



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i2p131-142

Sala aberta

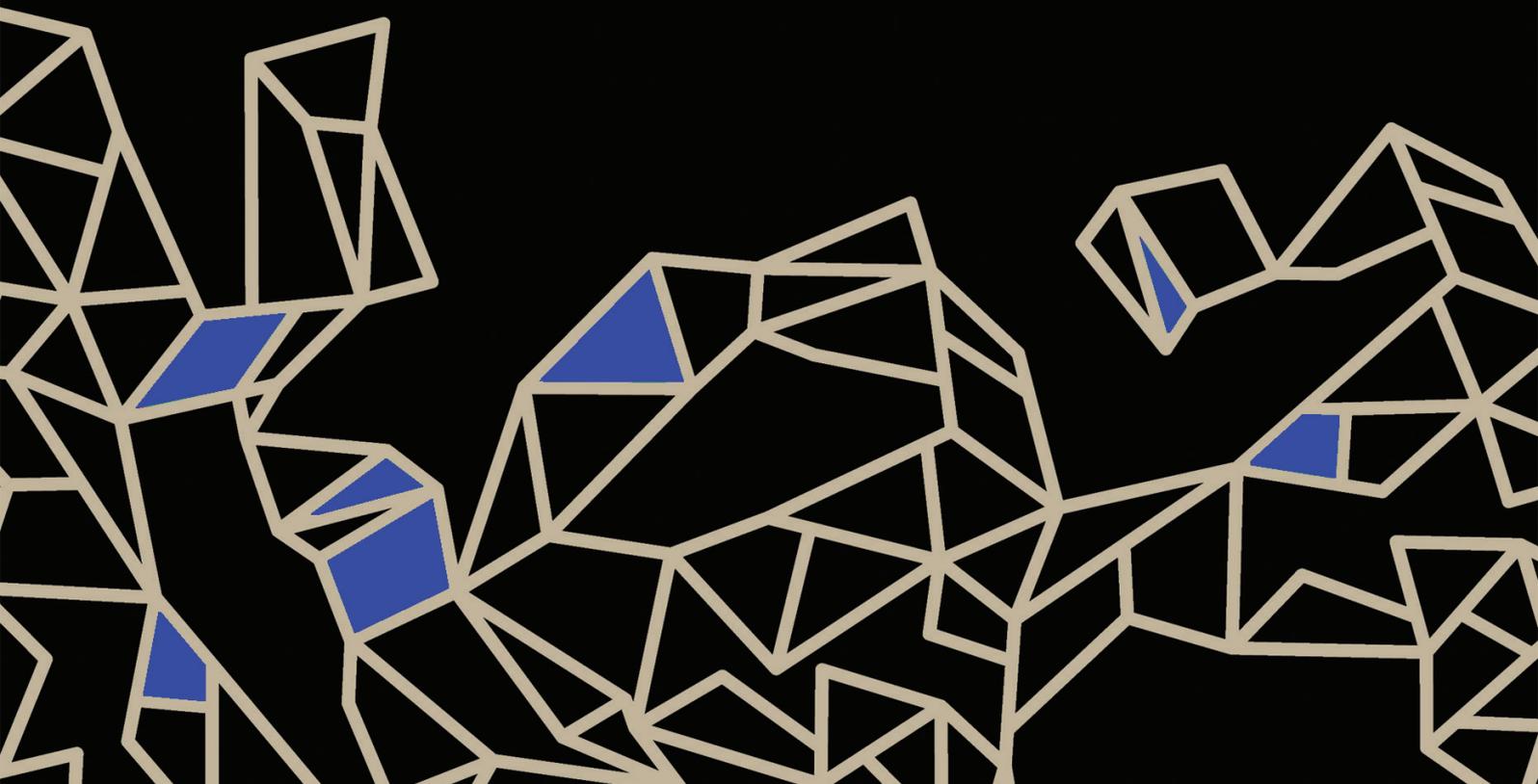
Cena teatral contemporânea: o coro, o nômade, a potência trágica

Contemporary theatre scene: the chorus, the nomad, the tragic power

Carmem Gadelha

Carmem Gadelha

Professora associada do Curso de Direção Teatral e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) da Escola de Comunicação na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)



Resumo

A partir de uma abordagem ético-política da tragicidade na cena teatral contemporânea, este texto se propõe observar a eclosão de figurações do corpo ferido daqueles que se encontram em condições de cidadania precária. A atenção se volta para a polifonia dessas expressões minoritárias em aspectos de lirismo coral – um trânsito por processos de subjetivação. Os espaços da cidade e do palco são postos em questão, verificando, neles, articulações entre as tramas de construção do moderno em suas diferenças com a cena atual. As trajetórias se fazem no transitar entre a personagem individual e as múltiplas vozes da multidão, sendo observados encontros do arcaico com a sociedade superinformada. Na segunda parte do artigo, são trazidos, como exemplos, apontamentos breves sobre espetáculos recentemente produzidos.

Palavras-chave: Cena teatral, Cidade, Contemporaneidade, Tragicidade.

Abstract

From an ethical-political approach to tragicism in the contemporary theatrical scene, this text proposes to observe the outbreak of figurations of the injured body of those who are in conditions of precarious citizenship. The attention is focused on the polyphony of these minority expressions in aspects of choral lyricism – a transit through processes of subjectivation. The spaces of the city and the stage are put in question, verifying articulations between plots of construction of the modern in their differences with the current scene. The trajectories are made in the transit between the individual personage and the multiple voices of the multitude, observing meetings of the archaic with the overinformed society. In the second part of the article, brief notes on recently produced shows are brought as examples.

Keywords: Theater scene, City, Contemporaneity, Tragic.

Neste trabalho,¹ indago sobre o trágico tomando o lirismo coral como principal força constituinte da cena contemporânea. O problema se situa onde Artaud (1985) encontra a morte de Dionísio no lugar mesmo de nascimento do teatro. A crueldade desfaz as coordenadas wagnerianas. Rupturas

1 Este trabalho resulta da pesquisa *O trágico e a cena contemporânea*, em andamento.

se articulam a continuidades. Entre Wagner e Artaud – não do ponto de vista cronológico, mas dos conceitos e paradigmas –, penso que a cena se move entre traços da encenação moderna (formulada a partir da exegese do texto dramático) e a ruptura com ela (a cena escreve o texto e/ou as textualidades). Farei incursões por temas variados e confrontados por meio de uma abordagem histórico-filosófica. Ao final, descreverei exemplos de espetáculos recentes.

O aparecimento da tragédia coincide com a formação da *polis* democrática. As narrativas míticas não se adequam às demandas da cidade. Um tempo propriamente humano e histórico se expressa na ação teatral. Entre o palco e os espectadores, o coro conecta, com suas indagações, tempos e espaços da tradição e do presente, refazendo cognições, problematizando limites entre deuses e humanos, herói e cidade.

Qualifico como “contemporânea” uma conexão de tempos; composições do mais recuado e arcaico com a experiência do presente. O passado deixa marcas no espaço e no corpo: memória de afetos. O presente jamais se efetiva, a não ser nas sensações dadas pelas presenças e copresenças; ele já é passado quando o designamos. O futuro aniquila o presente: Cronos devora os filhos. Na crença arcaica, Zeus matou seu pai para limitar-lhe a atividade e assim doar aos homens um tempo organizado, cósmico e não caótico, conforme a *Teogonia* (c. VII-VI, a.C.), de Hesíodo (1981).

A temporalidade de Cronos – mensuração que aplaca a angústia do fluxo – convive com Aion e suas duas setas: passado e futuro na mesma reta, convergindo para o mesmo ponto – o presente –, pressionando-o nos dois sentidos. Com Aion, o presente é eternidade (não-tempo) manifestado como **ex**-istente, fora de si. Cada “agora” se inicia e finaliza no mesmo instante, esvaindo-se. Os “agoras” são ilusões do presente que se furta: um não-ser; ou são simulacros, apresentando-se como ser: **re**-velação, que se mostra e se esconde entre retalhos de acaso e disrupção. O agora é *ag-hac/ac-ora* – o prefixo é indicação do instante furtivo (ora), um demonstrativo preposicionado ou advérbio.

Os agoras transformam-se em sucessão de números, se quisermos quantificar o tempo e domesticá-lo para contar nossas histórias; com elas, conquistamos alguma consistência para a ideia de tempo. A contemporaneidade não



se prende à cronologia – um pôr-em-ato sucessivo, em recortes da sincronia pela diacronia; aí o prefixo “pós” tem lugar para expressar o que se supõe seguir ao moderno. Mas falo de nossa experiência como encaixes de presentes simultâneos e contíguos, em detrimento da perspectiva histórica (JAMESON, 1996). Considere-se também a compressão espaço-tempo (HARVEY, 1996). Um tempo, enfim, a cuja aceleração – dadas as tecnologias de informação, comunicação e transporte – entregamos a experiência social e afetiva. Nela, as narrativas articulam fragmentos e discontinuidades; não-tempos e não-lugares abrigam figuras sem profundidade psíquica ou histórica. Tempo de retorno de arcaísmos.

Artaud explicita, em *Para acabar com o julgamento de Deus*, que o Ocidente impôs uma “doutrina do juízo”; no tribunal grego, lotes cósmicos são distribuídos entre deuses e homens: a dívida é eterna e irresgatável. No cristianismo, o juízo do Deus único. Oposta ao Juízo, a crueldade inscreve a dívida sobre o corpo; forças afetam umas às outras, efetuando a justiça. A operação é dar fim a qualquer juízo: dívidas e cobranças inscrevem-se na carne e no sangue. Toda escrita ou inscrição escapa ao Livro. É preciso produzir um corpo sem órgãos, feito de intensidades e limites interpenetrados, insubmisso aos poderes. Desfaz-se o contorno das formas, individualizações e lotes de tempo e espaço imanentes a cada um – corpos sobre os quais recai o juízo. O corpo sem órgãos é vitalidade não orgânica, afetiva e intensa – campo de forças e combates (DELEUZE, 1997). Trata-se de superar a subjetividade individual na potência de subjetivação, na qual se mantêm permanentes metamorfoses: jogo de sentidos no trânsito entre máscaras, desfazendo-as e refazendo-as (DÉTIENNE, 1988).

A crueldade tem afinidade com *arché*. Anaxágoras afirma a *gênesis* como transformação dos elementos uns nos outros: forças contrárias separam e agregam o que provém da mistura primordial. Para Heráclito, tudo é um e está na incessante mudança (PETERS, 1983; KIRK & RAVEN, 1990; NIETZSCHE, 1987). *Arché* (“origem”) é metamorfose e incompletude: onde está o ponto no qual algo se torna outro? Onde está este outro, senão naquilo de que provém? Na convulsão de corpos e espaços, a aparição se faz na imanência recíproca entre linguagem e ser, diz Torrano (1981) sobre a *Teogonia*, de Hesíodo.

O coro dionisíaco (NIETZSCHE, 1982) movimenta-se entre individuação e indistinção. Não há espectadores; os corpos e identidades se perdem no tempo e no espaço. Daí recorta-se e reflete-se toda imagem individuada: atividade apolínea de conflito com o estado unificante da embriaguez. Arrisco: o sofrimento de Dionísio, a inexorável separação de si, fala pelo oráculo de Apolo. São enigmas inextricáveis; a clareza épica, apolínea, é obscurecida pelas desmedidas; dança e música (potências do agir) tornam-se representação (articulação de tempos e espaços que fazem do ausente formas de presença).

No êxtase, o que há é **ex**-istente: dentro e fora de si e do que é. O que aparece é também **in**-existência e existir “**in**”, ser e deixar de ser. Em luta com o “inaparente”, Apolo refulge, transmutando Dionísio em forma, luz e sombra. Da articulação dionisíaco-apolínea surge Arquíloco, o lírico. Ele diz “eu”: um *génos*, uma *génesis* – generalidade (múltipla *arché*) e polifonia. Arquíloco é sem-nome que advém ao nome, (re)velando-se em Singularidade(s) – subjetivação como força do Múltiplo. O lírico reúne, tensiona e articula o “eu” a “nós-eles”.

Quais são as máscaras de Dionísio e Apolo hoje, depois do sonho moderno de Wagner e dos delírios de Artaud? O combate deste à representação corresponde ao permanente retorno dela, que nega a experiência da imediatez. Vejo no mesmo espelho o espectro de Wagner. Seu Teatro de Bayreuth ambiciona promover o reencontro do “povo” com a memória coletiva. Não há frisas e camarotes; a plateia é inclinada, evocando o anfiteatro grego (a democracia do olhar não admitirá pontos privilegiados). Espectadores às escuras, volta-se a contemplação para os focos de luz sobre a “obra de arte total”. Ela é autorreferente e de contornos precisos. A “quarta parede” disciplina e silencia os corpos.

Em sua crítica ao Ocidente e à cultura de duplicação das coisas, Artaud aponta o texto e a ação teatrais como lugares de dominação do corpo e da cena. Ele busca uma linguagem onde palavras e imagens não se destinam a representar – modo de produzir presença do que está ausente. Com a crueldade, as coisas têm suporte no tempo presente. Desfazem-se cadeias de causa e efeito, anterioridade e posterioridade sobre as quais repousa a ação.



Corpo, espaço e tempo retomam, no entanto, articulações que refazem a representação: o presente se dobra e redobra, dividindo-se e multiplicando-se.

Entre os dois parâmetros (Bayreuth, a crueldade) e suas combinações situa-se o infinito, que leva tanto à radicalidade das novas experiências quanto a reafirmações do modelo wagneriano. A ruptura do paradigma moderno é detectável na segunda metade do século XX, entre herdeiros das perguntas artaudianas, como Grotowski e Kantor no âmbito internacional; e Zé Celso, Gerald Thomas, Enrique Diaz e Aderbal Freire Filho, no âmbito nacional.

Trato da aliança problemática entre o modelo arbóreo – que sustenta análises históricas (sincronia/diacronia) e de discurso (sintagma/paradigma) – com o rizoma. Ele é rebelde diante da dicotomia verdadeiro/falso; abraça o descentramento e a incompletude, onde surgem singularidades em seu espaço próprio: a diferença na multiplicidade (DELEUZE; GUATTARI, 1995). O teatro contemporâneo transita entre os dois polos – Wagner, a árvore; Artaud, o rizoma – e os recombina em diferentes pontos do segmento que os separa. O campo estará sempre por constituir-se, contrariando o pensamento clássico. As heterogeneidades (regimes diferentes de signos, naturezas e coisas) buscam agenciamentos coletivos de enunciação. Este não-método opera genealógica e descentradamente (múltipla *arché*); sujeito e objeto perdem unidade porque as grandezas combinadas formam uma trama de indiferenciações, fugindo ao quantificável e às hierarquias. O território é desterritorializado e reterritorializado, mais além ou aquém, em jogos com as singularidades. O intercâmbio dentro e fora se nega à determinação histórico-conceitual. As linhas de fuga, proliferantes, são limites da continuidade/ruptura; desfazem dicotomias fazendo encontrar novas organizações de conjunto e reconstituições de sujeito, com predicções e atribuições, na trama saber/poder. No teatro, as narrativas recompõem figuras alegóricas.

A cena “rasga” o palco italiano, fugindo às heranças da *mimesis* clássica (estabilidade, harmonia, homogeneidade), mas também se conjuga a ela, que é feita de decalques hierarquizados e sempre em recondução ao mesmo. As linhas de fuga abrem espaços de indeterminação, rompendo fronteiras dentro/fora, atores/espectadores. Forças arquimedianas sobre a matéria desfazem teoremas euclidianos que procuram controlar o palco e a arquitetura teatrais – o edifício, os cenários determinados por formas concebidas

previamente. A cena rebelde ergue-se a partir dos problemas propostos por relações tensas entre corpo, espaço e tempo em sua experiência imanente.

A obra de arte total (Wagner) reúne as diferentes artes (do tempo e do espaço) em torno do eixo dramático; aristotelismo para o qual tive já oportunidade (GADELHA, 2013) de chamar atenção. Aí se frustram os efeitos almejados (harmonia, homogeneidade), porque eclode a surpreendente visão instável da modernidade – focos de luz recortam o espaço e descontinuum o tempo. A visão fragmentada dialoga com a aceleração na cidade subjugada pelas demandas capitalistas. Artaud e o corpo sem órgãos operam conexões e desbloqueios, aberturas e reversibilidades, em novas ações políticas e processos de subjetivação.

Nietzsche (1999) acusou Wagner de retirar da música o papel original, separando-a do corpo para dominá-lo por histrionismo mimético sem força primordial e imitador de caracteres e ações. Artaud ergueu libelos em nome da festa que combate a representação para instaurar a presença: força dionisíaca de união eternamente a se deparar com Apolo – a separação. Com Nietzsche e Artaud, o teatro experimenta a nostalgia (dor da ausência) e a utopia (todos os tempos e espaços, nenhum tempo/nenhum espaço), num trânsito incessante que passa pela unidade e a fratura. Somos, sempre e de novo, Todomundo, Ninguém e, às vezes, Alguém – arcaicos e contemporâneos, no espaço aberto da praça.

A peste pensada por Artaud ultrapassa o social e o psíquico, instaura a desordem na cidade, estabelece novos regimes e ocupações espaciais, transmuta terror e êxtase, subverte, reverte, inverte costumes. O teatro nasce deste corpo “anômalo” (substantivo sem adjetivo: rugosidade, desterritorialização). Corpo festivo, sem marcas de hierarquias e credos; é “anormal” (adjetivo sem substantivo) porque não tem regra ou a contradiz, num furor que ultrapassa a forma. Retoma-se a origem dos conflitos para manifestar o que a cultura clássica e de estado soberano recalcou (SZANIECKI, 2007). Artaud intui a necessidade renascentista de controlar os fluxos da alteridade, proveniente das Américas. A perspectiva refaz a Ordem estável e divina; as simetrias tensionam razão e sensibilidade, após o trauma da descoberta de que o universo é infinito. A distância fruidor/obra organiza o espaço para mostrar planos ideais de saber e poder. Nos teatros fechados, os corpos separam-se da alma, que



escapa pelo ponto de fuga. O ator entoa a voz que quer alcançar o espírito; ou abriga o que supõe vir dele, como força transcendente a aniquilar o corpo.

O diálogo (*logos* partido) é platônico; a *gênesis* é expressa pela *doxa*, enquanto o conhecimento verdadeiro é *episteme*. Artaud quer demolir o teatro clássico, quebrar o espelho para recompor o encantamento. O corpo sem órgãos urra, porque não quer ir além das coisas; quer desfazer as dicotomias autor/texto, diretor/atores, cena/público. Para recriar o teatro é preciso exaurir a disciplina do olhar (ótica), dissolvendo funções e refundando funcionamentos – o regime tátil (háptico) inclui o olhar (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

O corpo sem órgãos e o teatro contemporâneo são inacabamentos: forma feita e desfeita, espectador/participante incluído e mantido alheio. O combate à narrativa faz pulsar narratividades num regime de rupturas e continuidades com a encenação moderna e as dicotomias autor/encenador, ator/espectador. Não há divisão fordista do trabalho (diretor, ator, cenógrafo); o encenador não é autor da cena, mas ocupa variados lugares no agenciamento da criação. A este *continuum* de atributos e atribuições, comparecem passado e futuro do teatro. O texto é nomadismo da palavra desapegada dos conceitos. Desmanchar o organismo é derrotar o juízo de Deus sobre Bayreuth, mantendo os órgãos desejosos de novas subjetivações. O teatro se reatualiza em reservas de significação tensionadas com pequenas unidades de sujeito. Os cacos da representação refazem aventuras do trágico. Nessas reconfigurações, Artaud e Wagner se afastam e reconjugam; o teatro é total e incompleto novamente. Na luta Euclides/Arquimedes, um se apodera do outro.

As raízes arbóreas fincam sujeitos e apropriações – marcas de poder da história, hierarquia de significações e centralidade de sujeitos. O rizoma compõe-se com o que foi excluído, escapando à língua dominante. A memória é feita de esquecimento e lacuna. Nela, *alétheia* (revelação e ocultação da verdade) é arcaísmo da aparição, no entrelugar do passado quase presente; do ainda não e do agora, do não mais.

No diálogo, a personagem teatral representa um agente individual que dá suporte à ação dramática. A festa de Artaud desfaz os liames entre esses elementos, dissolvendo a sustentação da árvore e obrigando-a a recompor aliança com o rizoma. Sem profundidade histórica ou psíquica (cronologia, causalidade), as figuras são marionetes de curtíssimos fios interligados. O que

aparece é um quase-coro, como a multidão em face do Estado, desfazendo o binarismo do território demarcado. Mas os guerreiros nômades não operam dicotomias, porque a malta é efêmera e desmedida (DELEUZE; GUATTARI, 2012). A consistência do coro está nos devires minoritários, no *nomos* – o costume que, desterritorializado, traz um “fora” e refaz a ética. Wagner e Artaud, Apolo e Dionísio seguem em seu confronto permanente. Surgem novas máquinas de guerra a cada reconfiguração do Estado; uma nova cena teatral, expandida, debate-se com a tradição e a incorpora. A máquina de guerra solapa, mas também recompõe o palco para se fazer reconhecível como teatro – Artaud contra Wagner. As figuras se movem por afecção e disjunção, em acontecimentos-problemas (Arquimedes) que se impõem aos teoremas (Euclides). A cena da multidão faz do espaço estriado pelas marcas de poder sobre a cidade (monumentos, edificações, mãos de trânsito) um espaço liso para os percursos do *nomos*. Uma “ciência arquimediana” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 27) liga-se à máquina de guerra voltada para passagens de limites, turbilhões e projeções: uma “ciência nômade”, descentrada ou **ex**-centrada – um fora “das ciências régias”. O cubo teoremático da cena clássica e wagneriana (Euclides) é filho de geometria imperial e se apropria da ciência nômade para submetê-la a regras métricas e limitadoras de sua ação. Porém, arquimedeanamente, a malta faz “ciência menor” – não por ser menos complexa, mas porque desdenha poderes: expande-se no espaço, afetando-o sem tomá-lo.

Com Artaud, “a véspera e o amanhã” são entrelugares e entretempos. O espaço é não-orientabilidade. O tempo é *Aion*. O pós-moderno é ao mesmo tempo pré-moderno, tanto quanto o teatro situa-se pré e pós-morte de Dionísio na *polis* grega. Habitamos intervalos e interseções, demolições e reconstruções de Bayreuth. A cena assume a incompletude como condição de sua existência feita de insistência. Reverberam retornos do platonismo (a Ideia impõe a mesma noção) e de um platonismo revertido, onde os simulacros se libertam como “a mais alta potência do falso” (DELEUZE, 1974, p. 268), devorando fundamentos, superpondo máscaras a máscaras. Dionísio impede referências tanto à Ideia quanto à Cópia. É nessa potência de multiplicidade que concebo toda sorte de relação com o arcaico e seu eterno retorno.



Panidrom foi realizado pelo curso de Direção Teatral (Escola de Comunicação da UFRJ), em 2014, sendo uma criação coletiva com versão final assinada por João Pedro Urban. Grupos de “atores” e “espectadores” correm através de obstáculos do Campus Praia Vermelha, ocupando-desocupando pontos quaisquer de múltiplos percursos simultâneos. Os grupos se encontram em feixes narrativos para dispersá-los em seguida, com a correria. A geometria é operatória e arquimediana (força sobre a matéria); não há modelo para uma boa forma porque se trata de “ciência menor”, “literatura menor”, “povo que falta” (DELEUZE, 1997); nessa incompletude constituinte, povo, literatura e ciência jamais deixarão de devir. *Panidrom* fala dos expulsos da terra. O êxodo recusa a fixação onde a vida esvai-se pela sujeira. À margem da administração pública, hão de se construir pontes e abrigos na experimentação diária do imponderável. Este corpo é coletivo e nômade, solidário e sem representação, não reduzido a dualismos com o Estado. *Panidrom* convoca as forças do heterogêneo a agir no espaço vivido, como se fosse liso e aberto; presenças em devir e falta, pensamento sem imagem prévia nem cópia. A fala tangencia as coisas: toca; empurra e tange ao incompreensível, estrangeira e gaga porque é hesitação e “pensamento-problema”; língua local e de passagem. As figuras são como arlequins: recolhem dos caminhos os retalhos de mundo com os quais formarão seu corpo.

No nomadismo, tudo é trajeto, habitação sem pouso, origem e destino. O povo de *Panidrom* pode ser o de refugiados: nomadismo, ainda que à força das circunstâncias. A correria ganha velocidade para forçar limites, inventar mundos possíveis numa arte e numa ciência de máquinas de guerra. Uma potência que, como tal, não efetua desígnios; e resiste ao que persevera em limitar e controlar os êxodos com forças de exército e polícia. A “feiura” obriga os espectadores a correr, afeta-os pelo excesso. Os perigos do atropelo instalam aflição e emergência. Os “corredores” são dejetos sociais que retraçam o espaço, em precariedade hipersensível, hiperaudível, háptica.

Em *Náufragos*, texto de Massimo Bavastro e direção de Alessandra Vanucci, um louco ocupa toda a largura de uma calçada, obrigando a que se passe por cima dele. Quando alguém o faz, o mendigo reclama, gritando para que o transeunte lhe dê um nome. Ele é um (anti)monumento vagueante, posto no espaço público como memória dos excluídos, “sem mais estrada,

sem mais inimigos, sem esperança, sem embarque, sem fim”, diz o programa da peça, produzida no Rio e perambulante até 2011. O delírio dos errantes (errados, loucos) é o de Van Gogh, “o suicidado da sociedade” (ARTAUD, 1987). Mas, “o mar sem fim” (ou finalidade) de Fernando Pessoa é desde sempre sulcado por bússolas e conquistas – mas sempre restituído ao liso e indeterminado.

O desejo de democracia da multidão (HARDT & NEGRI, 2004) é análogo ao da sociedade grega pré-*polis*. Nosso teatro abraça a errância do coro, com Zé Celso e *Os sertões*; Antônio Araújo e sua *BR-3*. Roberto Alvim mergulha as personagens de *Ésquilo* em extrema obscuridade: vai e vem entre a máscara individual e a indistinção arcaica de onde provêm (*Peep classic Ésquilo*). Quase imóveis, os corpos são estátuas que dançam no tempo, porque o nomadismo não exige deslocamentos: ele é feito de afetos e intensidades. Nomear o mendigo de *Naúfragos* não lhe confere singularidade desarticulada do Indeterminado e do Múltiplo. Na solidão da cidade, o monumento é de areia – “eu” precário, nome desnominalizado.

Referências bibliográficas

- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- _____. **Van Gogh, o suicidado da sociedade**. Lisboa: Hiena, 1987.
- DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.
- _____; _____. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 5.
- GADELHA, C. **Corpo, espaço, tempo: indagações sobre poética do teatro**. Rio de Janeiro: Aretê, 2013.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1996.
- HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Massao Ohno, 1981.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.
- KIRK, G. S.; RAVEN, J. E. **Os filósofos pré-socráticos**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1990.
- NEGRI, A.; HARDT, M. **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- NIETZSCHE, F. **Origem da tragédia**. Lisboa: Guimarães, 1982.
- _____. **A filosofia na idade trágica dos gregos**. Lisboa: Edições 70, 1987.



NIETZSCHE, F. **O caso Wagner/Nietzsche contra Wagner**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PETERS, F. E. **Termos filosóficos gregos**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.

SZANIECKI, B. **Estética da multidão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

TORRANO, J. A. Introdução. In: HESÍODO. **Teogonia**. São Paulo: Massao Ohno, 1981.

Recebido em 21/09/2018

Aprovado em 08/11/2018

Publicado em 29/12/2018