sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p276-287

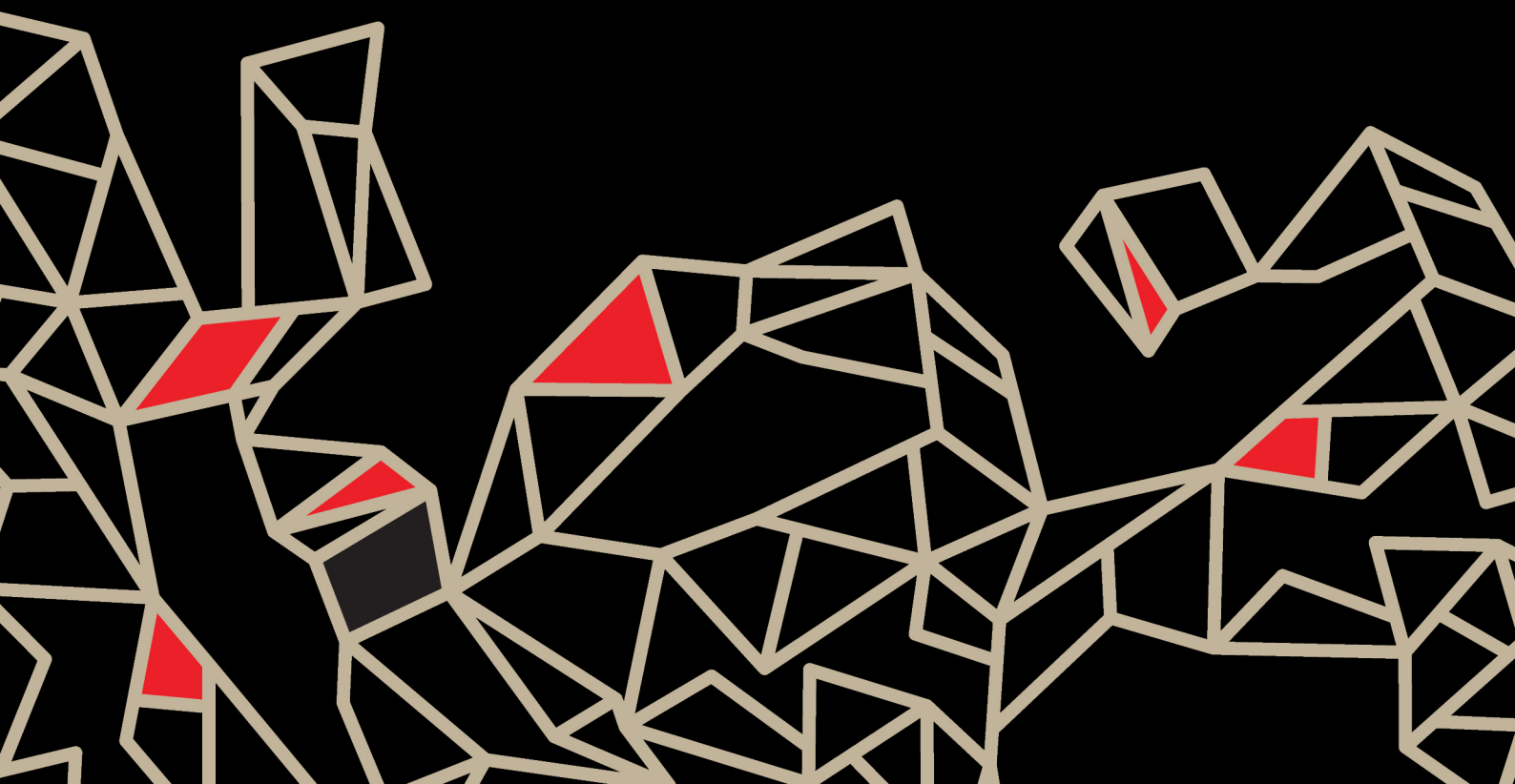
Sala Aberta

Melancolia e antropotécnica na cena alemã: Falk Richter e Rodrigo García

Melancholy and anthropotechnics in the German scene: Falk Richter and Rodrigo García

Manoel Silvestre Friques

Manoel Silvestre Friques
Mestre pelo PPGAC da UNIRIO e
doutorando pelo PPGHS da PUC do Rio de Janeiro



Resumo

No panorama teatral atual, algumas produções cênicas tratam de discutir questões caras à contemporaneidade por meio de inquestionável precisão formal. Esse é o caso dos dois espetáculos analisados neste ensaio, ambos integrantes do repertório do teatro Schaubühne, em Berlim: enquanto *Never Forever*, do alemão Falk Richter em parceria com a Total Brutal, encena a melancolia contemporânea, *I'd rather Goya robbed me of sleep than some arsehole*, do espanhol Rodrigo García, discute o vínculo entre humanismo e antropotécnica.

Palavras-chave: melancolia, antropotécnica, teatro contemporâneo, teatro alemão.

Abstract

In the present art scene, some theatre productions discuss important issues of the contemporaneity through unquestionable formal accuracy. This is the case of two plays reviewed in this essay, both of them on the repertoire of Berlin's Schaubühne: while *Never Forever*, by the German director Falk Richter with Total Brutal, enacts a contemporary portrait of melancholy, *I'd rather Goya robbed me of sleep than some arsehole*, by the Spanish director Rodrigo García, discusses the link between Humanism and Anthropotechnics.

Keywords: melancholy, anthropotechnics, contemporary theatre, German theatre.

Introdução

No panorama teatral contemporâneo, algumas produções cênicas tratam de discutir questões caras à contemporaneidade por meio de inquestionável precisão formal. Esse é o caso dos dois espetáculos analisados neste ensaio, ambos integrantes do repertório do teatro Schaubühne, em Berlim: enquanto *Never Forever*, do alemão Falk Richter em parceria com a companhia alemã Total Brutal, encena a melancolia contemporânea, *I'd rather Goya robbed me of sleep than some arsehole*, do espanhol Rodrigo García, discute o vínculo entre humanismo e antropotécnica. No primeiro caso, a reflexão desenvolvida neste ensaio busca compreender a coreografia cênica sob a

perspectiva psicanalítica desenvolvida por Sigmund Freud no seminal ensaio *Luto e melancolia.* A análise do segundo espetáculo mencionado entrelaça teatro e filosofia, a partir das indagações de Peter Sloterdijk quanto aos rumos da teoria crítica e do humanismo.

No divã com Falk Richter

Never Forever investiga a condição melancólica do sujeito contemporâneo. Dada a instabilidade semântica característica da melancolia, e tendo essa disposição da alma sido objeto de escrutínio de diversos pensadores ao longo da história, a definição anterior parece não informar muito. É preciso dizer, portanto, que o espetáculo de Richter lança luz não sobre o sentido solar da disposição melancólica, mas para seu lado centrífugo e disperso, adequadamente descrito por Sigmund Freud (2011). Conforme o psicanalista austríaco postula, a melancolia não é um trabalho de perda derivado de uma unidade narcísica e coesa, cuja identidade trata de suprimir o objeto perdido. Pelo contrário, o eu é tributário do objeto perdido, identificando-se plenamente com ele. Sendo assim, a rebelião melancólica é de tal ordem, que o eu nada mais faz do que consumir a si mesmo.

Se Richter trata de investigar a condição melancólica do sujeito contemporâneo, o faz justamente criando um espetáculo no qual os oito personagens são possuídos por desejos ingovernáveis, de modo que seus comportamentos são desenfreados e de múltiplas direções, em um desespero corporal que destrói a pretensa coesão identitária que porventura poderiam parecer possuir. Esse drama do sujeito é contemporâneo, na medida em que, de um lado, se afirma como ficção e, de outro, se passa em uma modernidade líquida exageradamente mediada por perfis de Facebook, frases de impacto do Twitter, *hashtags* e demais recursos tecnológicos que nos inserem em uma rede neobarroca na exata proporção que nos torna puros avatares, cópias sem original. A melancolia, portanto, não seria apenas do sujeito, mas uma base da economia de redes de nossa sociedade informacional.

O cenário de *Never Forever* é formado por uma plataforma em formato de *U* que ocupa toda a extensão traseira, bem como as laterais do palco do Schaubühne. Tal tablado não é nivelado uniformemente, sendo cons-

tituído por módulos de diversas alturas, criando, com isso, platôs menores. Circunscrito pela plataforma, o meio do palco permanece vazio e em sua altura original, havendo apenas duas fileiras paralelas de cadeiras pretas – que aludem às poltronas de consultórios médicos – que ocupam o fundo da área e do corredor correspondente da plataforma, mais acima. Ao longo de todo o perímetro da plataforma, elevam-se arestas metálicas que perfazem as supostas paredes dos platôs. Em determinados nichos, um anteparo real é colocado entre as arestas, seja grades de elásticos, seja uma parede leitosa branca no lado direito da plataforma, seja uma faixa vertical de plástico transparente no lado esquerdo, seja estruturas metálicas que dividem, como degraus, determinadas faces desses cubos vazados. A disposição cenográfica criada por Katrin Hoffmann parece corresponder, com isso, exatamente à intenção dramatúrgica, na medida em que os pequenos quartos que circundam a arena central separam os performers e os unem em uma apreensão global; os localizam e os revelam tomados pela avalanche melancólica.

No início do espetáculo, os oito performers estão encerrados em suas pequenas células. Tudo indica uma suposta normalidade entre os indivíduos, aparentemente ensimesmados em seus afazeres característicos. A normalidade é então quebrada por uma das atrizes, que, com um microfone, passa a narrar, no centro do palco, a história de uma mulher que a visita regularmente, deixando-nos entender se tratar de uma relação profissional entre psicanalista – ela própria – e paciente. O ritmo do monólogo, todavia, acelera-se e, conforme se intensifica a velocidade do discurso, há a mistura entre as figuras do analista e do analisado, de modo que, ao final, é impossível dizer qual seria a função social exata daquela mulher no processo psicanalítico. Muitos recursos empregados neste primeiro momento de *Never Forever* são recorrentes em todo o acontecimento cênico: o microfone como instrumento de enunciação; a intensificação do ritmo da fala acompanhada pelo seu correspondente corporal; a atomização dos performers; a dissolução do indivíduo (na e) da fala etc. Todos esses procedimentos são utilizados em diversos momentos, cabendo ainda destacar o papel da trilha sonora para a gradação rítmica das cenas, de modo que muitas vezes está-se diante de máquinas melancólicas desesperadas.

Em meio à orquestração formal de tais recursos cênicos, emergem os dramas do sujeito contemporâneo. Constituída consideravelmente por per-

guntas, a dramaturgia apresenta exemplos da melancolia atual: um homem posto para fora de casa (e bloqueado no Facebook) por sua mulher, proibido de ver seu filho; um jovem gay que, com um discurso todo entremeado de *hashtags* – um dos momentos mais hilários do espetáculo –, trata de questionar seu abandono pelo parceiro encontrado no GrindR, Tinder, OkCupid ou qualquer outro aplicativo de relacionamento; um professor que prepara sua aula sobre o culto atual da carreira empreendedora, revelando o isolamento a que estão submetidos os líderes atuais etc. Todas as trajetórias convergem para um retrato um tanto desolador de nossa contemporaneidade, posto que cada performer é governado por desejos insaciáveis (de pertencimento, de reconhecimento, de ser amado etc.) que o conduzem inevitavelmente a um estado de permanente frustação. A onipresente rede midiática parece não ajudar, exacerbando, todavia, tal condição, pois a plena conexão que nos prometem (para sempre) as novas tecnologias de informação e de comunicação nos põe em ritmo intenso de procura – como se nossa vida fosse o espaço em branco da ferramenta de busca do Google. Tudo se passa então como se fôssemos caçadores de novidades e romances, sendo a presa, na realidade, aquilo que fazemos de nós mesmos. Tornamo-nos então incessantes *stalkers*, coletando todos os indícios deixados nas diversas redes sociais: por que você publicou determinada foto? Por que não posta nada há duas horas? O que você quer dizer ao compartilhar este vídeo? Tais são exemplos de perguntas repetidas pelos performers de *Never Forever*, que tratam de questionar se a lista de publicações criada em nosso *feed* de notícias poderia corresponder, de fato, à história do sujeito. Os dados computados seriam dados narrados? (Não podemos nos enganar em pretensos surtos nostálgicos, como se antes fosse possível delimitar uma identidade estável; há que se, todavia, questionar a promessa de felicidade oferecida pela *world wide web*, pois, enquanto nos expomos publicamente com nossos avatares, resguardamos nossas identidades em protestos públicos através das – tão antigas – máscaras.)

Um contraponto ao desespero corporal que assalta os performers do espetáculo é dado pela personagem de Ilse Ritter. Sendo mais velha que as demais, ela parece não compartilhar inteiramente da dispersão melancólica que envolve os outros sujeitos. Em sua primeira fala, Ritter demonstra uma autoconsciência de seu papel no espetáculo, respondendo, a uma atriz que

lhe chama de mãe, não ser mãe de ninguém, posto que nunca aceitou tal papel em seus espetáculos. Ao considerar sua vida como uma espécie de teatro, esta figura parece se resguardar da condição que toma os outros. No entanto, não se trata disso, pois, em uma das cenas mais sugestivas do espetáculo, no palco transformado em cemitério, Ritter declama versos de "Meine Ruh' ist hin" ("Minha paz se foi"), retirado da décima quinta cena da primeira parte do *Fausto* de Goethe. Ao entoar os primeiros versos, "Minha paz se foi/Meu coração está pesado/Eu não a acharei nunca e nunca mais", a personagem se une ao coro melancólico, trazendo um contraponto histórico que reforça a instabilidade dos outros personagens. O arco da personagem completa-se ao final, quando então o diálogo entre mãe e filha prossegue e percebe-se que Ritter, antes de ser autoconsciente em relação ao papel que representa, na realidade procura, em vão, as histórias vividas: "onde estão os últimos vinte anos que deixei nesta bolsa", pergunta-se, atordoada.

O contraponto entre Ilse Ritter e os personagens de Florian Bilbao, Katharina Maschenka Horn, Johanna Lemke, Chris Scherer, Kay Bartholomäus Schulze, Tilman Strauß e Regine Zimmermann representa dois lados de uma mesma melancólica moeda. Os últimos tratam de revelar uma imagem desse estado emocional afim à instabilidade semântica do termo e também ao sujeito que se perde com o objeto, propondo, portanto, uma leitura dessa condição da alma antagônica à tradição pictórica que a representou, pautada primordialmente por figuras isoladas e pensativas (pense-se em obras como: a gravura *Melancolia I* (1514), de Albrecht Dürer; o óleo sobre madeira *Melancolia* (1532), de Lucas Cranach; as figuras contemplativas dos quadros de Edward Hopper; e até mesmo as esculturas pictóricas hiper-realistas de Ron Mueck).

Antropotécnica em Rodrigo García

O título do espetáculo do diretor espanhol Rodrigo García – cuja estreia se deu em 2011 no Festival Internationale Neue Dramatik (F.I.N.D), no Schaubühne – define de imediato uma voz narrativa na primeira pessoa em pleno exercício de ajuizamento: *Eu preferiria que Goya roubasse o meu sono do que qualquer outro babaca* (na versão original *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*). Quem diz isso é um ho-

mem na aurora da meia-idade que tenta convencer seus filhos (dois garotos, de 2 e 6 anos) a invadir o Museo Nacional del Prado, em Madri, à noite para observar as pinturas, os desenhos, as gravuras e os documentos do pintor espanhol. Tentativa cujo principal obstáculo é o desejo das crianças em ir para a Disney. Goya ou Mickey? Tudo soaria como mais um capítulo da batalha entre o Entretenimento e a Arte (ambos com letras maiúsculas), fazendo que as desconfianças da Escola de Frankfurt sejam novamente encenadas. Cultura erudita ou cultura de massa, eis a questão. Todavia e de modo surpreendente, García trata de reverter o antagonismo, pois quem fala não é um intelectual, mas um babaca que trata de "convidar" o filósofo Peter Sloterdijk para se unir a sua família na "visita" ao Prado. E o debate entre Arte e Entretenimento reveste-se em uma indagação a respeito da viabilidade do humanismo no mundo contemporâneo.

O espetáculo, com cenário assinado também pelo diretor, centra-se em Lars Eidinger. O ator começa deitado sobre uma plataforma circular, vestido de urso, mãos de Mickey Mouse e com a cabeça encostada em um carro todo brilhante. A viatura, completamente ladrilhada de pequenos quadrados espelhados (de modo semelhante ao artefato *Disco*), também está sobre o tablado redondo de grama verde, que, por sua vez, gira em torno do próprio eixo à direita do palco. Logo o ator levanta-se narrando sua história e, conforme livros caem por baixo de sua fantasia, ele se dirige ao lado esquerdo do palco, onde há uma mesa de *disc-jockey* e todo o aparato necessário para *samples* e *mash -ups*. Sob a mesa, estão alinhadas seis pilhas de livros, dando-nos a entender que tais objetos suportam a atividade do DJ. Somam-se ao carro-globo-de-discoteca e à mesa de discotecagem uma luz estroboscópica e uma máquina de fumaça, as quais, indubitavelmente, aludem à atmosfera das boates. No caso, porém, os elementos deixam de compor um ambiente dançante, estando subordinados, todavia, à trajetória do protagonista, um babaca exemplar[1].

Afirmar que o ator principal de *I'd rather Goya* é um babaca exige esclarecimentos. Claro, não se pretende esbarrar aqui em moralismos nostálgicos.

1. Há uma montagem inglesa do monólogo de García, com direção de Jude Christian e performance de Steffan Rhodri em companhia de dois leitões. O espetáculo, cuja estreia se deu no Notting Hill's Gate Theatre em 2014, se passa em uma cozinha. Para mais informações sobre esta montagem, ver <http://www.theguardian.com/stage/2014/mar/11/steffan-rhodri-gavin-and-stacey-goya-play-one-man-show>. Acesso em: 2 mar. 2015.

Porém, enquanto a voz narrativa, a princípio, se faz localizar no terreno da erudição (preferindo Goya a um babaca), a performance de Eidinger se dirige ao lado oposto. Pois este pai, longe de ser o exemplo da alta cultura, rasteja grotescamente ao nível, digamos, da contracultura; ele deseja "visitar" o Prado em horários suspeitos (quando a instituição está fechada à visitação) e também realizar a iniciação sexual dos filhos com prostitutas, descrevendo felações e demais estripulias que aguardariam seus rebentos menores de idade. A figura paterna mantém relação visceral com todos os objetos: bebe, baba, cospe e lança cerveja para diversos lados; come e regurgita uvas, bolo, sanduíches e até mesmo ração para gatos; arrasta e sobe em pilhas de livros; fica diante da luz estroboscópica por um período considerável, em flagrante autotortura; dirige a máquina de fumaça para seu rosto, de modo a criar a imagem de um corpo sem cabeça etc. Tudo na performance de Eidinger aponta, portanto, para uma inconsequência de seus gestos e ações, fazendo que o personagem se filie não aos intelectuais, mas a Pato Donald, Pluto e todos os outros desenhos animados. Quem prefere Goya é, portanto, Mickey.

O personagem icônico da Disney (por quem García parece nutrir verdadeira obsessão, basta que se pense em um dos seus últimos espetáculos, *Arrojad mis cenizas sobre Mickey,* onde a figura aparece no título) surge antes mesmo de Eindiger, sendo o protagonista de dois vídeos que abrem o espetáculo: no primeiro, Mickey surge como Farfour*,* versão do personagem criada por um canal da organização palestina Hamas para o programa infantil *Pioneiros do Amanhã* (acusado de difundir o antissemitismo e o extremismo islâmico). No caso, o rato surge como mártir do povo, sendo espancado até a morte por um policial israelense. No segundo, Mickey reaparece em um episódio de *South Park* ("The Ring", a décima terceira *première* do desenho), desta vez não mais sendo o alvo da ira, mas seu instrumento. Diante de uma plateia que o vaia, Mickey aumenta de tamanho muitas vezes e, como um dragão, cospe fogo em todo o teatro, destruindo, por fim, a cidade de Denver.

De um lado, vítima do terrorismo; de outro, dragão destruidor: a oscilação entre o papel de vítima (o mártir) e de opressor (que devasta os antagonistas) é típica de desenho animado. Neste terreno, as decapitações, as mortes e os assassinatos geram seu característico e incessante processo de anamorfose. Para comprovar o fato, basta que retomemos a precisa análise

de Theodor Adorno (2002) a respeito da lógica dos desenhos animados: "no meio dos aplausos do público, o protagonista é atirado por todas as partes como um trapo. Assim, a quantidade de divertimento converte-se na qualidade da crueldade organizada" (p. 32-33). Tal análise surge em 1947, no momento em que Adorno, em companhia de Max Horkheimer, publica sua *Dialética do esclarecimento*, designando como "indústria cultural" um conjunto de produções culturais que tem nas operações industriais seu suporte de fabricação. Além dos desenhos animados, as revistas *Life* e *Fortune,* o jazz*,* o rádio, o cinema (leia-se *star system* norte-americano), resultariam da lógica industrial, sendo caracterizados pelo sucesso comercial vinculado diretamente, segundo os autores, ao processo de reificação do sujeito promovido pelo capitalismo tardio. De certo modo, quando se lê e ouve a valoração de Goya, pressupõe-se que seja do ponto de vista adorniano*.* No entanto, a lógica dos desenhos animados caracteriza a interpretação de Eidinger, um perfeito boçal que é o exato oposto da autoridade erudita. Quem prefere Goya cospe uvas, rasga livros, vomita cerveja e exercita, no comportamento, fortes traços de asquerosidade. É aqui que entra em cena Peter Sloterdijk.

Filósofo alemão famoso por suas polêmicas, Sloterdijk já rompera com Jürgen Habermas em uma carta pública onde afirmou que a Teoria Crítica – inaugurada pela Escola de Frankfurt de Adorno – estava morta. Tal diagnóstico origina-se de uma de suas palestras mais debatidas, "Regras para um parque", de 1999, em que o filósofo retoma o escrito platônico *Política*, afirmando que, desde então,

> os discursos no mundo que versam sobre a comunidade humana falam como de um parque zoológico, que é também um parque temático; a manutenção de seres humanos em parques ou cidades parece, dali em diante, uma tarefa zoopolítica. O que se apresenta como uma consideração sobre política é na verdade uma reflexão radical sobre as regras para a administração do parque humano. (p. 32)

A revisão que Sloterdijk realiza de Platão parte de um conjunto de indagações filosóficas a respeito da viabilidade do humanismo na contemporaneidade. Tendo em vista as grandes atrocidades que marcaram a história mundial do século xx, o filósofo trata de recuperar a desconfiança de Heide-

gger em relação à crença em um humanismo capaz de conduzir o homem a uma domesticação de seus instintos bárbaros, em um processo que potencializaria as virtudes humanas. Diante do fracasso do humanismo tradicional, Sloterdijk pergunta-se – radicalizando a metáfora platônica da tecedura, na qual o tecido social seria composto pelo entrelaçamento entre os fios bárbaros e aqueles reflexivos – se a melhor constituição de uma comunidade não deveria ser criada biologicamente, via manipulação genética, em uma prática denominada por ele de antropotécnica. Sendo assim, a *conquista do humanismo* não seria realizada pelos livros (como quis Cícero, em oposição à brutalidade marcante dos espetáculos apresentados no anfiteatro romano), mas pela engenharia genética. Pois os livros fracassaram:

> Sloterdijk parece enxergar, nas práticas genéticas, um reforço aos impulsos inibidores que os meios tradicionais de educação não mais conseguem gerar em proporção suficiente para se opor ao crescente embrutecimento da sociedade contemporânea de massas, submetida a uma onda desinibidora sem precedentes, pelos meios de divulgação da indústria de entretenimentos. (MARQUES, 2002, p. 8)

No parque humano criado por García, o personagem Sloterdijk está longe de ser o filósofo Sloterdijk. Sendo um saco humano, a figura animalesca surge de dentro do porta-malas do carro-globo, sendo alimentada pelo seu dono, ou melhor seu "cordial convidador". Além dos momentos de semidomesticação, Sloterdijk também nos oferece seu pensamento; desta vez, porém, quem emite a voz do filósofo não é a trouxa anônima, mas um pequeno *micro system*. Para ouvir as reflexões filosóficas, pressione o *play*. Pode-se então dizer que a dissociação entre fala e figura, presente tanto em Sloterdijk quanto no personagem principal, é a operação teatral que García utiliza para relativizar a voz filosófica, seja da primeira geração da Teoria Crítica (como Adorno), seja de uma terceira geração "bastarda" (como é o caso de Sloterdijk). Tome-se como exemplo a cena em que, enquanto o filósofo alemão versa sobre ração para gatos – em uma fala que parece ter sido retirada de seu programa televisivo *Das Philosophische Quartett* (*O quarteto filosófico*) –, Eidinger está dentro do carro se alimentando de um enorme pacote de Whyskas, sendo suas reações aos jargões filosóficos projetadas no telão ao fundo. Evidencia-

se, na cena, uma inversão do parque humano: a fala intelectual é o objeto de escárnio e desconfiança de um sujeito bovino.

Tal inversão, todavia, revela explicitamente menos uma reprovação do pensamento filosófico do que a necessidade de confrontá-lo. Nesse sentido, é válido recorrer a uma das cenas cruciais do espetáculo, na qual Eidinger, de pé sobre o teto do carro e com um boné customizado que ilumina seu rosto escondido atrás de um carrilhão preso na aba, diz o seguinte:

Y cavo profundo en mí
diminuto pedazo de tierra
Cavo siempre por debajo de mis pies que me sostienen cavando
Y doy espesor a una sola acción
Y la protejo de vosotros con tantos pensamientos como
una cebolla de capas y capas y capas de piel de cebolla
Y soy más que nunca una cebolla
rodeada de finas y precisas y húmedas capas de
pensamientos
Y alejándome os busco
Entero
Desaparecido-desapareciendo
Cavando[2].

O texto anterior interrompe o diálogo entre o filósofo e o personagem principal, narrado pelo último. Tal quebra narrativa ilumina a interlocução sob outra perspectiva: aí a atividade mineradora do personagem principal é contraposta ao exercício intelectual do convidado, pois a espessura do buraco cavado se confronta às camadas sobrepostas do pensamento-cebola. Nesse sentido, o antagonismo não é a conclusão final: se, por um lado, a atividade suja de um coveiro o protege das superfícies límpidas do pensamento, por outro, a mesma atividade transforma o personagem em uma cebola. Tal nó parece não significar outra coisa do que a falência de um pensamento binário, sublinhando, por sua vez, mútua implicação entre ação e pensamento. Como a superfície não orientável da garrafa de Klein, García parece encenar um espaço topológico em que, quanto mais fundo se vai, mais superfícies de pensamento são sobrepostas. Nessa topologia sem bordas, a continuidade

2. Trecho retirado do texto em espanhol, disponível na íntegra no site do diretor: <http://rodrigogarcia.es>. Acesso em: 2 mar. 2015.

entre organismo e máquina (quando a engenharia genética rompe a quarta barreira metafísica, observa Sloterdijk) é confrontada pela mútua implicação entre ação e pensamento. Neste domínio, o Museo del Prado equipara-se à Disney, e *Saturno devorando um filho* torna-se, melancolicamente, *Mickey incendiando Denver.* E aqui o teatro não é mais o local da selvageria romana, mas, surpreendentemente, da busca por um possível humanismo. Não à toa, na cena final, Eidinger rega os livros que ele mesmo plantou sobre a plataforma de grama verde. Que espécie de humanismo poderia ser cultivada por um babaca?

Referências bibliográficas

ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CARVALHO, N. Estética e teoria da melancolia: o caso Jackson Pollock. **Kairos. Revista de Filosofia & Ciência**, v. 4, p. 105-116, 2012.

FREUD, S.; KEHL, M. R.; PERES, U. T.; CARONE, M.; CARONE, M. **Luto e melancolia.** Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MARQUES, J. O. A. Sobre as Regras para o parque humano de Sloterdijk. **Natureza Humana – Revista Internacional de Filosofia e Práticas Psicoterápicas**, São Paulo, v. IV, n. 2, p. 363-381, 2002.

RIVERA, T. Entre dor e deleite: resenha de Luto e Melancolia. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 94, nov. 2012. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002012000300016

SLOTERDIJK, P. **Regras para o parque humano**: uma reposta à carta de Heidegger sobre o humanismo. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

Recebido em 06/03/2015
Aprovado em 23/05/2015
Publicado em 30/06/2015