

Da rasura do trágico à possibilidade da tragédia: uma revisão das hipóteses de Eduardo Lourenço sobre a tragédia à brasileira

From the Erasure of the Tragic to the Possibility of Tragedy: a Reassessment of Eduardo Lourenço's Hypotheses on the Brazilian Style of Tragedy

Gabriel Victor Rocha Pinezi

Universidade de Brasília (UNB) | Brasília

DF | BR

gabrielpinezi@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5987-9262>

Resumo: O artigo tem como intenção problematizar a caracterização da literatura brasileira como “rasura do trágico” por Eduardo Lourenço. Para tanto, o artigo é dividido em três partes, correspondentes a três objetivos: na primeira, visa-se a apresentar o conceito de “rasura do trágico” em Lourenço, demonstrando suas bases psicanalíticas; na segunda, objetiva-se a repensar o conceito de “trágico” em Lourenço, ressaltando suas semelhanças com o conceito de “real” lacaniano; por fim, na terceira parte, propomos uma interpretação do trágico à brasileira com base em alguns pressupostos da Poética de Aristóteles. Concluimos assim que, se a literatura brasileira pode ser entendida como “rasura do trágico”, é apenas no sentido de que nossos modos de representar a catástrofe resistem ao registro sublime e a uma estética que valoriza o silêncio traumático.

Palavras-chave: trágico; tragédia; trauma; sublime; Eduardo Lourenço.

Abstract: This article aims to problematize Eduardo Lourenço's characterization of Brazilian literature as an “erasure of the tragic.” To this end, the article is divided into three parts, each corresponding to a specific objective: the first aims to present Lourenço's concept of the “erasure of the tragic,” highlighting its psychoanalytic foundations; the second seeks to rethink Lourenço's notion of the “tragic,” emphasizing its similarities with Lacan's concept of the “real”; finally, in the third part, we propose an interpretation of the Brazilian tragic based



on certain premises from Aristotle's *Poetics*. We thus conclude that, if Brazilian literature can be understood as an "erasure of the tragic," it is only in the sense that our ways of representing catastrophe resist the sublime register and an aesthetics that values traumatic silence.

Keywords: tragic; tragedy; trauma; sublime; Eduardo Lourenço.

Tanto ele investiu na brincadeira
Pra tudo tudo se acabar na terça-feira

Erasmio Carlos

Meu choro não é nada além de carnaval
É lágrima de samba na ponta dos pés

Elza Soares

A rasura do trágico em Eduardo Lourenço

Tomando para si a tarefa de compreender a realidade brasileira a partir de suas mitologias, tal como já havia feito com Portugal n'O *labirinto da saudade*, Eduardo Lourenço abre seu ensaio "Da literatura brasileira como rasura do trágico" com uma descrição do Brasil à negativa, ressaltando uma paradoxal "presença de ausência" que nos definiria como cultura:

Espaço original de confronto entre homens de culturas diferentes, sociedade escravagista, em seguida, continente de abismais diferenças de estatuto econômico e social, o Brasil parecia vocacionado para terra de eleição de uma literatura particularmente sensível ao que Unamuno chamou o "sentimento trágico da vida e dos povos". Contudo, poucas vezes os célebres esquemas da sociologia cultural à Taine se revelarão mais inadequados do que no caso do Brasil. Pelo menos, na aparência. Com efeito, mesmo quem tenha da literatura brasileira um conhecimento superficial não deixará de ficar impressionado com a presença nela de uma espécie de estratégia (sem dúvida, inconsciente) destinada a contornar os aspectos trágicos da condição humana. E, para além deles, a própria ideia do trágico como horizonte espiritual ou visão de mundo (Lourenço, 2001, p. 197).

Numa leitura apressada, poderíamos pensar que tal definição da literatura brasileira pelo que nela "se contorna", em vez do que pelo que nela efetivamente se representa, decorre de certo choque cultural de estrutura binária entre um suposto "Brasil cômico" e uma "Ibéria trágica" – já que o que faltaria ao Brasil é aquilo que um espanhol como Unamuno (2019) definiu, desde o título de seu livro e com base em certo catolicismo heterodoxo, como um

“sentimento da vida nos homens e nos povos”. Para Unamuno, como se sabe, o sentimento trágico da vida se expressa como a consciência latente e dolorosa de uma contradição universalmente verificável – pois humana! – entre o desejo por imortalidade e a certeza da morte: “Contradição, naturalmente! Pois que só vivemos de contradições, e por elas; pois que a vida é tragédia, e a tragédia é perpétua luta, sem vitória nem esperança de vitória, é contradição” (Unamuno, 2019, p. 13). Vê-se como a referência de Lourenço aos conflitos sociais brasileiros – a colonização, a escravidão e a desigualdade econômica – aparece logo no início do ensaio para referendar a visão de Unamuno de que o trágico é definido como a expressão dessa perpétua luta em que ninguém é vitorioso, tampouco pode ter a esperança de sê-lo. Sem dúvida, mais que isso, ao invocar o nome de Unamuno, Lourenço retoma a intenção crítica de seu interlocutor peninsular, que é a de investigar o “destino” do homem e dos povos a partir dessa contradição estrutural e incontornável.

No entanto, se lêssemos Lourenço armados de partida com a hiperbólica suspeita desconstrucionista, cuja intenção é demonstrar os impasses infinitos e instáveis entre presença e ausência, centro e periferia, seríamos pouco generosos com o que está em jogo nessa indagação: menos a definição do que é o Brasil e sua literatura como o negativo de Portugal, e mais a exposição de uma dificuldade comum às duas nações: a de encarar seus paradoxos constitutivos e histórias traumáticas. É o que fica evidente quando comparamos “Da literatura brasileira como rasura do trágico” com uma breve passagem da introdução d’*O labirinto da saudade*, na qual o tema da rasura do trágico já aparecia identificado como uma característica da própria cultura portuguesa:

Que outra [cultura, senão a portuguesa] oferece ao mais desprevenido exame esta dupla e, na aparência, insolúvel particularidade: a de nos parecer a todos ao mesmo tempo tão simples, tão desarmante e aproblemática, a pontos de corresponder à ideia idílica da vida e da sociedade portuguesa, tantas vezes ilustrada por nacionais e estrangeiros; e tão labiríntica e complexa apesar ou por causa dessa rasura impossível, mas tão bem sucedida, de uma ausência de tragédia, ressentida a cada geração como a mais refinada e incomunicável das tragédias? (Lourenço, 2016, p. 21-22).

Impossível, porém bem-sucedida rasura do trágico: como compreender essa fórmula paradoxal? Para Lourenço, não se trata de dizer que *falta* ao Brasil um sentimento que Portugal *possui*. Antes, trata-se de definir as literaturas de ambos os países de maioria católica por um mecanismo de recalque comum que torna *impossível o reconhecimento pleno do trágico*, entendido como a *consciência da própria constituição paradoxal da realidade, da própria impossibilidade de representação do real*. Assim, parece-nos que a crítica de Lourenço, de viés explicitamente psicanalítico, tem a intenção de desvelar mais a estrutura geral de um recalque do que os traços diferenciais característicos de uma cultura específica.

Se n’*O labirinto da saudade* Lourenço (2016, p. 27) aponta para os paradoxos do messianismo sebastianista português e do espírito épico camoniano para explicar a imagem *irreal* que o povo português tem de si mesmo, a literatura e a realidade brasileiras – posicionadas no avesso da metrópole colonial, apesar de ainda herdeira dessa genealogia de ilusões de grandeza – demandariam uma explicação mais complexa ou, ao menos, mais específica. Para lidar com tal problema, Lourenço analisa as obras de três dos autores canônicos de nossa literatura que, numa primeira visada, poderiam ser tomados como trágicos incontestáveis: Machado

de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. É, no entanto, precisamente para questionar tal impressão que ele os analisa um a um.

Lourenço (2001, p. 198) responde à tentação de considerar Machado de Assis um pensador trágico “puro”, da linhagem de um Schopenhauer, devido à espécie de “ironia transcendental [...] através do qual subtrai a sua visão ao triunfo do puro sem-sentido”. Para fundamentar seu argumento, Lourenço (2001, p. 199) define o trágico como “a consciência de que tudo é shakespeariana ilusão”, algo que não seria observável em Machado – mais “exceção” do que “paradigma” de tragicidade. Aqui, Lourenço parece compreender Machado de Assis entre a cruz do catolicismo – segundo a qual o mal não tem positividade, é apenas reflexo do nada que habita o homem – e a espada gnóstica – para quem a existência positiva do mal seria mais real e mais presente, neste mundo, do que aquela oculta e distante do bem:

Confrontado com a presença misteriosa do mal no mundo, Machado de Assis nunca cedeu à tentação de a diluir romanticamente em qualquer forma de “harmonia” transcendente de recorte idealista. Mas não pode dizer-se que se tenha esforçado por transcender, atravessando-a, a vivência trágica, salvo por esse emprego da ironia. O mistério do mal sobressairia de uma espécie de harmonia divina (?) da natureza, o mal seria, como o escreve numa passagem famosa de *Dom Casmurro*, uma nota necessária na *ópera* de Deus (Lourenço, 2001, p. 199, grifos no original).

Levando em conta essa ambivalência nunca resolvida em Machado, Lourenço (2001, p. 200) lembra que sua obra pode ser lida tanto como “autêntica rasura do trágico” quanto como “justa compreensão do trágico enquanto acompanhamento [musical?] necessário e permanente da mesma vida”. Para definir isso, portanto, seria preciso perguntar-se até que ponto Machado teria sustentado, em sua obra, uma compreensão da existência não idealista e não messiânica: isso é, aquela que compreende o mundo como *vazio de sentido* e *incapaz de proporcionar salvação*. Na leitura de Lourenço, o avesso do trágico parece ser todo tipo de idealismo, seja dos platonismos de matriz grega, que pensam o mundo como desde sempre ordenado por uma vontade divina, seja dos messianismos judaicos e cristãos, que resistem ao desespero quando esperam por uma catástrofe redentora por vir (Scholem, 1995, p. 7). Seria qualquer um desses o caso de Machado? Que se trata de um pensador não messiânico, é evidente, pois não espera por nada, nem crê no potencial salvador de uma catástrofe. Mas será que teria resistido a todo tipo de idealismo?

Se Machado é de fato schopenhaueriano, deve comportar a mesma ambiguidade revelada na obra de seu mestre, tanto filho da crítica kantiana quanto do idealismo platônico: por um lado, como pensador trágico na esteira de Kant, Schopenhauer insiste nos *limites* do homem ao tentar dar sentido e justificação para uma existência que oscila entre o tédio e o sofrimento; por outro, é um neoplatônico que considera possível, pela contemplação da música, acessar o *princípio essencial e indestrutível* do mundo, isto é, a Vontade, um impulso cego que, apesar de ser uno e indivisível, é também antagônico a si mesmo, expressando-se assim pela autodestruição (Szondi, 2004, p. 52-54).

Ora, a metáfora de uma nota necessária na “ópera” de Deus não necessariamente distancia Machado do pensamento trágico de Schopenhauer, para quem apenas a contemplação estética da música seria capaz de revelar que a “ausência de sentido” da vida tem a mesma natureza da “ausência de sentido” da sublime linguagem musical: para Schopenhauer, a autodestruição do sentido, como também aquela do herói trágico, revela-nos a verdade da peque-

nez dos sonhos e expectativas individuais, levando-nos à resignação, tal qual uma música bela apazigua-nos a alma sem precisar de um discurso articulado ou representacional. Um bom paralelo para entender essa noção de trágico em Schopenhauer é lembrarmos de que *Édipo em colono* é ainda uma peça trágica e pessimista, embora Sófocles (2012) dê ao herói, ao fim da vida, algum consolo e uma morte calma ao lado de sua amada filha.

A ambivalência que Lourenço diagnostica em Machado, desse modo, é verificável também em Schopenhauer: resta, por trás de seus pensamentos pessimistas, a sombra de um idealismo unificante e consolador. Lourenço ignora essa leitura comparativa, entendendo que a ambivalência de Machado em relação à ausência de sentido último do sofrimento e da passagem do tempo é mais o sintoma de uma resistência de toda literatura brasileira ao trágico “puro” do que das ambivalências internas ao próprio conceito de “trágico”, tal como ele o aplica. Para Lourenço (2001, p. 200), o trágico de Machado seria contaminado por certo otimismo que anularia sua pureza: “Não é fácil escolher, para adequada perspectiva da obra de Machado de Assis, entre o otimismo trágico e a tragédia otimista”. Certamente, Machado é apresentado como caso limite, ambíguo, aporético, impuro, precisamente devido à dificuldade que sua obra impõe à tese de uma definição da literatura brasileira como rasura do trágico, ao menos no sentido que Lourenço dá ao termo.

Se, para Lourenço, Machado seria a última exceção – discreta, pois ambígua – em relação à expressão do sentimento trágico da vida, isso se deve especialmente pela forma como o século XX, por meio da geração heroica modernista, retoma uma visão mítica da nação que, de acordo com sua interpretação, se torna uma “segunda natureza” do Brasil. Trata-se de um mito otimista impulsionado por Oswald de Andrade, segundo o qual um país tenta superar o seu passado colonial e escravocrata por meio de uma festa à beira da praia em que todos são igualmente convidados – embora, como sabemos até hoje pela realidade persistente de todos os racismos, nem todos conseguem nela entrar. É evidente, aqui, que Lourenço (2016, p. 27, grifos no original) pensa o mito oswaldiano como encobridor da realidade brasileira, tal qual *n'O labirinto da saudade* a épica de Camões e o messianismo sebastianista foram para Portugal “*actos sem história*”, “qualquer coisa como *a mão de Deus*”: “Através de mitologias diversas, de historiadores ou poetas, esse acto sempre apareceu, e com razão, como da ordem do *injustificável*, do *incrível*, do *milagroso*, ou, num resumo de tudo isso, do *providencial*”. Essa crítica, não à toa, se assemelha muito àquela que os movimentos negros e decoloniais fazem hoje ao irrealismo do conceito de “democracia racial” em Gilberto Freyre. Como se sabe pela leitura da coletânea *Do colonialismo como nosso impensado*, já na década de 1960 Lourenço (2025) desconfiava do antropólogo brasileiro pela forma com que celebrava uma “miscigenação” que, em sua interpretação, nada mais era que uma estratégia de recalque para a continuidade das relações de poder coloniais.

É fácil perceber como a força que resiste à visão trágica, neste momento da argumentação de Lourenço, é menos o idealismo neoplatônico que assombrava o Machado schopenhaueriano e mais o espírito revolucionário, que não admitia uma visão pessimista para o dito “país do futuro” – imagem do Brasil que o século XX eternizou pela pena de Stefan Zweig (2022). A força desse mito otimista fez com que a segunda geração do modernismo brasileiro, que se iniciou com a clara intenção de fazer a crítica realista das desigualdades sociais, acabasse por desviar suas pretensões para uma literatura “mais lúdica e euforizante” como a de Jorge Amado em *Gabriela, cravo e canela*: “O trágico autêntico é rejeitado, por instinto, pela opinião ledora do país” (Lourenço, 2001, p. 202). Tal crítica é paralela, novamente, ao que

Lourenço diz n'O *labirinto da saudade* sobre o neorrealismo português, embora aquilo que seja a retomada de um “mito” para o Brasil constitua-se como “messianismo” para Portugal:

O “neo-realismo” não teve, nem podia ter, o sentido do *trágico* histórico, mesmo naqueles autores que por íntima disposição mais predispostos estariam para o transcrever. O sentimento da “tragédia” é relativo e relativizado, excepto num Virgílio Ferreira que escapará das suas malhas e fará dele, talvez por obsessiva autopunição do “optimismo” inicial, o núcleo de toda a sua obra. A imagem de Portugal não é *subvertida* pelo “neo-realismo” mas *readaptada à sua função* reestruturante e futuramente harmoniosa de um país que um dia se libertará de males e taras passageiros (Lourenço, 2016, p. 42, grifos no original).

O ufanismo, portanto, é para Lourenço antitrágico desde o princípio, pois parece fundar-se na esperança de que este mundo material, onde o caos impera, ainda possa ser redimido por um acontecimento histórico-teológico. Até mesmo Guimarães Rosa, com o retrato de homens violentos como Augusto Matraga ou o enredo trágico e aporético de *Grande sertão: veredas*, para o qual não há como saber se o bem ou o mal vencem o teatro faustiano da vida humana, não teria escapado dessa força ufanista que se impunha à literatura brasileira do século XX, uma vez que apresenta o sertão como uma espécie de purgatório pelo qual os homens passam para encontrar, ao fim de um percurso de sofrimentos, a redenção:

Do horror e da violência [...] fica apenas a solução onírica, mágica e mística, a da reconciliação de dois olhares inimigos (mas também confraternos) que na hora de mutuamente se destruírem se reconhecem salvos e redimidos. Não há na literatura brasileira gesto ou gesta romanescos tão antitrágicos, tão *naturalmente* expressivos do triunfo da face solar da vida sobre a sua face noturna (Lourenço, 2001, p. 204).

Caberia, ao fim, a Clarice Lispector tentar escapar dessa tradição de recalques, posto que veio, segundo Lourenço (2001, p. 205), de “outra galáxia”. Mas nem mesmo a força perversa de sua prosa, que tenta, ao modo de Bataille, “*oscular a palavra muda* – aquilo que no domínio da experiência humana chamamos, habitualmente, *o mal*” seria capaz de apresentar-nos o trágico “puro” ou “autêntico”. Pode-se aceitar que, como Bataille, Clarice é uma escritora materialista, mas que não abre mão da pergunta mística, a pergunta pela transcendência e pelo além do humano. Em boa parte de suas narrativas, impera certo senso místico de transformação do Eu, que remonta a uma esperança por um evento transformador equivalente, no plano da experiência individual, à vinda do Messias no plano da teologia: “Saborear a barata é aceitar o real no seu horror resplandecente e resgatá-lo como o beijo do leproso de Francisco de Assis que integra o humanamente inaceitável no redil de Deus” (Lourenço, 2001, p. 205).

Do trágico como o real

Até aqui, demonstramos como tanto a literatura portuguesa quanto a brasileira se definem, n'O *labirinto da saudade* e em “Da literatura brasileira como rasura do trágico”, a partir de uma mesma noção de trágico rasurado. O trágico é definido por Lourenço em ambos os textos como uma “ideia”, um “horizonte espiritual”, uma “visão de mundo” ou um “sentimento”, que

só se expressa de forma “rasurada”; mais precisamente, levando-se em conta seu referencial psicanalítico, trata-se sobretudo de um trágico “recalcado” ou “reprimido”. Precisamente ali onde ele *deveria aparecer*, ele se *retrai*. Não se trata de mera evitação, de uma “preferência”, mas de um mecanismo inconsciente de acesso ao objeto pelo seu contorno: é como se neuroticamente *desejássemos* o trágico e, por isso mesmo, *não pudéssemos representá-lo* ou *trazê-lo à consciência*. Se é isso, torna-se preciso compreender tal noção de trágico para além de um mero fenômeno cultural ou uma herança histórica equivalente à visão de mundo anti-idealista ou antimessiânica.

Parece-nos assim que, por “trágico”, Lourenço entende, de forma mais direta, o próprio “realismo”. Não no sentido histórico de uma corrente estética nascida no século XIX e reavivada na segunda metade do XX, mas ao menos no sentido psicanalítico de Lacan, para quem o real é uma espécie de resto ou de absoluto ontológico que resiste à simbolização na experiência dos eventos traumáticos (Roudinesco; Plon, 1998, p. 645-646). Ora, se é isso, a rasura do trágico como tal é simplesmente a possibilidade de se escriturar, isto é, a experiência da *contingência*, daquilo que Lacan (2008, p. 100) definiu como o que “para de não se escrever”. A escritura é a rasura da própria rasura, a rasura daquilo que Lacan (2008, p. 101) definiu como o *impossível*: o que “não para de não se escrever”.

Ao dizer que a literatura brasileira é a rasura do trágico – ou seja, que se defende neuroticamente do *impossível* –, Lourenço parece lamentar que nossos escritores sejam *escritores*, isto é, que eles contingentemente “param de não escrever”, impondo assim *um sentido qualquer* para a vida, lá mesmo onde ela deveria aparecer como fundamentalmente *vazia* de sentido. É como se Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector devessem exclamar, diante da sinfonia do mal que é o mundo, da violência generalizada dos sertões e da materialidade grotesca das baratas devoradas um longo e eternamente lutuoso “*não é possível!*”. Mais especificamente: um melancólico “*não é possível dizer d’Isso!*” Esse “*não é possível*” é próprio da experiência traumática que a escritura, precisamente, visaria a diluir ou a decifrar. Como tais escritores, afinal, escrevem quase gnosticamente que este mal que contemplam *é sim possível de se escrever*, eles evitam uma representação propriamente *traumática* do real. Sabemos como, para a psicanálise, o trauma se diagnostica como certa impossibilidade de enunciar, o que Walter Benjamin (2012, p. 86) deixou claro ao falar sobre o silêncio que acometia aqueles que voltavam da Primeira Guerra Mundial, “uma das experiências mais monstruosas da história universal”: os soldados “*não voltavam mais ricos, mas mais pobres de experiências partilháveis*”.

Comentando precisamente o retorno do realismo nas artes plásticas na segunda metade do século XX, Hal Foster lembra que a arte realista comporta uma estranha ambiguidade relativa a diferentes modos de se compreender o real e o traumático: ora como a experiência de acesso às coisas ocultas que se revelam e se mostram por força da representação, ora como a repetição insistente da própria impossibilidade de acesso a um sentido pleno e estável. Essas duas experiências do realismo convergem, assim, numa demanda ambígua por ao mesmo tempo mais e menos verdade, mais e menos consciência, mais e menos representação: por um lado, demanda-se que as dores e os sofrimentos humanos sejam cada vez mais representados, mostrados, ditos, trazidos à arte, a fim de fazer justiça àquilo que ficou esquecido e recalcado; por outro, demanda-se a constante “desconstrução” dos modos de representar, entendidos eles mesmos como formas de violência e codificação de uma realidade *a priori* impossível de ser captada pela arte. Assim, viu-se florescer desde o final do século XX, certo discurso sobre o trauma – ou, nas palavras de Fassin e Rechtman (2009), um “Império do

trauma” – bastante influente sobre nossos modos de conceber a representação do sofrimento humano, especialmente onde impera o cânone realista:

De um lado, na arte e na teoria o discurso do trauma dá continuidade, por outros meios, à crítica pós-estruturalista do sujeito, pois, repito, num registro psicanalítico não existe um sujeito do trauma; a posição é evacuada, e nesse sentido a crítica do sujeito é aqui extremamente radical. De outro lado, na cultura popular o trauma é tratado como um acontecimento que assegura o sujeito, e nesse registro psicológico o sujeito, embora perturbado, volta como testemunha, atestador, sobrevivente. Eis aí decerto um sujeito traumático, e ele tem autoridade absoluta, pois não se pode contestar o trauma de outrem: só se pode acreditar nele, até mesmo identificar-se com ele, ou não. *No discurso do trauma, portanto o sujeito é a um só tempo evacuado e elevado*. E, dessa maneira, o discurso do trauma resolve magicamente dois imperativos contraditórios na cultura atual: a análise destrutiva e a política da identidade. Esse estranho renascimento do autor, essa condição paradoxal da autoridade ausente, é uma virada significativa na arte contemporânea, na crítica e na política cultural. Aqui o retorno do real converge com o retorno do referencial (Foster, 2017, p. 158, grifo no original).

Com um raciocínio similar ao de Lourenço ao tratar do neorrealismo português n’*O labirinto da saudade*, Hal Foster (2017, p. 139) lembra que, devido a esse paradoxo, a arte hiper-realista “quer antes ocultar que revelar esse real” – isto é, quer produzir mais e mais *imagens* da realidade para ocultar a experiência do *impossível* como tal. Contra tal modo de compreender o realismo, mas ao mesmo tempo em busca de um real irrepresentável, Lourenço denuncia sistematicamente em seus textos como o trágico rasurado se dá como encobrimento desse “resto” e desse “impossível” de simbolizar por meio da própria simbolização. Nesse sentido, dizer que os escritores brasileiros e portugueses rasuram o trágico significa dizer simplesmente que eles *escrevem* ali mesmo onde deveria aparecer *uma impossibilidade de escrever*: eles representam bem ali onde o silêncio deveria reinar.

Tal associação entre o trágico e o real absoluto (o silêncio) aparece de forma mais evidente em outro texto de Lourenço, mais antigo, no qual se pode observar a dinâmica que define o *trágico* não exatamente como um gênero literário, ao modo de Aristóteles, ou como uma visão de mundo, como em Unamuno, mas antes como a própria estrutura da *impossibilidade da representação*. Em “Do trágico e da tragédia”, de 1964, o termo “trágico” aparece em Lourenço com um sentido que remete fortemente aos debates realizados até a sua época na teoria literária, especialmente à famosa distinção de Szondi (2004, p. 23-25) entre uma “poética da tragédia”, de inspiração aristotélica e neoclássica, e uma filosofia do trágico, de tradição idealista e romântica alemã. Lourenço retoma a mesma ideia em seu ensaio, ao traçar a diferença entre “tragédia”, entendida como obra poética, e “trágico”, como certa experiência da impotência da linguagem em representar o mundo:

A expressão do trágico [...] recobre a mais original, jamais inteiramente oculta, mas hoje em plena luz, tragédia da Expressão. Na verdade, a questão hamletiana por excelência – que também no *Hamlet* existe, mas como música invisível e futura – não é a que a Morte tão pesadamente nos propõe, mas uma outra, anterior: *o trágico pode ser dito?* (Lourenço, 1994, p. 29, grifos no original).

Lourenço nos lembra que as obras de Ionesco, Beckett e Dubillard expressam um novo tipo de tragédia, na qual não está mais em questão, como em Sófocles, Shakespeare

e Calderón, a experiência da morte, mas a de uma impotência da expressão e da linguagem humanas. Assim, apela para uma compreensão heideggeriana, certamente de inspiração romântica e neoplatônica, para definir o trágico como o impossível: aquilo que em Novalis e F. Schlegel é a diferença entre o “poema” como força produtiva infinita e a “poesia” como objeto finito produzido, em Lourenço se dá como a diferença entre o trágico como “vivência do inexpresso” e a tragédia como obra poética, como “visão”.

[A] tragédia como *expressão* do trágico é por fatalidade original o lugar da *revelação*, e simultaneamente, da *ocultação* do trágico. O que ela não é nunca é o *trágico* em toda a sua nudez, esse “trágico” que como o sol da caverna platônica está sempre por detrás dos prisioneiros e que nós não vemos senão reflectido. Esse reflexo é a Tragédia, espelho precioso pois não temos outro para nos vermos de corpo inteiro, embora seja proibido tocarmo-nos, mas facilmente convertido em objecto caseiro, transportável, em simples espelhinho de bolso, quando de reflexo autêntico de um Destino que por natureza nos ultrapassa nós consideramos a *Tragédia* como uma forma da *Cultura*, quer dizer, como supremo repouso e esquecimento (Lourenço, 1994, p. 30, grifos no original).

Tal compreensão do trágico remete também muito fortemente ao debate francês em torno da obra de Foucault, *História da loucura*. Nesse texto, Foucault define a loucura como “ausência de obra”, lembrando que as criações desarrazoadas de Hölderlin, Goya, Nietzsche e Artaud têm como traço característico a retomada do que ele considera uma “experiência trágica da loucura”, que foi suprimida, historicamente, pelos discursos médicos e psiquiátricos de matriz dialética e iluminista. A noção de um esquecimento da tragédia, de tons nietzscheanos e heideggerianos, reaparece tanto em Lourenço quanto em Foucault. Podemos entender assim que a noção de “ausência de obra” em Foucault, entendida como “experiência trágica”, reverbera a noção do trágico como o *impossível* de simbolizar em Lourenço. Veja-se como as semelhanças com o discurso de Lourenço se tornam evidentes no texto de Foucault (2019, p. 550): “O último grito de Nietzsche, proclamando-se ao mesmo tempo Cristo e Dionísio, não está nos confins da razão e da desrazão, nas linhas de fuga da obra [...]; é bem o próprio aniquilamento da obra, aquilo a partir do que ela se torna impossível, e onde deve calar-se”.

Como já discuti em outros momentos (Pinezi; Pavini, 2019; Pinezi, 2014), há em Foucault a percepção de que a loucura se define como um modo de pensamento não dialético, no qual se expressa a impossibilidade da representação, a ruína da imaginação: a loucura se define, para Foucault, como a distância infinita entre a razão e a natureza, entre o *logos* e os seres em si mesmos, entre a linguagem tagarela e o mundo vazio de sentido. Daí sua famosa frase no primeiro prefácio de *História da loucura*, posteriormente suprimido por conta dos efeitos públicos de uma polêmica com Jacques Derrida: “Nunca quis fazer a história dessa linguagem; antes, a arqueologia desse silêncio” (Foucault, 1994, p. 160). Linguagem e silêncio se opõem, em *História da loucura*, tal como a razão e a loucura, a história e a natureza, a representação e o ser. Levando em conta esse contexto, não espanta que Lourenço (1994, p. 31, grifos no original) defina o “trágico” nos mesmos termos da “ausência de obra” foucaultiana, afirmando que o começo da obra trágica é o fim do trágico ele mesmo:

O trágico é apreendido – e aprendido... – e nesse mesmo movimento suspenso. Assim, a tragédia enquanto obra de arte não é outra coisa que o modo de abolição do trágico. Que o seu destino histórico tenha sido uma contínua degradação do trágico é consequência, e não acaso. Por isso e ao contrário do que se pensa, os Gregos não foram um *povo trágico*, mas o *primeiro* dos povos nossos conhecidos *que não o foi*.

É curioso como, ao levar em conta tal definição do trágico “puro” ou “autêntico” como sempre ameaçado pela existência mesma da obra de arte, a fórmula “rasura do trágico” nos lança a uma complicação, recaindo no paradoxo que Lourenço tenta superar com ela: ora, se a rasura do trágico é a rasura da rasura, e o trágico só pode realizar-se plenamente no silêncio, como poderia haver, na literatura como arte da representação escritural, a “presença” do trágico absoluto, isso é, da impossibilidade de “representar”? Sob o ponto de vista crítico, estaria Eduardo Lourenço melancolicamente exigindo dos escritores das literaturas portuguesa e brasileira algo que é de partida impossível, isto é, *a escrita do impossível, a escrita do que não para de não se escrever*? Ao lamentar que o destino histórico da tragédia é a “degradação” do trágico, e ao exigir que as literaturas portuguesa e brasileira escrevam o trágico-real-impossível em vez de recalá-lo ou rasurá-lo, não seria Lourenço (1999 *apud* Sá, 2023, p. 113) ele mesmo vítima dessa “estranha melancolia sem tragédia” que, para ele, é o “brasão da sensibilidade portuguesa”? Não estaria ele cometendo o erro de confundir “o ser” e sua “expressão”? Não seria uma exigência *sobre humana* a que ele nos impõe?

Rasura do trágico ou possibilidade da tragédia?

Penso que poderíamos entender melhor a hipótese de uma rasura do trágico na literatura brasileira se abandonarmos o ponto de vista nietzscheano, heideggeriano e foucaultiano que parece orientar a distinção entre o trágico como *ser* e a tragédia como *expressão* em Lourenço. Especialmente se nos lançarmos a uma indagação mais precisa sobre o conceito de tragédia que o autor português rechaça: aquele antiquíssimo, desenvolvido por Aristóteles na *Poética*, segundo o qual “a tragédia [é] a mimese de uma ação de caráter elevado [...] que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções.” (*Poét.* 1449 b). Nessa apreensão aristotélica, não há separação entre a tragédia e a representação, ou seja, ela se define por ser um objeto possível de se escrever. Se revisarmos a compreensão de Lourenço (1994, p. 32) sobre Aristóteles, segundo a qual “o texto da *Poética* espanta pelo seu caráter antitrágico”, podemos talvez compreender como a hipótese da rasura do trágico pode ser justificada mais sob um ponto de vista propriamente retórico ou estético do que pela abordagem de Lourenço, inteiramente devedora do que Szondi chamou de filosofia do trágico.

Sabemos que a grande questão aristotélica na *Poética* é definir a tragédia não em sua pretensão de dizer o impossível, mas antes em sua capacidade de gerar efeitos a partir da representação, da mimese de ações possíveis. Lourenço (1994, p. 32, grifos no original) condena essa apreensão, pois nela a tragédia seria “reduzida e vista não em função do trágico ao qual o Poeta foi sensível, mas ao *efeito* anímico e orgânico que desperta no *espectador*. É um *esteta* que fala, não um habitante do mundo visceralmente confrontado com a realidade trágica”. Nos vemos forçados a divergir de Lourenço, pois a apreensão de Aristóteles não é tanto estética (conceito aplicável apenas à filosofia moderna, na qual ele mesmo se ampara), mas mais propriamente retórica: o que o estagirita define como “catarse” nada mais é que um efeito de convencimento pelos afetos, pelas paixões, idêntico ao que um advogado utiliza para convencer um júri da inocência de alguém.

Além disso, é preciso ressaltar que o tom da crítica de Lourenço a Aristóteles tem obviamente caráter platônico. Ao privilegiar algo assim como uma “realidade trágica”, da qual se pode falar verdadeiramente ou falsamente e se pode mostrar “nua” ou “rasurar”,

Lourenço ignora que o modo de conceber a mimese na *Poética* visa justamente a demonstrar que a relação “representação-realidade” não é equivalente à noção de verossimilhança, pela qual Aristóteles responde à crítica de Platão à mimese em *A república*: “a ideia de correcção da política e da poética não é a mesma, nem a de outra arte e da poética.” (*Poét.* 1460 b14). Ora, contra a tese platônica da *impossibilidade* estrutural da mimese representar algo como “o real”, o conceito de verossimilhança visa precisamente a demonstrar que, na representação, está sempre em jogo algum tipo de *possibilidade* da ação. Verossimilhante, para Aristóteles, não é o fato que melhor diz do real, mas a ação que, dentro dos limites do enredo, mesmo que seja assombroso e inesperado, é ainda tido como possível:

Dos enredos e ações simples os piores são aqueles compostos em episódios. Entendo por enredos “episódicos” aqueles em que a sucessão de episódios não é determinada nem pela verossimilhança nem pela necessidade. [...] Uma vez que a mimese tem por finalidade não apenas a ação conduzida a seu termo, mas também os acontecimentos que suscitam o pavor e a compaixão, e que tais emoções, uma após a outra, se realizam, sobretudo, contra nossa expectativa, segue-se que os enredos desse tipo são necessariamente os mais belos: de fato, o assombro terá maior efeito nesse caso do que se surgisse espontaneamente ou em função do acaso; pois, mesmo entre os acontecimentos que são considerados frutos do acaso, os mais aptos a produzir assombro são aqueles que parecem ocorrer propositalmente [...] pois tal conjunto de fatos não parece ocorrer por acaso (*Poét.* 1451 b30 – 1452 a10).

Vê-se, portanto, que, em Aristóteles, a representação mimética vai, ao mesmo tempo, de encontro à expectativa do espectador (isto é, à *dóxa*) e ao encontro da possibilidade de ser representado. Ora, esse assombro contra as expectativas pode ser referido ao que Lacan chama de “real” – o que *não para de não se escrever* – mas que, pela experiência analítica, pode se apresentar na forma da contingência, do *parar de não se escrever*: quando simbolizado, o trauma impossível de simbolizar, que resistia à representação, aparece-nos como pura representação contingente. É o que Lacan (2008, p. 100) insinua ao dizer que “a análise presume, do desejo, que ele se inscreve por uma contingência corporal”. Isto é: o desejo e o prazer se incorporam, são escritos em nosso corpo – mas por acaso. Se é isso, o enredo trágico nada mais tenta fazer que purgar “terror” e “compaixão”, ou seja, produzir um modo de tornar aquilo que seria repugnante ou abjeto em assimilável ao simbólico como mero signo do acaso. Daí que, para Aristóteles, haja uma possível diferença entre o real ameaçador e a aprazível realidade mimetizada, que é perceptível precisamente pela possibilidade de o medo ser purgado. É o que relata o estagirita logo no início da *Poética*, ao definir o prazer na imitação como a causa natural da arte poética: “quando observamos situações dolorosas, em suas imagens mais depuradas, sentimos prazer ao contemplá-las; por exemplo, diante das formas dos animais mais ignóbeis e dos cadáveres” (*Poét.* 1448 b10).

Ora, tal movimento de passagem do impossível de representar ao possível da representação não é justamente o que se faz numa análise, isto é, revelar que o evento real traumático nunca passou de uma imagem contingente, atravessando assim o seu caráter desde sempre fantasmático? Compreendendo como se dá a passagem do real à verossimilhança, passamos de um conceito platônico do trágico como *impossível* para uma compreensão aristotélica da *possibilidade* retórica da tragédia.

Com essa nova compreensão, assim, podemos retornar ao texto de Lourenço e perguntarmo-nos o que constitui, de fato, esse fenômeno que ele chama de “rasura do trágico”, e

o que ele de fato diz respeito à literatura brasileira. Lembramos que, embora critique a noção de tragédia em Aristóteles em favor de um conceito neoplatônico de trágico, Lourenço não deixa de comentar, em “Da literatura brasileira como rasura do trágico”, que tal definição se revela precisamente na resistência do público leitor em relação ao trágico “puro” (Lourenço, 2001, p. 202). Perguntamo-nos então: por que a literatura brasileira e seu público leitor resistem ao trágico? Por que eles preferem a via de uma representação do sentido da vida, mesmo diante das mais absurdas dores, ao emudecimento traumático?

Consentimos a Eduardo Lourenço que tanto o espaço de um ensaio curto quanto a vivência de uma época dada façam com que o círculo da dita “literatura brasileira” fique restrito à análise de poucos autores e obras, e julgamos que a escolha de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector é realmente significativa. Mas podemos nos perguntar se a análise é justa como simples diagnóstico da brasilidade, levando em conta a obra de outros autores que vieram antes e depois do ensaio de Lourenço. Embora não haja espaço nesse artigo para elaborar profundamente esses pontos, gostaria ao menos de sugerir a hipótese de que, se a intuição de Lourenço é a de que o trágico puro é não idealista e não messiânico, seria possível definir tanto a obra de Nelson Rodrigues (2019) quanto a de Dalton Trevisan (1970) como das mais trágicas – embora, nem por isso, das mais sublimes – das já escritas em terras brasileiras.

Ora, é precisamente nesse ponto que podemos compreender o modo como a literatura brasileira responde ao problema do trágico: não reduzindo-o nem enclausurando-o dentro do círculo do sublime. É certo que a compreensão de “trágico” em Lourenço segue a tendência teórica ocidental pós-kantiana de Schiller, Hegel e Nietzsche, que tentou de tudo para diluir o trágico no sublime sem considerar suas evidentes diferenças (Machado, 2012). Parece que, para o autor português, o trágico tem de diluir-se no sério e no grave, sob o risco de perder sua pureza. Mas não seria possível um trágico não sublime, um trágico que não se resolva no silêncio e no luto, mas antes no próprio excesso da alegria?

Sabemos bem que a literatura brasileira tem como traço fundante a aversão ao sublime, ao estilo sério, pomposo e excessivamente lutuoso que, como demonstra Walter Benjamin (2011, p. 222), foi a tônica tanto da tragédia neoclássica francesa do século XVII quanto do *Trauerspiel* barroco alemão. Nem por isso, nossa literatura deixou de expressar aquilo que Lourenço tenta nomear de “espírito trágico” em obras irônicas ou humorísticas. Apenas se o trágico “puro” ou “autêntico” for pensado como oposto radical do cômico, será impossível encontrar o trágico na literatura brasileira. Pois o lirismo triste e carnavalesco de Manuel Bandeira (1993), o desesperado humor triste de um conto como “Uma vela para Dario” de Dalton Trevisan (1970) e a visão perversa e grotesca da vida em *Vestido de noiva* de Nelson Rodrigues (2019) não deixam de ser constituídos por certa tragicidade, mesmo expressando certo desdém pela seriedade e sublimidade. Não é demais lembrar também da obra em prosa de Hilda Hilst (2018), cujo inegável viés trágico anda de mãos dadas tanto com a mais escrachada ironia quanto com a mais baixa pornografia; e vale lembrar que esse riso e essa obscenidade aparecem justamente numa obra marcada pela busca infinita de trazer Deus à escritura!

Todas essas obras contemporâneas do texto de Lourenço bem poderiam servir para questionar a tese de uma brasilidade como rasura do trágico, embora não sejam discutidas em seu ensaio. Cremos que não se trate de um trágico *rasurado* ou *recalcado*, mas de um trágico *representável*, que não reduz a tragicidade à concepção kantiana do sublime como “aquilo que apraz imediatamente por meio de sua resistência ao interesse dos sentidos” (Kant, 2016, p. 164, § 29). O trágico não se expressa, nos casos da literatura brasileira analisados por Lourenço,

como conflito entre imaginação e razão, sensibilidade e ideia, finitude e infinitude, tal como Unamuno (2019) o descreve na esteira do kantismo, mas como certo modo de *assimilação simbólica e incorporação antropofágica* da catástrofe. A tragédia, sem deixar de ser tragédia, faz-se ainda a festa carnavalesca na qual abandonamos nosso ser em troca de alguns instantes felizes na esfera do parecer. Com nossa dor, não criamos tanto o silêncio do luto, mas muito mais o barulho da obra. Basta ouvir canções como “A mulher do fim do mundo”, de Elza Soares, ou “Cachaça mecânica”, de Erasmo Carlos, ou mesmo ler contos como “O bebê de tarlatana rosa”, de João do Rio, ou *O trágico e outras comédias* ou *Os anões* de Verônica Stigger para compreender tal especificidade estética da tragédia à brasileira.

Considerações finais

Parece-nos, assim, que as melhores expressões do trágico, no Brasil, se misturam de algum modo com o cômico, o grotesco e o irônico – o que dificulta, senão impossibilita, que sejam entendidas como expressões de um trágico “puro”, “autêntico”, “sublime” ou mesmo “realista”, como parece ser a compreensão de Lourenço, especialmente quando opõe a visão trágica ao “irrealismo” da literatura portuguesa. Perceba-se, no entanto, que Lourenço nunca opõe explicitamente em seu texto o trágico ao cômico – nem mesmo em sua leitura de Machado, na qual prefere falar de “ironia” – limitando-se a apontar sempre a “rasura” ou a “ausência” do trágico. Ao que parece, para Lourenço, a verdadeira tragédia na literatura brasileira é sua impossibilidade de acessar o trágico – um discurso que ele evidencia também ao falar de Portugal em *O labirinto da saudade*, mas que já era corrente em sua época, especialmente a partir de *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche (2007); *História da loucura*, de Foucault (2019) e *A morte da tragédia*, de Steiner (2006).

Seria interessante que pesquisas futuras pudessem investigar mais a fundo em que medida tal tradição que lamentou a morte da tragédia e o silenciamento da loucura podem ser revisadas por uma leitura mais *à brasileira*, na qual o trágico não precise ser entendido nem como o traumático, nem como idêntico ao sublime. Um bom caminho seria retomar as teses de Aristóteles sobre a tragédia como constructo retórico que a tradição neoplatônica e desconstrutora da qual Lourenço fez parte tentou insistentemente ostracizar. É certo que, para isso, precisaríamos repensar tanto a imagem de Aristóteles como um autor frívolo e indiferente à “visão trágica de mundo”, quanto sua recepção como autor que preza pela pureza dos gêneros literários e pela separação radical entre a comédia e a tragédia. Um dos estudos em solo brasileiro que levou essa tarefa adiante é o de Mendes (2008), pesquisadora do drama cômico que não hesitou em abordar o conceito de catarse aristotélico, geralmente entendido como aplicável exclusivamente ao registro trágico. Tal empreitada não deve ser vista como oposta à teoria literária psicanalítica da qual Lourenço é devedor: muito pelo contrário, é preciso sempre lembrar que Freud (2017) teve um vívido interesse pela questão do *chiste*, não a despeito de, mas precisamente devido à sua visão trágica da existência.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 83-90.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- FASSIN, Didier; RECHTMAN, Richard. *The Empire of Trauma: an Inquiry into the Condition of Victimhood*. Tradução de Rachel Gomme. Princeton University Press: Princeton, 2009.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- FOUCAULT, Michel. Préface (Folie e Dérison). In: FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits I*. Paris: Gallimard, 1994. p. 159-167.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas v.7: o chiste e sua relação com o inconsciente (1905)*. Tradução de Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- HILST, Hilda. *Da prosa*. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016.
- LOURENÇO, Eduardo. Da literatura brasileira como rasura do trágico. In: LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro e imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 197-206.
- LOURENÇO, Eduardo. *Do colonialismo como nosso impensado*. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2025.
- LOURENÇO, Eduardo. Do trágico e da tragédia. In: LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo: existência e literatura*. Lisboa: Editorial Presença, 1994. p. 28-32.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2016.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. E-book.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

PINEZI, Gabriel Victor Rocha. Estética e ontologia em *História da loucura*. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, Brasil, n. 13, p. 113-126, 2014.

PINEZI, Gabriel; PAVINI, Renan. Imagens para além da linguagem?: o anacronismo da hipótese foucaultiana de uma “ruína do simbolismo gótico” em *História da Loucura*. *Fórum Linguístico*, Florianópolis-SC, v. 16, p. 3917-3925, 2019.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SÁ, André Corrêa de. *Ecofagias I. Portugal*. Lisboa: Gradiva, 2023.

SCHOLEM, Gershom. Toward an Understanding of the Messianic Idea in Judaism. In: SCHOLEM, Gershom. *The Messianic Idea in Judaism and other Essays*. Tradução de Michael A. Meyer. New York: Schocken Books, 1995. p. 1-36.

SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2012.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. Tradução de Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STIGGER, Veronica. *O trágico e outras comédias*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2007.

STIGGER, Veronica. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TREVISAN, Dalton. *Cemitério de elefantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida: nos homens e nos povos*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2019.

ZWEIG, Stefan. *Brasil, país do futuro*. Tradução de Renata Blazek. Montecristo Editora, 2022. *E-book*.