfica”, própria ao romance (SARRAZAC, 2013, p. 85). O drama passou a adotar um tratamento estético no qual a ação, dependente de uma única e dominante subjetividade, é estruturada como retrospecto do passado traumático.

Em termos de composição, a *catástrofe* não é mais final e, sim, inaugural e, muitas vezes, aparece como preâmbulo da ação dramática (KUNTZ; NAUGRETTE; RIVIERE, 2012, p. 47). Para representar uma vida inteira, o drama segue a um princípio paradigmático das ações, de montagem de quadros ou episódios, e à temporalidades descontínuas, incertas. Nas quais os recortes da vida são rerepresentados pela memória fraturada ao personagem que, reprisando os escombros e ruínas do passado, busca entender as circunstâncias que o levaram à catástrofe. Assim, categorias fundamentais para instaurar o trágico, como a peripécia e o reconhecimento, se descaracterizam nesse teatro da

intrassubjetividade. Na verdade, se formos regredir às conceituações de Aristóteles na *Poética*, o drama se resumiria ao *mythos* simples, quando já houve a reviravolta da fortuna, o personagem já se encontrou com o seu destino e resta somente o *pathos*, o sofrimento crivado no corpo e na memória do agente.

Na peça de Plínio Marcos, a ação toma a forma de uma “dramaturgia do retorno” (SARRAZAC, 2013, p. 89), com o personagem narrando episódios de sua existência para o Repórter depois de matar Zulu e os policiais. De modo emblemático, a forma teatral da *Paixão* está figurada no nome civil de Querô que de Jerônimo da Piedade, no romance, passa a ser Jerônimo da Paixão no drama. Esse substrato cristão é reforçado nas cenas do batizado do filho de Leda. Em seguida ao suicídio da mãe e a pressão das prostitutas, Querô é adotado por Violeta e consagrado à Deus, sob votos proféticos de humildade, trabalho e temor ao Senhor (MARCOS, 2003, p. 252). Monções que, ironicamente, não se realizam, com o envolvimento do menino no crime e as detenções no reformatório. É claro que, sendo projeções da mente do personagem, as cenas e diálogos do batizado são simbolizações do real traumático que traça associações entre genealogia e destino, princípio e finitude: “O que é que vai ser o filho-da-puta? Um santo, um gênio, um general? O que é que vai ser teu filho atirado nesse mundo louco de cada um para si” (MARCOS, 2003, p. 243). E mais, a articulação com o drama da *Paixão* reforça a impressão de que a trajetória de vida a ser dramatizada tem caráter de narrativa exemplar, um testemunho dos martírios que se repetem na vida de inúmeros garotos.

Enquanto no romance, a *rememoração* aspira à totalidade do relato, no drama a *reminiscência* apenas dá conta de memórias fragmentadas e disjuntivas. Dada a tarefa de traduzir o passado traumático em imagens e símbolos, a memória é espacializada em cena, em uma ação infradramática que traz para o mesmo plano diferentes episódios da vida do criminoso. Segundo o Repórter, ao contar a sua vida, Querô “misturava todos os casos, sem ordem cronológica” das ações representadas (MARCOS, 2003, p. 241). Consumada a vingança, o drama se concentra nas últimas horas de vida do personagem, nos momentos de agonia e morte e, por esse motivo, a narrativa de educação sentimental passa por uma decupagem, uma seleção dos acontecimentos extremos e síntese das figuras ficcionais. Assim, os amparos afetivos de Bina de Obá, Pai Bilu e Lu são reduzidos à Ju, antiga amiga de Leda

que tem Querô como filho. O estupro desaparece como fato consumado e comprovado, sendo apenas aludido no diálogo de Querô com Tainha. Este, por sinal, congrega em um só personagem o antigo amigo do cais do porto e Zulu, o garoto negro do reformatório. Sobre o reformatório sabe-se apenas que Querô teve duas passagens, fugindo em ambas. A primeira em decorrência da denúncia formulada por Madame Violeta ao Delegado, e a segunda pelo roubo do relógio do “gringo”. A instituição correcional ainda representa o espaço de alienação dos meninos mais pobres e de fabricação da delinquência, pois, segundo o Repórter, as várias passagens pelo asilo de menores influenciaram decisivamente na subjetivação de Querô.

Com a ausência das cenas do cais do porto e do reformatório, a peça não trabalha a formação e aprimoramento da capacidade de matar. Querô sai da última detenção formado, seguro e decidido a acertar contas com os responsáveis pela sua prisão: “Olha Ju. Eu vim para fazer um acerto. O tal de Nelsão, o Sarará, o Tainha vão dançar. [...] Vai ter forra” (MARCOS, 2003, p. 259). A voz do Repórter para o público sintetiza em uma única fala todo o processo de constituição do marginal no reformatório:

E o Querô foi espremido, empilhado, esmagado de corpo e alma num cubículo imundo, com outros meninos. Meninos todos espremidos, empilhados, esmagados de corpo e alma, alucinados pelos seus desesperos, cegados por muitas aflições. Muitos meninos, com seus desesperos e seus ódios, empilhados, espremidos, esmagados de corpo e alma no imundo cubículo do reformatório. E foi lá que Querô cresceu. (MARCOS, 2003, p. 255)

Para uma subjetividade criminosa em desagregação, só o que restam são as imagens da mãe e as cenas dos assassinatos que, reiterativas, retornam no instante da enunciação dramática. Os complexos psicológicos tomam conta da cena de modo que a personalidade danificada se reduplica, se prolifera nas figuras dramáticas como projeções do eu. Diferente do romance, os personagens são fantasmagorias fabricadas pela mente do garoto assombrado com a vizinhança da morte. Parte da memória está, por sinal, contaminada por contradições, pelo uso de alucinógenos e por um estado febril delirante. Nesse cenário, a realidade objetiva transparece com aparência enganosa, como sombras de um mundo em colapso.

Por isso, a cena final de confronto com Sarará e Nelsão é rememorada como reprise da catástrofe inaugural, misturando Leda com a Cantora, maternidade e sedução, violência e desejo. Nela, antes de disparar contra os policiais, Querô entra em cena “muito excitado” e segura o revólver como se fosse seu próprio sexo, enquanto é seduzido pelo espectro de Leda (MARCOS, 2003, p. 269). No mesmo sentido, no último delírio de Querô – o “balé obsessivo” –, Leda figura como principal busca e razão do personagem em lembrar os fatos pretéritos. Já Madame Violeta, Tainha, Nelsão e Sarará movimentam-se como corpos que perseguem e atormentam o agente, obliterando o objeto do desejo (MARCOS, 2003, p. 271).

Enquanto no romance, a educação sentimental ocupa a maior parte da matéria narrada, no drama as lacunas no relacionamento do filho com a mãe dominam a *reminiscência*. Na peça, as referências à mulher suicida diminuem e emerge as imagens da mãe prostituta e protetora. A cela “surda” do reformatório, indiferente a situação de clausura extrema, é o espaço heterotópico de reconciliação possível, onde Querô encontra e dialoga com o fantasma de Leda. Na cena do confinamento, mãe e filho buscam perdão e redenção de uma vida não vivida, de afetos não trocados: “Eu sei, eu sei, meu nenê... Me perdoa... [...] Eu queria tanto, ter alguém como você... Alguém que fosse por mim...” (MARCOS, 2003, p. 257). O potencial punitivo do dispositivo carcerário é relativizado pela reconciliação do personagem com a progenitora, ainda que a cena de perdão esteja somente simulada na mente do garoto. Perdão e reconciliação são os gestos que faltavam para o narrador decidir redimir as faltas da mãe na ação brutal contra os policiais. Enquanto que, no princípio do drama, Leda não aguenta a pressão de Madame Violeta e toma querosene, no presente da enunciação dramática, Querô não aceita a venalidade, preferindo matar os agentes corruptores. Fazendo isso, a atrocidade do presente corrige e redime, anacronicamente, as culpas, humilhações e derrotas do passado: “Vou meter as mãos nas armas e cagar e pisar em meio mundo. De arma, vou virar o jogo. Por essa luz que me ilumina. Vou arrebitar tudo quanto é filho-da-puta” (MARCOS, 2003, p. 260).

Com a morte de Querô, findam os atos rememorativos. O Repórter assume a voz épica em breve epílogo, como se, a partir desse momento, a sobrevivência da matéria rememorada dependesse da intervenção do intelectual letrado que, no jornal ou no palco, dará voz pública ao

marginal silenciado. Daí, certamente, o tom moralizante das intervenções do Repórter que sempre opõe as condições de vida dos garotos de rua ao conforto dos cidadãos privilegiados. Representante da crença no poder político da literatura e do teatro de produzirem sentidos de comoção e indignação com a dor dos outros, o Repórter é, estruturalmente, o elo com os modos narrativos do discurso. Querô é quem vive a paixão e testemunha antes de morrer. Já o Repórter é aquele que, confluindo drama e narrativa, relata a partir da experiência dos outros. Mediador entre o discurso do marginal e a sociedade, o Repórter será uma testemunha em segundo grau, que organizará racionalmente a memória e o discurso de quem não resistiu.

Esse lugar do jornalista que observa e testemunha as tragédias do dia a dia, guarda, no drama e no romance, um problema ético inescapável. Em uma sociedade ameaçada pela insegurança pública, o relato do jornalista retira provisoriamente a trajetória de vida de Querô do esquecimento, mas, exatamente por esse fato, pode ter contribuído para o assassinato do personagem na composição de uma imagem espetacular infame e monstruosa. Esse aspecto da representação de alteridades criminosas – no limiar entre apresentação da violência e reflexão crítica –, embota a autocrítica disfarçada de denúncia social e expõe a fragilidade dos objetos estéticos para intervir na realidade material. O intelectual crente no poder político da literatura e (do teatro) nada pode fazer quando chegam os policiais que, vingativos, atiram sobre o corpo sem vida de Querô.

Ao contrário das mortes de Zulu, Sarará e Nelsão, o assassinato de Querô pelas forças de segurança permanece obscuro, uma vez que, relatado à distância pelo jornalista, é atroz demais para ser apresentado no palco. A violência policial é, dessa forma, pasteurizada pela intervenção do intelectual que, não vivendo a paixão do marginal, copia, seleciona e organiza a matéria relatada de acordo com as censuras e interesses políticos dos meios midiáticos. Essas contradições, somadas à distância de classe entre jornalista e marginal, rasuram o gesto político salvacionista e condenam ao fracasso a pretensão intelectual de falar no lugar do cadáver sem voz.

Se a escrita literária e teatral pode ser uma tarefa contra o apagamento dos rastros das vidas miúdas, ela também sofre da

insuficiência de seus meios para evitar a catástrofe, com o risco, inclusive, de cair na impotência e na inação (RANCIÈRE, 2017, p.49). Eis uma das características fundamentais das escritas dramáticas contemporâneas. Com a implosão da forma do drama, do conflito e do diálogo, só resta ao teatro lutar contra as catástrofes que, inconclusas, se avolumam sobre vidas cada vez danificadas. Um dos problemas desse pessimismo melancólico é que, sem o diálogo, cada indivíduo fala isoladamente em ações que não progridem para um horizonte comum. Regressivas e titubeantes, as falas e ações tendem a envolver na repetição mnemônica da catástrofe.

Referências

AVELAR, I. Espectros de Walter Benjamin: luto e violência em Jacques Derrida. In: _____. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 71-103.

BENJAMIN, W. A crise do romance: sobre *Berlin Alexanderplatz* de Döblin. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas I*. 8. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 55-61.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política – obras escolhidas I*. 8. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.

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

BUTLER, J. Tortura e ética da fotografia: pensando com Sontag. In: _____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. 2. ed. Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. p. 99-149.

CONTRERAS, J. A.; MAIA, F.; PINHEIRO, V. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

- FOUCAULT, M. Sobre a prisão. In: _____. *Microfísica do poder*. 2. ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015. p. 213-233.
- GAGNEGIN, J. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. In: _____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 107-118.
- GAGNEGIN, J. *Walter Benjamin: os cacos da história*. Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
- KUNTZ, H.; NAUGRETTE, C.; RIVIERE, J. Catástrofe. In: SARRAZAC, J.-P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. p. 45-47.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LUNA, S. *A tragédia no teatro do tempo: das origens clássicas ao drama moderno*. João Pessoa: Ideia, 2008.
- MAAS, W. P. M. D. *O cânone mínimo: o Bildunsroman na história da literatura*. São Paulo: EDUNESP, 2000.
- MARCOS, P. *O assassinato do anão do caralho grande: noveleta e peça teatral*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- MARCOS, P. *Oração para um pé de chinelo*. São Paulo: Global, 1979.
- MARCOS, P. *Plínio Marcos: melhor teatro*. São Paulo: Global, 2003.
- MARCOS, P. *Uma reportagem maldita (Querô)*. 8. ed. São Paulo: Parma, 1984.
- MARTINS, L. M. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- SARRAZAC, J.-P. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sônia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SARRAZAC, J.-P. *Sobre a fábula e o desvio*. Trad. Fátima Saad. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Rapa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILLIAMS, R. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Recebido em: 11 de março de 2019

Aprovado em: 9 de janeiro de 2020