

Labirintos literários no desenho de *O manto*

Elizabeth R. Z. Brose

Resumo

O manto é um romance de Marcia Tiburi que requer leitura acurada. São seis centenas de páginas, em que a protagonista, Leda, concorre com os papéis de investigadora, autora, personagem, narradora e leitora. Neste ensaio, a proposta de leitura é a atitude da dúvida. Duvidando das afirmações da protagonista acerca da estrutura do romance, discutimos a característica labiríntica da narrativa, que visa à desorientação do leitor.

Palavras-chave: Narrativa contemporânea. Literatura brasileira. Narrativa do eu.

Introdução

As ciganas leem as linhas das mãos. Há quem leia borras de café. A literatura nos oferece *O manto* para ser lido. Já havia nos oferecido aquele manto que Penélope teria tecido enquanto esperava por Ulisses. História que lemos e relemos, que encontramos em várias línguas e edições, como aquela adaptada por Ruth Rocha para os leitores iniciantes. Canônica e singular.

Mas *O manto*, da escritora Marcia Tiburi, é uma publicação rara. Lançada pela Editora Record em dezembro de 2009, essa narrativa do século XXI não foi adaptada, não foi escrita na ordem direta dos jornalistas, tampouco foi publicada para leitores iniciantes. O sumário avisa que o livro tem um Prólogo (p. 7-220), o *Livro na claridade* ou *Livro da trama* (p. 221-474) e o *Livro à noite* ou *Livro da urdidura* (p. 475-623). São centenas de páginas de significados

* Doutora em Teoria da Literatura. Autora de livros como *Máscara de múltiplas faces*; *Metodologia do ensino de literatura*; *Leitura e literatura – teoria e prática*.

Data de submissão: nov. 2010. Data de aceite: dez. 2010

condensados a serem decodificados. A palavra *Dichtung* nos ajuda a atender essa compressão das escolhas internas, que se opõem à narrativa simples e clara.

Tempo de ler

O manto atravessa, sem ser lido, a vida dos sem-tempo para obras complexas. Ele provoca desconforto, como podemos observar, por exemplo, no artigo de Maurício Melo Júnior:

A verdade é que *O manto* não é um livro de fácil leitura. Marcia Tiburi leva ao paroxismo as dores e as loucuras das personagens. Tudo se envolve em névoas e incertezas. A rigor o enredo, de tão banal, se faz até frágil; a filha que encontra no espólio da mãe nove fitas com o longo e caótico depoimento [...]. Em Marcia Tiburi não, o caos vai aos extremos. A necessidade de pôr mais lenha na fogueira, de intensificar a desordem demonstra a segurança da escritora. Ela faz de tudo para se perder no meio do caminho, às vezes até perde o ritmo da narrativa que se torna lento e, em alguns momentos, cansativo, para logo retomar o fôlego, a marcha dos fatos (MELO, 2010).

Em processo de diálogo e com muito respeito às recepções do livro, pensamos que não é a narrativa que se perde no caminho, mas os leitores que se deixam hipnotizar pelos caminhos da leitura, cuidadosamente esboçados por uma narradora eficaz. Atentos ao conteúdo das frases, leitores deixam-se levar por Leda, entregam-se aos devaneios da personagem, como um crédulo que segue os passos de alguém mais sabedor do mundo, para, depois, tentarem uma paráfrase e uma conclusão interpretativa.

De fato, como seria mais fácil se encontrássemos o mapa do labirinto que a narradora teceu! Ao contrário, em tempos em que valores, produtos culturais, modos de ser e de pensar são padronizados pelos meios de comunicação de massa, *O manto* funciona como um freio. Freio para o tempo pressionado, para os ínfimos minutos da leitura apressada.

A jovem autora, que se afirma feminista e tão bem conhece os meios de comunicação, constrói uma trama às avessas da massificação. Em suas palavras, os leitores de obras *fast food* seriam meros consumidores de invenções estéticas publicitárias, como as produções culturais de Lady Gaga, ídolo *pop* norte-americana:

Lady Gaga é o mais recente ídolo pop da cena internacional. Entenda-se por ídolo pop um indivíduo que encanta as massas com a habilidade artística de que é capaz sendo seu autor ou o mero representante de uma estética inventada por publicitários e estrategistas de produtos culturais. Nesse sentido, todo ídolo pop age como o flautista de Hamelin conduzindo por certo efeito de hipnose uma quantidade sempre impressionante de pessoas. Ele é também um guia estético e moral das massas (TIBURI, CULT, 2010).

Mas investigadora tanto das artes plásticas como das teorias e práticas da produção de massa, objeto de seu recente livro *Olho de vidro* (no prelo), a escritora produz uma obra de escolhas estéticas sofisticadas e arabescas. O fio condutor – mãe e filha protagonizam uma relação problematizadora do cotidiano e duvidam das certezas dadas – se apresenta em uma narrativa longa, que

não pretende ter, de acordo com Leda, padrões claros. Vejamos a sustentação da narrativa.

A arquitetura de *O manto* e a hipnose

Propomos como atitude de leitura o abandono da crença nas palavras da instância narradora e um olhar distanciado para o texto. Propomos, logo no início, um processo de dúvida às palavras do prólogo metalinguístico que a personagem nos apresenta. Assim consta: quem assina o prólogo é Leda, filha de Berenice, a mulher que deixou nove fitas cassete gravadas. As fitas serão objeto de reflexão, de deflagração de crise sobre a autoria; de transcrição, edição e publicação do livro *O manto*, no qual Leda se insere. Portanto a criatura – Leda, a personagem narradora – pretende ser a criadora do romance, ao qual pertence.

O labirinto se inicia a partir dessa relação de apropriação e pertencimento de narrador e obra. Leda, a narradora, ficcionaliza a posição da autora do livro, o sujeito histórico Marcia Tiburi.

Uma explicação, o mapa inteiro em que cada linha explica o caminho a seguir, em que palavras adequadas são escolhidas uma a uma como feijão na bacia, frase a frase, para não exagerar, não mentir, nem evitar dizer o que se passou por medo de simplesmente dar forma incomunicável à incomunicabilidade (p. 11).

E a discussão sobre a autoria do romance continua entre Leda e Berenice, sua mãe, também personagem; contudo, narrada. Neste ponto, o pacto que o

leitor aceitou na capa do livro – em que constam título e autoria histórica – se desequilibra. A voz de pensamentos inconsistentes e velozes é tão verossímil que transporta o leitor a uma dimensão, onde histórico/real e ficção/verossímil pretendem se confundir.

Berenice, Leda e Marcia Tiburi formam um triângulo, pois as personagens fictícias discutem a autoria real do texto. Se o leitor embarcar credulamente na fala ficcional, estará se comportando como se fosse mais um sendo levado pelo barqueiro Caronte, que transportava os recém-mortos para o Hades. Esse leitor “morre” por se submeter ao encanto das palavras ou por ouvir o canto das sereias. É um leitor hipnotizado, aquele que perde o distanciamento do raciocínio e da ação. Esse é o estado ao qual chamamos de deslumbramento, encantamento, magnetização ou fascínio.

Essa forte atração é provocada pelo encadeamento das ideias, mas também pelos aspectos gráficos. Os parágrafos apresentam-se sem recuo. O texto escorre com margens que variam de 1,3 a 1,4 cm, esquerda e direita, respectivamente. Faltam espaços vazios para o leitor retornar o fôlego e se distanciar.

A imposição da voz de Leda fascina. Essa é uma das grandes qualidades do texto: ele se apresenta graficamente com o intuito de provocar sensações no leitor e de levá-lo ao labirinto do livro. Se o leitor comprar essa briga e entrar nos descaminhos, talvez tenha de lutar muito para sair. Por isso, esse livro é para poucos leitores, pois Leda, que parece o

Minotauro, corpo de ser humano e cabeça de animal, está contida neste labirinto gigantesco. Leitor, por precaução, vale aqui reler o que Jorge Luis Borges escreveu acerca do labirinto:

Este é o labirinto de Creta. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra se perderam tantas gerações. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro, que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra se perderam tantas gerações como Maria Kodama e eu nos perdemos. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro, que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra se perderam tantas gerações como Maria Kodama e eu nos perdemos naquela manhã e continuamos perdidos no tempo, esse outro labirinto (BORGES, 2010).

Lembrando a solução do mito, o leitor precisa de um pedaço de linha de costura ou um par de asas feito de penas e cera de abelha.

A luta contra o fascínio ou o pedaço de linha

Primeiro aviso, o romance afirma que o Prólogo é composto por cem parágrafos em palavras de vidro. Não acredite! O Prólogo não é um prólogo e os parágrafos não são parágrafos em seu sentido contemporâneo.

Um parágrafo é a divisão de um texto escrito, indicada pela mudança de linha (não a do subtítulo), cuja função é mostrar que as frases aí contidas

mantêm maior relação entre si do que com o restante do texto. Graficamente, parágrafo é forma de composição em que a primeira linha preenche toda a medida da coluna e as demais apresentam recuo à esquerda. Ora, nem os temas nem os espaços são a característica principal da centena de divisões. A numeração de um a cem, que, segundo a narradora indica a sucessão de parágrafos, sugere quebras de uma escrita que representa a consciência da personagem, em um fluxo intenso de pensamentos. Essas quebras sinalizam outra ideia de parágrafo, a do *parágraphos*, sinal para marcar as diversas partes do coro (na tragédia) ou da parábase (na comédia). Cada número em *O manto* poderia indicar, então, um novo canto, não o parágrafo contemporâneo.

O prólogo era uma parte dos espetáculos gregos. Na tragédia, antes da entrada do coro da orquestra, havia o prólogo, uma apresentação do tema da peça. Nesse preâmbulo, um ator ou narrador comentava a ação por vir e solicitava paciência aos espectadores pelos possíveis defeitos da tragédia.

A tragédia grega, momento de intensidade máxima dos poderes criativos daquela cultura, efetiva a união do apolíneo e do dionisíaco, o que equivale a dizer que o dionisíaco bárbaro, ou o dionisíaco da sabedoria de Sileno foi “capturado” e desarmado dos seus poderes destruidores. Na estrutura das peças trágicas, a “captura” do dionisíaco pelo apolíneo se dá no âmbito da forma: O apolíneo diz respeito ao universo das imagens, das formas, enquanto que o dionisíaco, representado inicialmente no coro, é o portador da “verdade” fundamental, símile simbólico do espírito da música (WEBER, 2010).

O coro é uma personagem coletiva, que interfere na ação da tragédia ou da comédia, dançando e cantando; ele se expressa em um dialeto diferente das partes faladas pelo atores da ação principal. Leda não apenas introduz, como é próprio do prólogo, o tema do espetáculo – as nove fitas em si. Ela assume a voz de uma espécie de corifeu de um coro. Ela se comunica com sua possível e sempre citada plateia de leitores, explicando que sua escrita se destina a um leitor apenas, mas admitindo logo depois que essa pretensão é uma mentira. Como se fosse ao mesmo tempo o corifeu e o coro, Leda assume grande espaço, interagindo com o leitor, dialogando com ele e nomeando-o diversas vezes.

A função do coro é interromper a ação principal e quebrar o clímax, aliviando o espectador da tensão. Esse relaxamento, que hoje é conhecido como intervalo entre os atos de uma peça, era oferecido pelo canto, que acalmava a plateia de modo menos racional. Do mesmo modo, os cem supostos “parágrafos” de Leda têm a função de aliviar o leitor do contato direto com a ação, sugerida pela narradora como ação principal, a transcrição das fitas cassete deixadas por Berenice. Nessas primeiras duas centenas de páginas, Leda anuncia a ação como se fosse ator de um prólogo. Porém, difere dele por brincar com o leitor, confessar suas fraquezas, convocá-lo à leitura de modo labiríntico. Também difere do corifeu – o destaque do coro –, porque o raciocínio da narradora desempenha papel preponderante. Sua voz é cerebral,

racional, enquanto o coro se apresentava de modo corporal, dançando e cantando. O Prólogo de *O manto* é, portanto, um coro às avessas, por ser excessivamente cerebral, e um prólogo às avessas por ser exageradamente dialógico e lúdico.

Labirinto da hipnose ou um par de asas feito de penas e cera de abelha

Essas duas centenas de páginas traçam um labirinto² através de construções que se assemelham ao barroco, que se define pelo movimento e instabilidade. Os dilemas da passagem do teocentrismo para o antropocentrismo, são expostos nas obras barrocas europeias por uma linguagem rebuscada, em que abundavam antíteses e paradoxos. A arte barroca expressa as contradições do ser humano em relação ao mundo e a si mesmo, que tentam conciliar o ser humano dos valores renascentistas com a submissão perante a hierarquia religiosa e Deus. Essas contradições aparecem de modo angustiado, tentando reunir ideias antagônicas como viver e aniquilar a vida.

A obra pode ser conceitual, como os sermões de Padre Vieira, os quais tinham por objetivo seduzir e convencer de modo labiríntico. O labirinto é, antes de tudo, uma construção arquitetônica que visa à desorientação.

O labirinto do Prólogo de *O manto* foi construído assim: nos cem cantos do Prólogo de *O manto*, as primeiras orações

abrem cada seção com o tema principal, sobre o qual a narradora irá discorrer. Sempre da perspectiva de um sujeito onisciente, embora se declare tão conhecedor do romance quanto o leitor. Apesar de conhecer o conteúdo das fitas, ou seja, das duas partes posteriores do romance, o sujeito simula ter visão parcial e, assim, tenta conduzir o leitor ao labirinto. Leda, no parágrafo 19, embate-se com regras e padrões, que servem para compor coisas, entre as quais os livros. Desse modo, ela se aproxima do suposto leitor, que também deverá estar procurando compreender o texto, seus padrões, ou seja, sua armadura. No parágrafo 25, Leda confessa o caos.

Anunciado o caos, Leda queixa-se, no parágrafo 26, de logro por pagar a dívida, porque descobriu segredos vergonhosos da mãe. Mas no 27 ela conta que caos ou clareza não importam nas fitas. No 29, põe-se à procura de padrões para o caos que encontrou. Se o leitor acreditou que ela de fato procurava pela armadura do texto, ficou do mesmo jeito que ela diante do caos, ou então, desistiu da leitura.

A partir desse caminho labiríntico, Leda trata de diversos temas que se relacionam com as nove fitas e a ação que se encontra nas outras partes do romance:

- No parágrafo 40, Leda nos faz conhecer um espaço, um mercado, um dos poucos substantivos concretos de lugar presentes no texto, o qual nos permite criar uma imagem, um cenário; e, nele, incluir o olhar do outro, como no parágrafo 41.

- Em seguida, no parágrafo 43, o texto volta a questionar ideias – o que vem a ser a escrita? Continua no 44: como deveria ser o *ghost writer*? Já no 46 Leda procura por escritores, editores e por uma receita para escrever. Alguns parágrafos começam com máximas que, como afirmou Nietzsche, prestam-se bem para serem decoradas.
- Leda conta que uma frase martela na cabeça.
- No 52 uma suposição desconstrói o que pensava acerca de livros e escritores.
- No 54 afirma que descobriu que seu trabalho não seria escrever.
- No 55 fala que melhor expressaria se dissesse que a mãe ouvia vozes. Deveria torná-las visíveis e escrevê-las.

Ao transcrever as fitas, sente-se dentro e fora do enredo, dentro e fora do labirinto. Por causa disso, perde a objetividade. Diz que gostaria de mentir, mas não poderia, porque mentir a incomoda. Rejeita a forma literária, mas respeita o material da mãe. Ideias que vêm à mente atrapalham a narrativa.

Leda se responsabiliza por transformar as fitas da mãe em livro, que, para a narradora, paradoxalmente, era e não era um romance. O romance a contém, pois como enunciadora pertence ao todo. Não gostaria que o leitor confundisse a mãe com a autora. Há o desconforto com o número de capítulos e com o título do livro, mas uma frase que se repete pode originar o título.

Restariam ainda, neste labirinto, outras questões literárias e, por isso, procura ajuda em manuais de escrita. Nessa tentativa de compreender o que fez, explica antecipadamente que o que escreveu é negativo, é oposição; que a voz “original” da mãe ultrapassou a condição de documento; explica que condensou muita coisa. Narra, então, que as fitas foram gravadas onde a mãe se escondia; que o texto precisa de uma descrição e que deve mostrar a fotografia da casa; que precisa contar tudo.

Finalmente chega a um lugar especial e central desse labirinto. Chega à casa, onde dentro fazia mais frio do que fora, e perde a noção do tempo. Fica curiosa para saber onde a mãe foi enterrada. Escuta as nove fitas dentro do móvel, onde foram gravadas, imaginando o que a mãe teria sentido naquela tragédia mental que a acometia. A mãe, doente, expulsava todos do seu convívio, mas Leda acredita que a loucura não explica o que aconteceu.

Saindo do centro do labirinto, ela trata do processo em si da transcrição; que não foi tarefa simples. Muito trabalho: o dobro do dobro. A deficiência da enunciadora: memória da falta. Com um braço só, a travessia não foi fácil. Realidade e sonho se misturam. Mais uma vez, não tem certeza de nada nem do tempo. Está cansada de evitar dizer quem a mãe é. Não a conheceu, mas precisa descrevê-la com rigor. A mãe teve um lado só do que cabe a cada indivíduo: a loucura, a pobreza e a falsidade. A mãe não a cita nas fitas, mas talvez a associe com Be-

renice. A mãe se confunde com a avó. A confusão se explicaria com paciência, a paciência que o leitor (Sancho) teria. Por fim, diz que, ao ler, transcrever e editar o material, experimentou a existência do corpo e, por fim, assina: Leda.

Livro na claridade ou *Livro da trama* – transcrito de 9 fitas

O *Livro na claridade* é a experiência em si; é a narração da existência do corpo ao ler, transcrever e editar o material sonoro das nove fitas. E trata-se aqui de um existir nos limites da razão, do delírio e da falta de controle sobre a velocidade dos pensamentos, da quantidade e de seus nexos. É a simulação do afastamento de uma mulher, que é mãe, de seus métodos habituais de pensar, sentir e agir. É a construção ficcional de expressão de sentimentos que fogem ao controle. É simulação da fala desmedida, de gravações que denotam falta de senso, como se Berenice fosse insensata, como se Berenice existisse e fosse um ser histórico.

O texto graficamente parece ser bem ordenado, com distinções do tamanho de fonte para título e subtítulos. Mas a exatidão da ordem engana.

T 1: seria a primeira transcrição;

T 1.2: a segunda;

1.3: a terceira.

Nessas três primeiras subdivisões, que parecem seguir o mesmo padrão, falta o “T” do terceiro subtítulo. E, dentro

do texto dessa terceira parte, encontramos, como se fosse um subtítulo i.e.M.@, mas provavelmente é o modo gráfico de se representarem “as duas vozes que neste momento invadem a sala” (p. 245). E, logo na frase posterior, somos remetidos à nota de rodapé: “Ela trata Araquine como uma entidade dupla, ou a vê duplicada por meio de uma abstração psicótica” (p. 245). Leda acredita que, até onde pode decifrar, Araquine é o nome que Berenice dá a si mesma, quando lúcida.

Ao se colocar como alguém que decifra, desloca-se para o papel de leitora e, mais uma vez, a estratégia é utilizada para hipnotizar. Primeiro, Leda pretendeu ser a criadora da narrativa; depois, sua leitora. É uma personagem que condensa em si toda a cadeia: escritor, narrador, transcritor, ouvinte, personagem e, finalmente, leitor.

Leda decifra, sendo enigma. E é esse o caráter que ultrapassa o convencional, que foge às regras narrativas habituais. Leda – enigmática e decifradora – torna a narrativa extravagante e simuladora de insanidade e desatino.

Mas, para além disso, provoca a simpatia e as emoções do leitor ao contar em detalhes o conteúdo das fitas. Uma delas trata, na realidade, da perda inexorável de intimidade, que o crescimento impõe às relações entre mães e filhas:

Minha PB, não tenho mais teus pés mornos sobre a cama para colocar sapatinhos brancos, nem teus cabelos sedosos para cortar fininhos rente à cabeça, nem teus olhos doentes para lavar com camomila, nem teus

dentos de leite para arrancar com alicate de jardim, nem tuas unhas delicadas para pintar de esmalte incolor, nem teu cheiro de leite para derramar nas plantas que morrem. Pequena Berenice, que não sejas minha é o que não tive tempo de avisar (p. 282).

Nesses pontos de escrita que simula a sensatez reside a sugestão do conto de fadas; aqui reside o caráter extraordinário da narrativa de tradição maravilhosa, pois está implícito a esse trecho que: Era uma vez, em um reino muito distante, uma mãe e uma filha que se amavam. A mãe cuidava da pequena e frágil menina. Mas a criança cresceu e a mãe percebeu, quando não era mais possível retornar à infância da menina, que faltou dizer uma só frase: “que não sejas minha”. E, dizendo isso, o que era impossível aconteceu, a frase foi dita. Como um conto bem contado, a narrativa finaliza com o auxílio de um elemento mágico.

E, por fim, o *Livro à noite* ou *Livro das urdiduras*

Seguindo os passos das duas partes anteriores, o Prólogo e o *Livro na claridade*, o *Livro à noite* permanece sustentado por uma arquitetura de labirinto textual, em que arbitrariamente os elementos se combinam, ora por analogia ou pela sucessão de ações, ora por dissertações que pretendem explicar o caos.

O centro espacial pode se localizar na casa e no armário, de onde a mãe gravou as nove fitas, mas as ideias são descentralizadas. Nem fora nem dentro, como já sugeria Leda. Cada uma das ideias

pode ser conectada a qualquer outra, pois o centro está em todos os lugares, incentivando a desordem e permitindo uma leitura não linear.

Parafraseando Walter Benjamin, é possível que estejamos habituados a pensar a escritura como um espaço superior e seguro, ao qual a simulação ou a ficcionalização da loucura assusta. Mas, talvez, não assuste tanto, se nossa leitura estiver despojada da pretensão de encontrar um texto que se sustenta em eventos históricos ou em ações que se sucedem de acordo com urdiduras tradicionais.

A leitura torna-se interessante, quando descartamos a expectativa de encontrarmos uma narrativa cujos fios conduzem à glorificação da heroína, ou, ainda, em que a heroína pretenda mostrar somente o tédio de viver e o conflito entre ela e o mundo.

Abandonando a crença nas falas da narradora e a expectativa de encontrar o familiar, a leitura é menos complicada do que sugerem os artigos sobre o livro. Não devemos esperar a produção *pop*, ou seja, aquele romance de mais ou menos 110 páginas que se apresenta nas prateleiras e vitrines das livrarias, cujo consumo se espera que ocorra em horas de lazer e cujo entretenimento pede afirmativas curtas e objetivas. Entre Leda e Berenice, entre o histórico e o estético, encontramos-nos, leitores, para conceber os nexos das condensações dessa narrativa.

Labyrinths in the literary structure of O manto

Abstract

O manto is a fiction written by Marcia Tiburi and requires an accurate reading. Through more than six hundred pages the protagonist, Leda, swaps between researcher, author, character, narrator and reader. The reading propose is creating doubt in the readers mind. Misbelieving the protagonist thoughts about the novel structure, the story maze is discussed, so that it leads to readers disorientation.

Key words: Contemporary narrative. Brazilian literature. Self-narrative.

Nota

- ¹ Vale a pena ler mais sobre o tema em Cláudio Alexandre de Barros Teixeira. *A estética do labirinto: barroco e modernidade* em Ana Hatherly. Dissertação (Mestrado) - USP, 2009.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Libros de enfermos Mentales. In: Tres reseñas de las memorias de un Neurópata, de Daniel Paul Schreber. *Clínica y Pensamiento*, 2002. v. 2. p. 27-32.
- BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- MELO JÚNIOR, Maurício. Diálogo entre mulheres. *Rascunho o Jornal de Literatura do Brasil*. Disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=25&lista=0&subsecao=0&ordem=3407&sem limite=todos>. Acesso em: 3 nov. 2010.

TIBURI, M. O crime de Lady Gaga. *Revista Cult*, São Paulo, n. 146. Publicado em 8 de maio de 2010. Disponível em: <http://revis-tacult.uol.com.br/home/2010/05/o-crime-de-lady-gaga/>. Acesso em: 3 nov. 2010.

WEBER, José Fernandes. A teoria nietzscheana da tragédia. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 30, n. 1, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732007000100014. Acesso em: 2 set. 2010.