

DO PÚBLICO AO PRIVADO: O ESPAÇO DO EFEITO TRÁGICO

FROM PUBLIC TO PRIVATE: THE SPACE OF THE TRAGIC EFFECT

Alzinéia Monteiro de Oliveira¹
Agnaldo Rodrigues da Silva²

Recebimento do Texto: 06/05/2025

Data de Aceite: 30/05/2025

Resumo: O presente trabalho faz um estudo sobre a peça *Dois Perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos sob a ótica da teoria da tragédia moderna. Apresenta o quarto, o espaço de intimidades dos protagonistas, como o lugar onde acontece o efeito trágico. Usa-se como metodologia de trabalho a revisão bibliográfica, por meio de textos sobre a crítica do teatro e teóricos que abordam as questões suscitadas ao longo deste texto. Autores como Raymond Williams (2010); Michael Foucault (1979); Albyn Lesky (2015) contribuíram para as interpretações e análises.

Palavras-chave: Crítica Teatral. Espaço Cênico. Plínio Marcos. Teatro Brasileiro. Tragédia Moderna.

Abstract: This paper studies Plínio Marcos' play *Dois Perdidos numa noite suja* (Two Lost Souls on a Dirty Night) from the perspective of modern tragedy theory. It presents the bedroom, the protagonists' intimate space, as the place where the tragic effect occurs. The methodology used is a literature review, based on texts on theatre criticism and theorists who address the issues raised throughout this text. Authors such as Raymond Williams (2010), Michel Foucault (1979) and Albyn Lesky (2015) contributed to the interpretations and analyses.

Keywords: Theatre Criticism. Scenic Space. Plínio Marcos. Brazilian Theatre. Modern Tragedy.

¹ Doutoranda do programa de pós-graduação em Estudos Literários pela Universidade Estadual do Mato Grosso (UNEMAT). É mestra pela mesma universidade. É professora efetiva da Secretaria do Estado de Educação do Estado de Tocantins. E-mail: alzineia.monteiro@unemat.br

² Doutor em Letras. Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGE/ UNEMAT. E-mail: agnaldosilva20@unemat.br

Do espaço da ordem pública para o espaço da intimidade

As tragédias, à época dos gregos, expõem ao público a experiência funesta do herói, a qual interfere na vida geral de um reino, a partir das ações e do destino dos protagonistas. Além disso, a vida exposta é no aspecto público. Quando Ésquilo escreve sua trilogia, o que está em disputa é o destino do reino de Argos. Na trilogia de Sófocles, o trágico se dá em meio aos conflitos para manter a ordem no reino de Tebas. Não diferente, na trilogia de Eurípides, há a desordem de um reino.

Igualmente, os heróis têm seus destinos colocados a julgamento dos deuses, das erínias e do coro. Neste caso, “O elemento importante na antiga ênfase sobre a posição social, na tragédia, foi sempre a condição geral do homem de posição. O seu destino era o destino da casa ou de um reino que ele a um só tempo governava e incorporava” (Williams, 2002, p. 74). Por isso, parte das cenas destas tragédias perpassa nos espaços públicos, aos olhos dos cidadãos, os quais fazem juízo de valor sobre a vida dos heróis.

Alguns séculos depois, com o surgimento das tragédias de Shakespeare, se verá mais uma vez a disputa entre famílias nobres a fim de manter uma ordem pública. Barbara Heliodora comenta a respeito: “A contrapartida da luta pelo poder é a preocupação com o bom governo, com o bem-estar da comunidade como um todo, presente na obra de Shakespeare desde os estágios iniciais até a última das peças que escreve sozinho” (HELIODORA, 1997, p. 72). A luta pela manutenção da ordem e da não reivindicação do povo é uma questão constante nas tragédias.

Em Plínio Marcos, não será diferente, basta contextualizar o momento de produção de suas peças. Em diversos momentos, se protesta contra a censura e o poder imposto por meio de uma ditadura. O teatrólogo é um combatente, suas tragédias não estão à margem disso. Todavia, o que se apresenta de novo é a demonstração dos efeitos desta falsa ordem, a partir da perspectiva do povo, o que não é visto nas tragédias gregas e shakespeariana, vez que não há espaço para o pronunciamento das camadas mais baixas, salvo o coro, que também é selecionado. Heliodora explica estas questões ao tecer comentários sobre a peça *Coriolano*, de Shakespeare.

Coriolano é um personagem complexo, cheio de qualidades que foram, em sua maioria, distorcidas por uma educação errada, devido às tentativas de Volumnia de fazer as vezes do marido morto: valores como família, nobreza, orgulho, ficam desmesurados: ele não admite nenhuma mudança

no quadro social, não admite que o cidadão comum possa ter seus representantes no poder, nem que faça valer suas reivindicações (HELIODORA, 1997, p. 89).

Os valores de uma época são evocados para exigir o cumprimento de uma ordem, mas não só, é também para evitar uma reivindicação. Embora as tragédias de Plínio Marcos revelem com maior ênfase a experiência a partir da vida íntima das personagens, além de destacar a face da vida pública dos protagonistas, trouxe também para os palcos a forma como se estrutura, se instaura e se reproduz o poder a fim de reter uma ordem.

A vida íntima dos protagonistas é exposta pela necessidade de demonstrar as consequências da exploração sofrida em razão do lugar que ocupam em suas vidas públicas. Quando Zé conversa com Nina em seu quarto sobre o que fazer para arrumar emprego, é por consequência da destituição do cargo que ele tinha na fábrica. Diante da sua inutilidade, fora descartado. Saiu da posição de empregado para desempregado. Quando Dilma, Célia e Leninha discutem sobre suas vidas em razão da exploração de Giro, no quarto onde dormem, é por serem apresentadas socialmente como prostitutas, objeto de satisfação sexual masculina. Quando Tonho e Paco discutem seus planos para deixarem de ser explorados em um trabalho com uma ínfima remuneração, também, em um quarto, é pela posição de empregados que tinham na seara da vida pública.

Nessa toada, observa-se que nas tragédias plinianas, o início do conflito parte da intimidade dos protagonistas, das suas inquietudes. Isso demonstra, em certo aspecto, a individualidade do ser humano dentro de uma perspectiva moderna da vida, diante das regras de conduta após o século XX. Somado a isso, o espaço onde eclode o trágico é o quarto. É o lugar onde os protagonistas se desnudam. Aquele caráter exposto na vida pública, conforme o lugar social ocupado pelo herói, sai de cena. É substituído pelas ações à revelia da ética ou da moral, mas que tendem a garantir a sobrevivência a qualquer custo, pois nas tragédias modernas, não há mais a possibilidade do perdão dos deuses. As vontades humanas representadas pelos reis, rainhas, príncipes e princesas já não são mais autônomas, pois os protagonistas não ocupam uma posição de poder. Portanto, suas ações são em função da imposição de um sistema coercivo, seja no âmbito político ou econômico.

Em *Dois Perdidos numa noite suja*, os diálogos entre as personagens iniciam-se e terminam no quarto. É onde Paco e Tonho revelam vossos caracteres. O quarto, portanto, é eleito neste estudo como o espaço do trágico. É onde Tonho fala sobre a sua vida pessoal,

declara ter uma família a qual pretende ajudar se arrumar um emprego. Por isso reivindica ao companheiro de dormitório um sapato, que segundo ele, ao ter os pés cobertos por um calçado vistoso, suas chances de arrumar um emprego aumentariam. Essa era a condição para voltar à cidade natal. Para Tonho era inadmissível retornar ao seio familiar sem conseguir ser bem-sucedido, aos moldes da exigência do capitalismo.

TONHO

Vou voltar, mas só quando me aprumar na vida.

PACO

Então nunca mais vai ver sua coroa.

TONHO

E por que não?

PACO

Não força a paciência. Você nunca vai ser ninguém (PLÍNIO MARCOS, s.d, p. 12).

Diferente de Tonho, em nenhum momento na peça é citada a referência familiar de Paco, ele não tem para onde voltar. No primeiro ato de *Dois perdidos numa noite suja*, é possível ao leitor e ao espectador, por meio da forma como se constrói as personagens e o modo como elas se apresentam, compreender Paco como um ser violento, ressentido, abandonado. Paco apesar de supostamente ser inferior a Tonho, demonstra ter consciência da sua condição e do espaço que ocupa, o qual dia após dia encontram-se no beco sem saída. Ele não consegue enxergar perspectiva diferente da que já está evidente, para ele, ou eles se empunham como criminosos para demonstrar força e poder, tornam-se violentos ou o fim era certo, serem violentados. Essa é a percepção de Paco, quando declara a Tonho as alternativas à disposição do companheiro. Ou ele confrontaria o Negrão _ personagem que o espectador sabe da existência apenas pelas referências feitas pelos protagonistas _; um ser violento, aproveitador de todas as oportunidades para se dar bem, ou seria explorado, como registrado no diálogo abaixo.

PACO

Só que todo dia ele vai te dar uma prensa.

TONHO

Não sei por quê.

PACO

Porque você é um trouxa. Ele disse que não pega mais no pesado. É só ver você num caminhão, ele chega como quem não quer nada e diz que era carro dele. Daí, te achaca. Se você achar ruim, te sapeca o braço e leva toda a grana. Se você ficar bonzinho, é tudo meio a meio.(Pausa) O negrão é um sujeito de sorte. Arranjou uma mina. O apelido dele ficou

“Negrão Califa”. Bota as negas dele pra se virar, enquanto ele fica no bem-bom enchendo a cara de cachaça. (Pausa) Você está frito e mal pago. Otário só entra bem. (Pausa)

TONHO

O negrão está enganado comigo.

PACO

Não sei por quê. Ele é vivo, conhece o gado dele.

TONHO

Se ele pensa que vou trabalhar pra ele, está muito enganado.

PACO

Você já trabalhou um dia.

TONHO

Eu só quis evitar encrenca.

PACO

E se deu mal. Por isso eu falei que você tinha que encarar. Não me escutou, é metido a malandro, caiu do cavalo. Homem não corre do pau.

TONHO

Eu não quero nada disso. Eu estudei, Paco. Amanhã ou depois, compro um sapato, arrumo um emprego de gente e nunca mais quero saber do mercado (PLÍNIO MARCOS, *s.d*, p. 14).

No diálogo entre as personagens é possível perceber a disputa de poder por meio da violência exercida uns contra os outros, mesmo que estes estejam em situações semelhantes. Mas para sair de uma posição passiva e em defesa de si, pois não há quem interceda, exercem a violência em face do outro. Nesse sentido, o conflito da tragédia passa a ser do indivíduo consigo mesmo, aquilo que Bradley (2010) já havia comentado sobre as tragédias de Shakespeare, a luta interna do protagonista.

A alma daqueles que lutam contra o herói pode ser indivisa, e geralmente é; mas, via de regra, o herói, apesar de caminhar na direção de sua sina, encontra-se, pelo menos em determinado momento da ação, e por vezes em muitos, despedaçados por uma luta interna; e é frequentemente nesses momentos que Shakespeare revela seu poder mais extraordinário (BRADLEY, 2009, p. 13).

Das tragédias gregas, as de Plínio Marcos atravessam-se os espaços públicos e invade o lugar da intimidade, ou pelo menos onde deveria ser. À medida que é possível adentrar neste espaço, o ser humano se vê perdendo a sua privacidade, não tem autoridade nem sobre a sua vida íntima, pois esta foi invadida.

A peça *Dois Perdidos numa noite suja* inicia-se com a seguinte indicação de cena “Um quarto de hospedaria de última categoria, onde se veem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas etc. Nas paredes estão

colados recortes, fotografias de time de futebol e de mulheres nuas” (Plínio Marcos, *S.d.*, p. 2). A degradação é demarcada desde a escolha do espaço, onde ocorrem os diálogos. Insta mencionar que a ruína dos protagonistas é um elemento constitutivo da tragédia, desde os gregos. Albin Lesky registra:

No centro dessa criação literária ergue-se sempre o herói radioso e vencedor, aureolado pela glória de suas armas e feitos, mas ele se ergue diante do fundo escuro da morte certa que, também a ele, arrancará das suas alegrias para levá-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sombras, não melhor do que o nada (LESKY, 2015, p. 24).

Em *Dois perdidos numa noite* suja, assim como nas demais tragédias de Plínio não há um momento em que o protagonista esteja em um estado de glória. O que há é um sentimento de esperança transposto na tentativa de as personagens vencerem as adversidades a elas impostas. Mas se não há este momento de bonança, como é possível afirmar o movimento de degradação? Na perda gradativa de perspectiva do protagonista, na sua transformação e reconhecimento de que estão fadados a um fim miserável. Anuírem que nascerão e morrerão na miséria.

Um quarto de última categoria, em uma hospedaria coletiva, o qual abriga dois hóspedes, Tonho e Paco, é o único cenário onde perpassa os diálogos da peça. O lugar que deveria ser de descanso, sossego e tranquilidade, transfigura-se em um ambiente hostil, sufocante, o espaço da loucura. É ali onde ocorre a transformação de Tonho. Ele, depois de ser constantemente provocado por Paco, perde a sua suposta ética e moral e torna-se “Tonho, o maluco e o perigoso”. Desde o início da peça, a personagem demonstra a sua insatisfação com a sua posição social. Segundo ele, por ter estudado merecia algo melhor. Entretanto, seu lugar de nascença definiu as suas impossibilidades. O espaço físico, claustrofóbico, colidiu com o espaço psíquico da mentalidade de Tonho ao passo que a sua tragédia é a morte do Tonho sonhador em prol do nascimento de um Tonho nutrido pela ira e a violência.

Na tentativa de deixar o quarto menos hostil, as personagens colocam nas paredes fotografias de time de futebol e mulheres nuas. O que também acentua dois aspectos a serem comentados. O primeiro, o elemento de distração das personagens, o futebol, uma tradição cultural, sobretudo, no Brasil. É um meio de distração da população brasileira, assim como é colocado nas peças. Isso permite inferir sentidos implícitos. Ao colocar o futebol em cena, demonstra a necessidade de desviar a atenção da problemática enfrentada

pelos protagonistas. Além disso, vale considerar o momento de produção da dramaturgia de Plínio Marcos: os anos em que a censura era explicitamente manifestada no país, apesar de ter “superado” este momento, ainda é feito um movimento para manter os olhos e a atenção desviados das razões que levam a destruição do indivíduo e o mantém na zona da miséria. Por isso, se faz necessário permanecer *Dois perdidos numa noite suja* em cena, nas salas dos teatros.

O segundo elemento é o uso de fotografias de mulheres nuas. Isso evidencia a objetificação do corpo feminino, uma recorrência nas tragédias de Plínio Marcos. As mulheres são colocadas em cena como objeto a ser, a qualquer tempo, descartado. Um corpo sexualizado é utilizado a fim de satisfazer uma vontade masculina. Em *Dois perdidos numa noite suja*, além das fotografias espalhadas no quarto, há também o discurso de Paco.

PACO

Não. Tem mais. Daqui pra frente, não vamos assaltar só por dinheiro. Eu quero a mulher também. Vai ser um negócio legal. Eu vou ter uma faca, um revólver e meu alicate. Limpo o cara, daí mando ele ficar nu na frente da mulher. Daí, digo pra ele: Que prefere, miserável? Um tiro, uma facada ou um beliscão? O cara, tremendo de medo, escolhe o beliscão. Daí eu pego o alicate e aperto o saco do bruto até ele se arrear. Paco Maluco, o Perigoso, fala macio pra mulher: Agora nós, belezinha. Começo a bolinar a piranha, beijo ela paca, deixo ela bem tarada e derrubo ela ali mesmo no parque. Legal! (PLÍNIO MARCOS, s.d, p. 33).

Essa é uma das formas de Paco demonstrar sua autoridade, o que, em outras circunstâncias de sua vida, não era possível. Neste aspecto, é posto em cena as microestruturas de poder. Michel Foucault (1979), em *A microfísica do poder*, explica como o poder se constitui em meio às microestruturas. Inicialmente, ele cita que o poder é estabelecido por duas vertentes: primeiro por meio do autoritarismo. Segundo, por meio da macroestrutura em face da infraestrutura. Essas, legitimadas pelo Estado, geram as microestruturas de poder. É o que vemos entre o Negão em face de Tonho, e posteriormente, ao final de *Dois Perdido numa noite suja*, Tonho reproduz uma esfera do poder o qual era exercido sobre ele.

Nessas relações se estabelece a tensão entre o sujeito que intenciona impor o seu poder e o sujeito que sofre esta imposição. Ingenuamente, o oprimido ao equipara-se ao opressor apenas reproduz uma estrutura que fortalece a macroestrutura e o autoritarismo. A

transformação da personagem oprimida na persona do opressor é notória em *Dois perdido em uma noite suja*. No primeiro ato, apresentam-se os personagens Paco e Tonho. O primeiro identifica-se como um sujeito conformado com a sua situação, é uma mistura dos aspectos da miséria e da vontade de possuir, ao aparecer em cena com as roupas velhas, mas com sapatos pomposos. Em diversos momentos na peça, ele se glorifica pela mera possibilidade de estar calçado com um belo par de sapatos. Paco a fim de possuir mais, vislumbra na criminalidade um meio de obter vantagem, de se impor como autoridade, segundo as suas palavras:

PACO

Boa! Paco maluco, o Perigoso. Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim. Vai ser fogo. Os namorados do parque não vão ter sossego. E a tiragem nunca me apanha. Pode espalhar por aí que Paco Maluco, o Perigoso, disse que não nasceu polícia pra pegar ele. Daqui pra frente, vai ser broca. Como chefe, você era uma droga. Cheio de grito, cheio de bafo, mas não era de nada. Mas tem um porém: Só pra você não dizer que eu sou sacanajeiro, vou te botar de segundo chefe. Você vai ajudar a manejar a moçada (PLÍNIO MARCOS, s.d, p. 33).

Além do desejo de possuir, Paco aspira tornar-se chefe e se impor sobre o outro. Não importa quais os meios necessários para isso, ainda que seja a brutal violência. O que reafirma não haver nenhuma relação de poder isenta da violência. Não há diálogo entre as personagens que não seja pautada na tentativa de se impor, a primeira frase reproduzida na peça é “Ei! Pára de tocar essa droga” (Plínio Marcos, s.d, p. 1). Dita por Tonho. Ele diferente de Paco quer se inculcar superior em razão de ter estudado:

TONHO (Nervoso) – Estou te pedindo, Paco. Pelo amor de Deus, me deixa em paz. (Chorando) Minha vida é uma merda, eu já não agüento mais. Me esquece. Não quer trocar o sapato, não troca. Mas cala essa boca. Será que você não compreende? **Eu estudei, posso ser alguma coisa na puta da vida.** Estou cansado de tudo isso. De comer mal, de dormir nessa joça, de trabalhar no mercado, de te aturar. Estou farto! Me deixa em paz! (PLÍNIO MARCOS, S.d, p. 41. Grifo nosso).

Nos grifos acima demarca uma reivindicação de direitos em razão de um sentimento de superioridade, por possuir o ensino formal, uma crítica, também do autor. Assim, observam-se diversos momentos na peça, em que Tonho exige ser tratado diferente,

pois havia estudado, em vista disso merecia ser respeitado. Por meio deste discurso, tenta convencer Paco de que era superior a ele, mesmo dividindo o mesmo quarto de quinta, em um pensionato, trabalhando no mesmo lugar e sendo explorado como seu companheiro. Entretanto, não há nenhum momento durante o diálogo dos dois em que eles se sentem como pares. Ambos perdidos, em meio ao desespero, mas nunca se enxergam como semelhantes.

Primeiro, observa-se a destituição da família, a primeira estrutura onde se formam as relações de poder. Nesse caso, há uma forma de união e resistência entre os seus pares. Tomam-se, como exemplo, Romeu e Julieta, que são de duas famílias de igual prestígio. Além do prestígio, há a união entre os entes familiares, que juntos, de alguma forma se fortalecem entre si. À medida que a família se desintegra, principalmente, as sem nenhum poder econômico, perdem os aspectos de coletividade, passam a ser só no mundo, sem lugar de pertencimento. Passam a lutar, tão somente, pela própria sobrevivência, mas completamente frágeis. Nesse sentido, Tonho almeja ascender economicamente na vida, ser honesto, a fim de ajudar a família.

TONHO Também não posso. Preciso acertar minha vida aqui. Lá naquela cidade não tenho o que fazer. Os empregos já estão ocupados, ou pagam menos que aí no mercado. Preciso acertar logo pra ajudar minha família. Já fizeram um puta sacrifício pra eu estudar. Não sei como fui ficar nessa fossa (PLÍNIO MARCOS, S.d, p. 16).

O discurso estruturalmente e intencionalmente construído e disseminado pelos aparelhos ideológicos do Estado, colocando os seres humanos uns contra os outros. Isso os deixa vulneráveis e controláveis. Paco e Tonho não se enxergam como semelhantes e isso os torna mais suscetíveis para serem explorados.

Considerações finais

Conforme as análises apresentadas torna-se possível observar que, nas tragédias gregas e shakespearianas, os destinos dos protagonistas representavam uma possibilidade de interpretar a ordem ou a desordem social, em razão da posição que tais personagens ocupavam. Em contraste a isso, em *Dois Perdidos numa noite suja*, o trágico emerge em espaços privados, isso porque todos os atos ocorrem em um quarto de pensão. Neste lugar,

as personagens reivindicam uma posição melhor no contexto da relação de poder, estabelecida a partir do espaço e da posição social que cada uma ocupa.

Plínio Marcos expõe diversos aspectos da vida humana à margem. Uma sociedade onde a esperança das personagens é minada e os protagonistas se transformam em razão dos espaços de opressão e intimidade. Paco e Tonho sofrem sob o peso de seus contextos sociais e se veem aprisionados em uma existência marginal e degradante, onde o conflito público invade suas vidas privadas. Eles, ao verem a crueldade no mundo, a reproduz e internaliza nas suas relações de poder, talvez na ingenuidade de se imaginarem livres da opressão e, quiçá, tornarem-se opressores.

À medida que tais personagens perdem as perspectivas sobre a vida, ocorre o efeito trágico. O que há de mais trágico quando não há mais vontade de reafirmar a vida? Nestas circunstâncias, segundo o que se apresenta na peça, a morte é a única alternativa para o fim do sofrimento e da exploração.

Referências

ARISTÓTELES. **A poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BRADLEY, Andrew. C. **A tragédia shakespeariana: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth**. Trad. Marcelo Brandão. São Paulo: Martins fontes, 2009.

DUBY, Georges. **História da vida privada 2: da Europa Feudal à Renascença**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GRESPLAN, Jorge. **Marx: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2021.

HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: EDIPE, 1962.

MARCOS, Plínio. **O abajur lilás**. São Paulo: Brasiliense, 1975.

MARCOS, Plínio. Entrevista dramaturgo Plínio Marcos, o “Reporte do submundo. Entrevista concedida a Jô Soares, no Canal Bizuti. [acesso em 11 de mar. De 2020]. Disponível em: Youtube. Publicado em: 1988. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zPATz_ftBs&t=610s.

MARCOS, Plínio. Afinal, gênio ou analfabeto. [Entrevista cedida a] Léo Borges Ramos. **As entrevistas de ela ele**. Rio de Janeiro. Jun. 1980.

MARCOS, Plínio. **Dois perdidos numa noite suja**. S.d. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vestibular/Vest2013_1/Editais/DOIS_PERDIDOS.pdf. Acesso em 26 de out. de 2024.

MARX. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1960)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Sussekund. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.