



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p123-134

Tragédia e Modernidade

Fuzuê: os espíritos do passado¹

Fuzuê: spirits of the past

Carina Maria Guimarães Moreira
Rayla Dias

Carina Maria Guimarães Moreira

Professora adjunta do Departamento de Artes da Cena da Universidade
Federal de São João del-Rei/MG

Rayla Dias

Mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal de São João del-Rei/MG

¹ O presente artigo e o experimento cênico que gerou as reflexões aqui elaboradas são resultado do projeto de pesquisa *As formas do político na cena contemporânea*, que obteve financiamento junto ao edital CHAMADA UNIVERSAL – MCTI/CNPq no 14/2014 e teve como proposta investigar possíveis metodologias de construção de uma encenação que se pretende política.



Resumo

O artigo apresenta reflexões a respeito das noções de tragédia e trágico a partir das ideias de Peter Szondi em *Ensaio sobre o trágico* e Raymond Williams em *Tragédia moderna*, dialogando com as concepções de teatro político de Erwin Piscator e de teatro épico de Bertolt Brecht, bases teóricas da pesquisa artística desenvolvida no Núcleo de Estudos em Teatro Político do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena-Netep/GPHPC/UFSJ. No campo teórico, refletiremos sobre o modo como as dimensões da tragédia e do trágico atuam no campo político da cena, a partir dos modelos citados e de análise de um experimento contemporâneo. Por fim, à luz do conjunto teórico, analisamos o experimento cênico *Fuzuê*, resultado de pesquisa desenvolvida entre 2015 e 2017, buscando identificar como a dimensão histórica e trágica da exploração social foi ali debatida.

Palavras-chave: Tragédia, Trágico, Teatro político, Teatro épico.

Abstract

This article reflects on the notions of tragedy and tragic based on the ideas of Peter Szondi (2004) in *Ensaio sobre o trágico* and Raymond Williams (2002) in *Tragédia moderna*, incorporating the concepts of political theater by Erwin Piscator (1968) and Bertolt Brecht's epic theater (1999) which serve as theoretical bases of artistic research developed within the Political Theater Studies Group of the Research Group on History, Politics and Scene-NETEP/GPHPC/UFSJ. In terms of theoretical methodology, we reflect on how the dimensions of tragedy and tragic work in the political field of the scene based on the aforementioned models and on analysis of a contemporary experiment. We then utilize this theoretical framework to analyze the scenic experiment *Fuzuê*, which is the result of research developed between 2015 and 2017, to identify how it implements the historical and tragic dimension of social exploitation.

Keywords: Tragedy, Tragic, Political theater, Epic theater.

O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés.
(Benjamin, 2005, p. 87)

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” no qual vivemos é a regra. Precisamos chegar a um conceito de história que dê conta disso.
(Benjamin, 2005, p. 83)

Quando nos propomos a realizar uma encenação, seja a partir de um texto já estruturado – uma peça teatral propriamente dita –, seja na construção de uma dramaturgia em processo – que se constitui em sala de ensaio –, nos deparamos com diversas questões que conjugam forma e conteúdo, bem como as relações entre o texto e a cena. Além dessas, há questões teóricas e conceituais que servem de base ao trabalho artístico, assim como, *a posteriori*, o próprio trabalho artístico engendrará questões teóricas e conceituais. Nesse contexto, há ainda os elementos ideológicos que carregam determinada visão de mundo, imbricando o social e o político tanto ao cotidiano da sala de ensaio quanto à obra. Tal conjunto, permeado de historicidade, carrega consigo os ecos de seus passados, como espíritos impregnados da tragicidade, pois, se toda história é a história da luta de classes (MARX, 2017), é toda história, até nossos dias, trágica.

No primeiro semestre de 2016, o Coletivo Fuzuê – grupo de teatro formado no âmbito do Núcleo de Estudos em Teatro Político do GPHPC/UFSJ² – desenvolveu o experimento cênico *Fuzuê*, que trouxe à tona, tanto em seus processos de construção quanto em suas apresentações ao público, diversas questões sobre as relações entre forma e conteúdo, bem como entre texto e cena. Tais relações foram problematizadas no experimento a partir das noções de teatro político em Piscator (1893-1966) e de teatro épico em Brecht (1898-1956), com foco em temáticas concernentes à luta de classes no Brasil. No levantamento dos assuntos nos deparamos com situações de opressão histórica e rotineira sofrida por grande parcela da população em nosso país, que se apresentavam ou poderiam ser compreendidas como

2 Para mais informações, ver <https://bit.ly/3inmXKN>.



verdadeiras tragédias vividas cotidianamente, trazendo para as discussões a compreensão da noção de tragédia, a partir dos pressupostos de teatro político e teatro épico. Essa é a questão que aqui desenvolvemos.

Da tragédia ao trágico

No *Ensaio sobre o trágico*, Szondi (2004) demonstra uma distinção entre a poética da tragédia e a filosofia do trágico. O autor inicia sua reflexão indicando a normatização da criação artística nas teorias que até o século XIX se apoiavam na *Poética*, obra clássica de Aristóteles (385 a.C.-323 a.C.). Entende, assim, que “o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a ideia de tragédia” (SZONDI, 2004, p. 23). Segundo o autor, a passagem de uma compreensão da poética da tragédia para a filosofia do trágico ocorre a partir do século XIX, com Schelling:

Dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Fundada por Schelling de maneira inteiramente não programática, ela atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma. (SZONDI, 2004, p. 25)

Com ponto alto em Hegel, e a partir de Schelling, não mais apenas as normativas e formas da tragédia foram levadas em conta, mas também o conceito que se revela por meio do gênero. Szondi então analisa a concepção de trágico nesses filósofos “idealistas e pós-idealistas”, demonstrando uma estrutura de certa forma comum que, contudo, “só passa a fazer sentido se as definições dos diversos pensadores forem lidas tendo em vista não a sua filosofia, mas a possibilidade de analisar tragédias com o auxílio delas – portanto na esperança de estabelecer um conceito universal de trágico” (SZONDI, 2004, p. 25). Indica, assim, clara distinção entre as noções de tragédia clássica, vinculada à noção de poética do gênero, e de tragédia moderna, que busca a ideia de trágico sob estruturas narrativas e trajetórias dos personagens. Nesse sentido, entende-se que na passagem da tragédia clássica para a moderna a ênfase que se fazia na narrativa da tragédia em si – na estrutura do gênero, baseando-se na mimese de ações de personagens elevadas para, a partir do terror e da compaixão,

alcançar o efeito de catarse – passa, na filosofia do trágico, a se concentrar não mais na narrativa do fato, mas nos elementos que sustentam tal narrativa.

A partir dos pressupostos da investigação empreendida para *Fuzuê*, a definição de trágico que se tornou pertinente é descrita por Szondi (2004, p. 77-86) como conteúdo delimitado pela consideração histórica das obras, e não previamente definido, como nos preceitos da narrativa trágica. Nesse sentido, Szondi esclarece que Walter Benjamin

não substitui a filosofia do trágico pela poética, mas pela filosofia da história da tragédia. O método de Benjamin é filosofia, porque pretende conhecer a ideia e não a lei formal da poesia trágica, mas essa filosofia se recusa a ver a ideia da tragédia em um trágico em si, em algo que não esteja ligado nem a uma situação histórica, nem necessariamente à forma da tragédia, à arte em geral. (SZONDI, 2004, p. 77)

A possibilidade de entender a conexão entre o trágico e uma situação histórica está nas perspectivas cênicas desenvolvidas por Piscator e Brecht a partir dos princípios do materialismo histórico marxista, os quais estão contidos nas noções de teatro político e teatro épico. Nesse sentido, compreender a dimensão histórica nas obras desses artistas possibilitou confrontar no palco conteúdos históricos de diferentes formas.

Em seu trabalho com a perspectiva histórica, Piscator vincula o homem – tanto o do palco quanto o da plateia – a um lastro histórico e social. Nesse sentido, a relação entre teatro, história e público ocorre por meio da apresentação do fato histórico (documento) e da confrontação na construção da ficção (cena) daquele fato por parte do público. Uma das marcas da obra de Piscator é lançar mão da projeção de filmes e imagens como documento, ou seja, como elemento de promoção do diálogo com a realidade material, trazendo registros de fatos recentes para dimensionar historicamente as cenas.

Em *Apesar de tudo!* (1925), primeira peça com uso de filmes, Piscator (1968, p. 83-84) declarou que o espetáculo trazia registros vividos por muitos da plateia, instigando o público a participar ativamente, no que se configurava como “uma grande sala de assembleia.” Revela-se aqui um mecanismo de trabalho com o fato histórico no palco, nesse caso, a utilização de filmes e imagens da Primeira Guerra Mundial, descrita como “a própria tragédia” do



proletário, visando despertar uma consciência histórica sobre o fato. Se pensarmos na possibilidade aberta a partir da noção de tragédia moderna, em que a ênfase passa do fato (tragédia) para os elementos que estão por trás do fato (trágico), e, ainda, se pensarmos na premissa de que esses elementos velados possuem raízes históricas – no caso do materialismo histórico, raízes sociais, políticas e econômicas –, é possível entender que, mais do que destacar a Primeira Guerra Mundial (a tragédia), Piscator buscava evidenciar os elementos trágicos nela contidos, mostrando suas razões históricas, políticas, sociais e econômicas, suas causas e consequências, que têm como personagem principal o proletariado. Ao trabalhar com o documento e o fato histórico, ele promove uma cena que enfatiza o lastro histórico e social que envolve a própria vida do público estabelecendo, de certa forma, uma ligação entre a experiência cotidiana e o trágico ou, em outras palavras, entre a experiência trágica e a noção de tragédia. Seus registros da apresentação de *Apesar de tudo!* não deixam dúvida quanto a isso. “Os que lotavam a casa tinham, em sua maioria, vivido ativamente aquela época que era realmente **o seu destino, a sua própria tragédia, a se desenrolar diante de seus olhos**” (PISCATOR, 1968, p. 83, grifo nosso). Segundo Williams (2002), a associação entre o que se enxerga atualmente como experiência trágica e a noção de tragédia nem sempre é bem-vista:

É evidentemente possível a algumas pessoas ouvir sobre um desastre numa mina, sobre uma família morta num incêndio, sobre uma carreira destruída ou uma violenta colisão na estrada sem sentir esses eventos como trágicos em sentido pleno. Mas a crueza de uma tal posição (que acredito ser sustentada com sinceridade) é imediatamente verificada por meio da descrição de tais eventos como acidentes que, por mais dolorosos e lastimáveis que sejam, não têm nenhuma ligação com qualquer sentido geral. Essa visão torna-se ainda mais forte quando os sentidos não disponíveis, em relação a um determinado evento, são descritos como universais e permanentes. (WILLIAMS, 2002, p. 71-72)

Com tal constatação, Williams abre uma discussão na qual aponta essa dissociação como uma questão ideológica dominante, que de alguma forma ditaria quais eventos, personagens ou resoluções poderiam estar ligados a um conjunto mais geral, que justificassem ser compreendidos como tragédia.

Também chama atenção para o contexto da experiência trágica, demonstrando que o sofrimento se contextualiza dentro do sistema capitalista. Este, que à primeira vista e também por questões ideológicas, é considerado a ordem, pode, levando-se em conta o motor do sofrimento – o quadro de desigualdade, violência e injustiça gerado por esse sistema –, ser considerado a desordem. Por outro lado, a revolução, dada como desordem, procura estabelecer uma nova ordem e destituir os desmandos do sistema capitalista e, “desse modo, identificamos guerra e revolução como perigos trágicos, quando o verdadeiro perigo trágico, subjacente à guerra e à revolução, é uma desordem que nós mesmos continuamente, reencenamos” (WILLIAMS, 2002, p. 111).

Retomando as ideias de tragédia e trágico, e da encenação de Piscator do fato histórico, entendemos que é possível revelar o verdadeiro fato trágico por trás da aparência da tragédia. Tal percepção abre caminho para pensar a experiência desenvolvida por Piscator, com o fato histórico no palco, e a noção de distanciamento em Brecht, como dispositivo que procura revelar o verdadeiro fenômeno trágico velado na tragédia. Se a ideia de tragédia recorrente em nosso cotidiano e nos meios de comunicação muitas das vezes é encarada como conjunto de fatores de ordem aleatória que se coadunam e resultam em um momento histórico abrupto e devastador, encontramos em Brecht a desnaturalização ou, em outras palavras, o Efeito-V (*Verfremdungseffekt*), segundo Williams (2002, p. 247-264), como “uma rejeição à tragédia”. Com relação à naturalidade que acaba por ser convertida em conformismo paralisador, Brecht comenta:

O que talvez nos pareça o mais natural é a maneira como ganhamos a nossa vida, um vendendo um pedaço de sabão, outro um pão, outro a força de seus braços. Aqui, pensamos, só se trocam coisas, livremente, mas qualquer exame mais cuidadoso e também a experiência terrível da vida quotidiana nos mostram que esta troca não é apenas feita entre homens, mas é dominada por certos homens. (BRECHT, 1999, p. 45)

A rejeição à tragédia por parte de Brecht ocorre não por falta de consciência quanto ao sofrimento, mas pela negação da ideia de que o sofrimento seja algo que enobrece; em sua obra ele buscava antes “a identificação de um sistema político como uma causa principal de sofrimento e a descoberta da

esperança na luta contra ele” (WILLIAMS, 2002, p. 248). Sendo assim, pensar em rejeição à tragédia nos parece uma recusa em aceitar o acontecimento da tragédia como aparência, não apenas o fato e seus sentimentos – compaixão, pena, o fenômeno catártico –, mas a revelação do trágico instaurado no cotidiano como natural. Se, ao propor utilizar o documento em cena, Piscator sugere a confrontação e consciência do fato histórico, Brecht amplia as possibilidades de uso da história em cena, bem como das possíveis leituras e pontos de vista que lhe podem ser atribuídas. Demonstra, no decorrer de vários trabalhos, quão permanente é o jogo de manipulação humana por trás dos acontecimentos, que à primeira vista podem ser considerados pre-determinados ou até sacrifícios honrosos. Nega, dessa maneira, a existência de heróis ou mártires, e também abre a possibilidade para diferentes desfechos da história: “a desordem trágica, assim, não é ignorada, mas confrontada a um trabalho coletivo possível, em que a cultura é parte do problema” (CARVALHO, 2013, p. 5).

Relacionando tais princípios às perspectivas na construção do *Fuzuê*, procurou-se entender que aquilo que considerávamos eventos trágicos, vividos por personagens – negros e pobres – estava profundamente inserido nos meandros de nossa cultura. Assim sendo, buscou-se uma cena que abarcasse e compreendesse “o conteúdo ético ou marca de ação humana em tais eventos” (WILLIAMS, 2002, p. 73). Adentrando nas influências formais e metodológicas de Piscator e Brecht, especial importância é atribuída aos aspectos históricos, tornando a história ou, se preferirmos, a relação passado/presente, o principal eixo de reflexão da cena. Nesse sentido, a partir de Marx (2011), chegamos a uma reflexão de trágico em *Fuzuê* abordando as possibilidades de uso do passado:

A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente **a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, a fim de representar, com essa venerável roupagem tradicional** e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial. (MARX, 2011, p. 25, grifo nosso)

As contradições e principalmente as convergências históricas que se apresentam como tragédia, mas também como farsa – e que exatamente por isso propiciaram e propiciam até hoje a continuidade das opressões sobre a classe trabalhadora – foram elementos centrais na construção do experimento. Isto é, a ideia de perpetuação histórica e cultural de práticas preconceituosas e excludentes, que perpassam gerações, sempre se travestindo do novo. Destacamos a seguir alguns desses aspectos, bem como a forma que encontramos de evidenciá-los no palco.

Experimento cênico *Fuzuê*

As propostas cênicas em *Fuzuê* foram confeccionadas a partir das referências em Piscator – a ideia de utilizar o documento histórico em cena. Assim, trabalhamos com vários documentos do real, como trechos e referências de teóricos e historiadores, projeção de imagens de gravuras históricas, notícias dos meios de comunicação, cenas de dramaturgias que tocaram a questão da escravidão no país, publicações em redes sociais, poemas e músicas. Concomitantemente, a ideia de desnaturalização e historicização da cena em Brecht também nos guiou em todo o processo de criação.

A primeira cena que aqui trazemos é a Roda de Jongo, na qual os atores em roda se divertem, cantando e dançando um ponto de jongo, manifestação cultural de origem centro-africana, praticada por africanos e afrodescendentes nos espaços das antigas fazendas de café e noticiada nos festejos pós-abolição³. A cena remete a uma imagem do século XIX, período em que a economia no Brasil ainda girava em torno das *plantations*, cuja principal mão de obra empregada era escrava. Em dado momento, um dos atores se aparta da roda e dirige ao público uma fala sobre o 13 de maio de 1888, data em que foi sancionada a Lei Áurea, que decretou o fim da escravidão no Brasil. O discurso pode ser entendido como oficial, destacando uma atitude benevolente da Princesa Isabel, mas termina com uma indagação a respeito do que significa a conquista efetiva da liberdade. Ao final dessa fala o ator retorna à roda de jongo e continua dançando. Alguns momentos depois, outro ator, na mesma dinâmica, dirige ao público outra fala sobre o 13 de maio, porém no tempo presente:

3 Para saber mais sobre o assunto conferir Lara e Pacheco (2007).



13 de maio de 2016. 128 anos depois da Abolição da Escravidão no Brasil, um 13 de maio com fim do Ministério de Igualdade Racial e com um partido contrário a cotas e políticas públicas para pobres e negros no controle do Ministério da Educação. 128 anos depois, a elite continua reiterando sua manutenção de privilégios, num país enraizado por relações clientelistas. O Brasil não é pra amadores mesmo.

Nessa cena, uma das primeiras do experimento, ao apresentar sob um “clima” de século XIX um problema recente, procuramos expor uma discussão sobre o significado do fato histórico da abolição da escravidão no Brasil. A exposição do questionamento do 13 de maio 128 anos depois do original e a informação de retrocesso por meio da extinção do Ministério da Igualdade Racial⁴ – instância pública criada para promover políticas públicas de inclusão e combate às desigualdades raciais históricas do país – desvelam a farsa cruel que circunda o significado de libertação e emancipação até os dias atuais. Nesse sentido, ao apresentar o problema evidenciamos suas razões históricas, sociais, políticas e econômicas, mostrando o fato histórico – a escravidão – como tragédia, e problematizando como trágico as políticas públicas que envolvem a experiência histórica de 128 anos dos sujeitos negros.

Nosso segundo destaque é YouTube, releitura de Mercado de uma das primeiras cenas da peça *Arena conta Zumbi*, de Boal e Guarnieri (ARENA..., 1965), que se inicia com um mercador apregoando a mercadoria – escravos –, e é seguida por cena com uma espécie de explicação científica dos instrumentos de tortura e castigos do período da escravidão. Em *Fuzuê*, a cena começa nessa parte da explicação científica, porém, optamos por realizá-la com três adolescentes em uma espécie de tutorial de um canal no YouTube. Novamente, o jogo passado-presente é exibido na cena, na apresentação do tema da tortura e dos instrumentos utilizados na época da escravidão, atualizado para um tutorial de YouTube, que de certa forma aproxima o público – principalmente o jovem – de uma prática recorrente em seu cotidiano, com a qual muitos se identificam. Além de propor a historicização da cena, há a intenção de mostrar o modo como práticas preconceituosas são perpetuadas de forma naturalizada,

4 Em 13 de maio de 2016, o então Presidente da República Michel Temer extinguiu o Ministério das Mulheres, da Igualdade Racial e dos Direitos Humanos. Os temas referentes à antiga pasta passaram a ser discutidos pelo Ministério da Justiça e Cidadania.

travestidas em uma brincadeira sem importância. Utilizamos o documento em cena, dialogando com Piscator, quando jovens reencenam práticas de tortura, confrontadas com imagens históricas referentes aos séculos XIX, XX e XXI projetadas no fundo da cena.



Figura 1 – Cena YouTube, espetáculo *Fuzuê*, direção Carina Maria

Foto: Priscila Natany

Este mecanismo possibilita uma leitura em camadas, contrapondo atuação e projeção de imagens, num mecanismo muito explorado por Piscator, que “utiliza dos aparatos cenográficos e tecnológicos, trazendo para o público a possibilidade de fruir uma obra teatral que trabalha os elementos cênicos de forma relativizada” (MOREIRA; NOSELLA, 2020, p. 41). Na cena YouTube, se podemos estabelecer novamente a escravidão como a tragédia, a violência que ela gera seria o trágico. Evidenciar a perpetuação dessas práticas ao longo dos séculos nos permite questionar pequenos gestos naturalizados ao longo da história.

Considerações finais

Desde *Fuzuê*, os experimentos cênicos desenvolvidos no Coletivo Fuzuê têm apresentado como problema e motor de pesquisa a dimensão histórica em cena a partir dos trabalhos de Piscator e Brecht. Esse interesse nos mostrou caminhos para pensar o trágico como histórico e, portanto, como em Brecht e Piscator, passível de mudança pela conscientização e desnaturalização de

seus mecanismos. Sendo assim, ao construir cenas que sobrepõem o passado e o presente em camadas, somos levados a questionar o que se apresenta como passado e presente. Nos damos conta, então, de que em nossa história muitos fatos considerados historicamente superados, como é o caso da escravidão, podem ser eventos – tragédias – que, embora cronologicamente afastados de nossa realidade, mostram consequências históricas – os fatos que são naturalizados em nosso cotidiano, resultantes dessa tragédia, ou seja, a experiência trágica vivida cotidianamente por grande parcela da população em nosso país – ainda muito presentes. Revelar o trágico e historicizar a tragédia nos ajuda a revelar o histórico, o passado, o presente e o futuro que queremos.

Referências bibliográficas

- ARENA conta Zumbi. Texto: Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Música: Edu Lobo. New York: RCA, 1965. 1 LP.
- BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de história. *In*: LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história.”** Tradução de Wanda N. C. Brant, Jeanne M. Gagnebin, Marcos L. Müller. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 83-95.
- BRECHT, B. **A compra do latão**. Lisboa: Vega, 1999.
- CARVALHO, S. Notas sobre Raymond Williams e o teatro. *In*: CARVALHO, S. **Dramaturgia dialética: escritos de Sérgio de Carvalho**. São Paulo, 1 maio 2013. Disponível em: <https://bit.ly/3ioZbOI>. Acesso em: 7 maio 2020.
- LARA, S. H.; PACHECO, G. **Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein**: Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: Cecult, 2007.
- MARX, K. **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MARX, K. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MOREIRA, C. M. G.; NOSELLA, B. L. D. Práticas laboratoriais e a história na cena: tecnologia e iluminação na cena épica de Piscator. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 37, p. 35-53, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2NSFyQQ>. Acesso em: 7 maio 2020. DOI: 10.5965/1414573101372020035.
- PISCATOR, E. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Recebido em 15/05/2020

Aprovado em 18/05/2020

Publicado em 12/08/2020