

O DIA EM QUE SAM MORREU: REMINISCÊNCIAS E DISTANCIAMENTOS DO HERÓI TRÁGICO NO DRAMA CONTEMPORÂNEO

Márcio Henrique de Almeida Soares (UEL)¹
Adilson dos Santos (UEL)²

Resumo: Considerando a discussão em torno da impossibilidade de constituição de um herói verdadeiramente trágico na dramaturgia a partir do Modernismo, levantada por pensadores como Peter Szondi e Walter Benjamin, este estudo tem por objetivo investigar o que pode ter sobrevivido desse herói na personagem trágica da atualidade. Para tanto, identificamos algumas transformações históricas sofridas pelo herói trágico e, com base nessas informações e nas ideias de teóricos contemporâneos como Jean-Pierre Sarrazac e Anatol Rosenfeld, buscamos identificar reminiscências e distanciamentos dessa personagem no drama *O dia em que Sam morreu*, de Maurício Arruda Mendonça e Paulo de Moraes.

Palavras-chave: herói trágico; drama contemporâneo; *O dia em que Sam morreu*.

Introdução

Quando pensamos na ideia de herói trágico, é preciso considerar que, embora possamos traçar um primeiro modelo conhecido, ele está profundamente ligado à sociedade e à época em que se estabeleceu e diversos outros modelos que se

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina. Bolsista CAPES. E-mail: marck.ick@gmail.com.

² Professor efetivo de Teoria da Literatura/Literatura Brasileira na Universidade Estadual de Londrina. Doutor em Letras pela mesma instituição e docente permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. E-mail: adilson.letras@yahoo.com.

firmaram ao longo do tempo. Esse pensamento ancora-se na teoria de *Zeitgeist*, comumente atribuída a Hegel, “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (Rosenfeld 1973: 75). Sendo assim, partimos do pressuposto que tanto o conceito de heroico quanto o conceito de trágico variam de acordo com cada período, a fim de atender ao espírito da época em que se inserem.

Deste modo, pensar o herói trágico na contemporaneidade como uma contraparte perfeitamente clara daquele modelo original seria ignorar as enormes diferenças entre o espírito da antiguidade e o nosso tempo, cujo espírito ainda é um mistério. Como só o distanciamento é capaz de permitir uma visão plenamente objetiva de um momento histórico, também não seria adequado atribuir algum tipo de caráter unificado para a contemporaneidade. O que podemos fazer é identificar aspectos mais ou menos recorrentes que nos pareçam representativos do nosso tempo em determinada sociedade.

A partir disso, este artigo não tem a pretensão de apresentar uma definição para um suposto herói trágico contemporâneo. Pelo contrário, nosso objetivo é selecionar em uma obra recente, *O dia em que Sam morreu* (2014), de Maurício Arruda Mendonça e Paulo de Moraes, elementos que podem ser lidos como reminiscências ou transformações do herói trágico na dramaturgia atual. Para compreender essa concepção e embasar nossa análise, faremos um breve percurso pelas manifestações do herói trágico ao longo da história do teatro. Embora estas representações não atendam perfeitamente a uma linearidade, tendo existido inclusive conceitos divergentes em cada período, por questão de praticidade, adotaremos, aqui, uma cronologia baseada em algumas das obras mais conhecidas e estudadas até o momento.

1. O dia de ontem

O primeiro exemplo de herói trágico do qual se tem notícia é o do herói clássico grego, definido por Aristóteles, em sua *Poética*, como o “homem que, não se distinguindo por sua superioridade e justiça, não obstante não é mau nem perverso, mas cai no infortúnio em consequência de qualquer falta” (ARISTÓTELES 1964: 286). Para ilustrar seu pensamento, Aristóteles utiliza-se da tragédia *Rei Édipo*, de Sófocles. Na peça, Édipo é um homem bem-nascido, de posição nobre, interessado no bem-comum e que é levado a um fim trágico não por falhas morais, mas por erros que ele comete à sua revelia e ao aparente desejo dos deuses. É um indivíduo ao mesmo tempo inocente e responsável por seu destino, mas de modo algum condenável de um ponto de vista moral. Todas essas características apresentam-se no herói trágico não como representações completamente verossímeis da sociedade grega, mas como reflexos que misturam a realidade aos anseios dos indivíduos que compõem essa sociedade.

Com a chegada da Idade Média e o domínio do cristianismo sobre as culturas antigas da Europa, o teatro, de modo geral, perde seu aspecto clássico a fim de atender às concepções e necessidades religiosas, como coloca Margot Berthold (2001: 175):

Como poderiam o governo e a Igreja adequar as divindades do Olimpo ao povo, como poderiam Zeus ou Júpiter, Atena ou Juno e, principalmente, como poderia Dioniso, a quem os padres da Igreja consideravam uma abominação, o demônio encarnado, se reconciliar com a Doutrina cristã da salvação? A sabedoria com que os homens da Igreja apreciavam o espírito e o juízo da literatura antiga não era algo a se pressupor no grande público.

Desse modo, o teatro passa a ser pensado e representado em função da igreja e, embora uma rica produção teatral tenha se estabelecido nesse período, temos, aqui, uma substituição daquele herói trágico em consonância com a representação de sua época por figuras religiosas e da própria tragédia pelas histórias bíblicas.

A partir da Renascença ocorre um ressurgimento da tragédia. No entanto, o herói trágico desse período diferencia-se fundamentalmente do herói clássico grego e está ainda atrelado aos ideais cristãos, especialmente ao conceito de pecado original. Como podemos observar em Shakespeare, “ao contrário da tragédia grega clássica em que a queda do herói trágico não está relacionada a uma falha moral (caráter), o caráter (falha moral) do herói trágico shakespeariano é crucial” (Adade-Yeboah; Amankwaah 2012: 119)³.

Essa falha moral fica evidente no protagonista de *Hamlet* que, mesmo atendendo a alguns pressupostos clássicos, como a origem nobre, é um herói perfeitamente responsável por seu fim e que, embora assuma seu propósito de vingança, não o faz sem certa resistência, incorporando o racionalismo da época:

O fantasma talvez seja um demônio,
Pois o demônio assume aspectos vários
E sabe seduzir; ele aproveita
Essa melancolia e esta fraqueza,
Já que domina espíritos assim,
Para levar-me à danação. Preciso
Encontrar provas menos duvidosas (Shakespeare 2010: 112).

O próprio propósito de vingança transporta a vontade heroica do bem coletivo para a satisfação individual, pois a vingança “decorre da subjetividade daqueles que se encarregam do objetivo [...]. O vingador não é acidental nem substituível (ele age em causa própria)” (Rosenfeld 1996: 30).

O advento do movimento neoclássico promove um resgate do herói trágico nos moldes da antiguidade. Temos mais uma vez um herói de origem nobre, à mercê dos deuses, levado a um fim trágico. A maior diferença, porém, é que o foco na ação é minimizado e o conflito interno da personagem ganha espaço. O herói humaniza-se, não é mais um ideal de comportamento, mas um indivíduo que se assemelha ao homem real (*bienséance*) e que sofre diante da inevitabilidade do destino e da falta de

³ Contrary to Greek classical tragedy in which the tragic fall has nothing to do with moral flaw (character), the Shakespearean tragic hero's character (moral flaw) is so crucial.

controle sobre suas próprias paixões. Em *Fedra*, de Racine, por exemplo, a heroína luta contra seu desejo e admite sua fraqueza, mas não consegue livrar-se do amor proibido – que ela atribui à vontade dos deuses – por seu enteado Hipólito:

Amo. Não penses que a meus próprios olhos
Inocente, os ardores meus aprove;
Nem que do fero amor que me enlouquece
Nutra o veneno a minha complacência.
Infausto objeto das celestes iras,
Mais me odeio, que tu não me detestas.
Sabem-no os deuses que em meu seio o fogo
Acenderam, fatal a toda a estirpe;
E que de seduzir fazem alarde
Incauto coração de mortal frágil (Racine 1950: 116).

Muito do que se vê em *Fedra* são ideais típicos do Romantismo, no qual os sentimentos preponderam sobre a razão. De acordo com Adade-Yeboah & Ahenkora (2012: 106), “no trabalho dele [Racine], o neoclassicismo francês parece alcançar sua maior conquista dramática, a qual nos permite enxergar a condição humana como sendo trágica em si mesma”⁴.

Ainda segundo os estudiosos, após esse período, “ocorreu uma escassez de tragédias na Europa durante os séculos XVIII e XIX quando a comédia tornou-se a principal forma dramática” (Adade-Yeboah; Owusu, 2013: 33)⁵. No século XX, com o modernismo e sua busca pela destruição das bases clássicas da criação, a tragicidade da vida humana adquire um papel ainda mais contundente na dramaturgia, especialmente nos trabalhos de Bernard Shaw, Arthur Miller e Samuel Beckett. Com isso, o herói trágico, tragado por um mundo incompreensível, rompe de vez com o modelo clássico:

Os heróis e heroínas da era moderna possuem características e traços diversos e por isso não podem ser focalizados como detentores de traços específicos e bem definidos. Eles são, portanto, mais anti-heróis/heroínas do que trágicos. Isso ocorre porque eles vivem em um mundo desordenado (Adade-Yeboah; Owusu 2013: 38)⁶.

Neste ponto, entramos na contemporaneidade, mas, para compreender o papel do herói trágico no momento atual da história, é preciso compreender que momento é esse e como o trágico se configura na atualidade.

⁴ In his work, French neo-classicism seems to reach its ultimate dramatic achievements which allows us to view human condition as being in itself tragic.

⁵ There was a dearth of tragedy in Europe in the 18th and 19th centuries when comedy became the major dramatic form.

⁶ The heroes and heroines of the modern era have diverse characteristics and traits and therefore cannot easily be focalized as having specifics and well defined traits. They are therefore seen more of anti-heroes/ heroines rather than tragic. This is so because they lived in a world without order.

2. O dia de hoje

A sobrevivência da tragédia e o próprio conceito de trágico na contemporaneidade constituem assuntos muito debatidos nos últimos anos. Markus Lasch (2013), em seu artigo “Peter Szondi e as visões do trágico na modernidade”, apresenta o posicionamento de diversos teóricos sobre a morte da tragédia – Szondi, Nietzsche, Benjamin – e a permanência do trágico – Williams, Menke. Para o estudioso, o fato de

que a tragédia esteja atualmente em baixa, não significa necessariamente a sua morte definitiva. A história desde o século V a. C. grego tem mostrado que a vitalidade da tragédia sempre se restringiu a momentos relativamente curtos e esparsos no tempo. No entanto, estes momentos de força concentrada tiveram irradiação suficiente para que a tradição trágica não se perdesse por completo e que pudesse ser reatada em momento posterior (Lash 2013).

Lash defende, em seguida, a ideia de que, mesmo que a tragédia apresente um declínio na contemporaneidade, o conceito de trágico permanece. Sua conclusão é a mesma a que chega Sarrazac (2013: 3), que, ainda que de forma cautelosa, faz a seguinte afirmação: “Se há um trágico moderno, é um trágico desligado da tragédia”. A ideia prevalecente, aqui, é a de que, com suas intensas transformações, a sociedade contemporânea já não comporta a tragédia em seu modelo tradicional, mas isso não elimina a existência do conceito de trágico, que se adapta a novos significados:

Se há um trágico moderno e contemporâneo, ele não poderia associar-se, como em Aristóteles e como na tragédia antiga, a um grande “restabelecimento da fortuna” e à inelutável catástrofe final. Seria antes o efeito de uma catástrofe inaugural: o simples fato de nascer, de ser lançado ao mundo (Sarrazac 2013: 13).

Essa mudança de paradigma é consonante com a transformação do próprio conceito de identidade: “As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (Hall 2006: 7).

Nesse contexto, já não há espaço para uma versão plena do herói trágico. Segundo Sarrazac (2013: 7), esse homem comum que assume o papel antes pertencente ao herói trágico não pode nem mesmo ser chamado de herói, posto que não é capaz de atingir o patamar heroico, perdendo completamente sua identidade pessoal e é precisamente essa “a marca do trágico moderno”.

No entanto, se esse novo indivíduo busca, de algum modo, a heroicidade e se sua própria existência é trágica, não seria equivocado pressupor que o herói trágico ainda se manifeste nele, mesmo que somente como uma aura tênue. E se essa aura se estendesse de forma diversa por alguns personagens de modo que, juntos, apresentassem a constituição essencial de um herói trágico? É essa configuração que, segundo observa Anatol Rosenfeld (1996: 36), denuncia uma aspiração a

“reconstruir’ o mito”, ou seja, uma busca pelo herói mítico, que julgamos encontrar em *O dia em que Sam morreu*.

3. O DIA EM QUE SAM MORREU

A peça *O dia em que Sam morreu* traz a história de três personagens: Samuel, Samir e Samantha. Apresentada de forma fragmentada, com idas e vindas no tempo que alteram o enfoque e o curso da história, a impressão que fica é a de uma mesma história sendo relatada várias vezes de maneiras distintas.

Essa impressão é confirmada pelo título da peça que faz a união dos protagonistas em um único apelido. Sam não é um personagem, mas três, visto que, a cada momento, um deles ganha destaque na trama e se torna sujeito do acontecimento previsto no título. A partir dessa ideia, a proposta que desenvolvemos é a de que, assim como Sam é cada uma das personagens, todas essas personagens são também fragmentos de um todo, de um outro Sam. Esses fragmentos carregariam em si diferentes aspectos do herói trágico, bem como características típicas do nosso tempo. É essa mescla que buscaremos identificar, considerando que tanto aquilo que permanece quanto aquilo que foi descartado são indicações sintomáticas do que constitui o trágico contemporâneo.

Começaremos não por um indício que confirma, mas que caminha na contramão do herói clássico. Segundo Anatol Rosenfeld (1996: 26), para que a personagem por ele chamada de herói mítico possa existir, seus adversários não podem ser excessivamente inferiores, posto que “a pureza ingênua do herói, num mundo de crápulas, transforma-o em ser quase quixotesco”. É exatamente o que ocorre com Samuel.

Samuel é instrumentador no hospital que figura como principal cenário da história. Trata-se de um jovem pobre, idealista, acuado por um sistema regido por indivíduos de moral duvidosa. Samuel vê seus próprios ídolos, ou heróis – expressos na figura do antagonista Benjamin, um médico que chega a realizar cirurgias sob o efeito de entorpecentes –, abandonando seus ideais por dinheiro e tentando, inclusive, corrompê-lo:

Benjamin – Muito bem. Chegamos ao ponto, Samuel. Diz. O que é que você quer? Dinheiro? Ok. Sem problema. Tô te fazendo um cheque agora. Dez vezes o teu salário, tá bom pra você? [...]

Samuel – Doutor Benjamin... Porra! Você era o cara. A autoridade mundial. O bisturi de ouro. Operava todo mundo, salvava pacientes desenganados... Te achavam uma espécie de Santo (Mendonça; Moraes 2014: 35).

Samuel angustia-se não somente com a falta de caráter de Benjamin, que está prestes a se tornar cirurgião-chefe do hospital, mas também com a injustiça do sistema de saúde como um todo. Conforme visto anteriormente, essa preocupação com a coletividade – já subvertida por Shakespeare – é um traço típico do herói trágico clássico; o modo como ela se desenrola, no entanto, é puramente atual. No

ímpeto de enfrentar esse sistema, Samuel decide agir entrando armado no hospital e ameaçando Benjamin de morte. Seu objetivo é exigir que o mesmo tratamento seja dispendido a todos os pacientes, independentemente da condição financeira, dos planos de saúde ou mesmo da logística interna.

Seu delírio, evidentemente, não pode surtir efeito, como demarca o médico Arthur na seguinte passagem: “O hospital tá em colapso, Benjamin. Não tem pessoal pra atender essa gente toda!!!” (Mendonça; Moraes 2014: 46). Em sua ânsia messiânica, Samuel é incapaz de considerar a complexidade do sistema e seu esforço heroico, em vez de solucionar o problema, provoca o caos e, ainda assim, um caos isolado, que não afeta toda a sociedade. Visto alegoricamente, Samuel é só coração, age com emoção e não raciocina claramente. Mesmo o fim trágico – que se dá ora por sua própria morte, ora pelo assassinio não intencional de um inocente – não o redime, pois, diferente de Hamlet que era insubstituível em sua vingança, o sujeito contemporâneo perdeu sua identidade individual e sua morte ou a morte que ele causa tornou-se insignificante para o mundo, exceto de um ponto de vista estatístico: “Rasguei até a minha carteira de identidade. Eu tô sozinho mesmo” (Mendonça; Moraes 2014: 79).

Do outro lado da moeda, encontra-se Samantha, uma personagem que, ao contrário de Samuel, é totalmente racional e sofre justamente de uma doença do coração. Samantha é uma juíza que valoriza sua profissão e busca exercê-la com a maior isonomia possível. Sendo o oposto do jovem anarquista, a personagem mostra-se totalmente integrada ao sistema. Trata-se de uma mulher casada, dotada de uma boa profissão e saúde financeira. Sua moral parece inabalável e ela acredita que, na sociedade, cada um é responsável por fazer a sua parte. A impressão que se tem é a de que ela parece não perceber a corrupção do mundo:

Samantha – Eu respeito a lei!!

Arthur – A lei não é a justiça!

(Tempo.)

Samantha – Ser injusto por amor também é injustiça, Arthur.

(Tempo.)

Arthur – Por favor, Sam. Às vezes é preciso que a gente tenha uma certa flexibilidade moral.

Samantha – Flexibilidade moral?! E o que os teus colegas vão pensar?! O que o Benjamin vai pensar?!

Arthur – (Ri.) O Benjamin?! A moral do Benjamin não é flexível, é diluída em formol (Mendonça; Moraes 2014: 52).

A cegueira de Samantha evoca a cegueira de Édipo, porém se mostra invertida e deslocada da onipotência divina para a falibilidade do sistema. A personagem resiste em trair seus princípios, confia fielmente no respeito à ordem e acredita na obediência às leis mundanas tanto quanto Édipo acreditava na sua capacidade de transgredir a onipotência dos deuses. Samantha convive com o errado e só luta contra ele até onde for seu dever profissional; qualquer coisa além desse ponto fica fora da sua jurisdição e é delegada a outro indivíduo, o qual ela insiste em crer que agirá com a mesma justiça. Em um momento de lucidez, desencadeado pela atitude

de Samuel, ela se pergunta: “Será que eu tenho alguma ideia sobre o mundo em que eu vivo?” (Mendonça; Moraes 2014: 87).

O fim trágico de Samantha ocorre quando ela percebe que o sistema é falho e age verdadeiramente para salvar Samuel, aquele que tenta mudar esse sistema, indo muito além da sua obrigação profissional. Pouco antes de ser baleada, em um trecho que lembra o poema “No caminho com Maiakóvski”, de Eduardo Alves da Costa, a personagem verbaliza sua epifania:

Roubaram a nossa língua pelo ensino, as nossas canções pela música vazia, nosso corpo pela pornografia de massa, nossos amigos pelo trabalho, nossa cidade pela polícia... E a gente permitiu. [...] Nós não temos mais ideais, menino. Nós vendemos todos eles (Mendonça; Moraes 2014: 74).

Samantha realiza seu ato heroico, entretanto, mais uma vez, o fim trágico da personagem não significa redenção simplesmente porque não há fim, não há mudança efetiva. Essa incapacidade de fuga é representada pela repetição da história que se cristaliza com a morte de Samir.

Samir é o último Sam, o último a morrer, porém o mais comprometido desde o início, simbolizando esse trágico que já nasce com o homem contemporâneo. Samir é um ex-palhaço que, altamente debilitado pelo Alzheimer, torna-se dependente dos cuidados de sua filha Sofia. A moça busca os favores do amante – o médico Arthur, marido de Samantha – para o tratamento do pai e é exatamente nesta ocasião, como que por um acaso, que ambos acabam no hospital, no momento fatídico.

Samir não se configura pela exemplaridade. Pelo contrário, caracteriza-se enquanto antítese patética do herói. Segundo consta, mesmo antes da doença, era “um palhaço mau. Ele esticava a perna de propósito pra fazer os outros palhaços tropeçarem” (Mendonça; Moraes 2014: 82). Mas o palhaço Sam também possuía uma integridade própria, como atesta Benjamin, seu fã na infância: “O que eu mais adorava nele é que ele não fazia questão nenhuma de ser engraçado, *não se vendia* por qualquer gargalhada” (Mendonça; Moraes 2014: 64, grifo nosso). Samir já foi herói para Benjamin, mas enfrenta o esquecimento como todos os heróis contemporâneos. Esses heróis não perduram porque seu ato heroico não passa de encenação e não resulta em qualquer mudança de fortuna.

Podemos identificar ainda no palhaço o distanciamento de um importante aspecto do herói trágico – seu respeito às tradições e valorização da História de sua nação, como visto em *Rei Édipo*: “Ó meus filhos, gente nova desta velha cidade de Cadmo” e “Eia! Responde tu, ó velho; por tua idade veneranda convém que fales em nome do povo” (Sófocles 2005: 5). Em Samir, essas ideias se esvaem numa grande confusão mental, na qual trechos do passado se entrecortam com o presente de forma confusa e desconexa, incapaz da construção de sentido:

Samir – Aí eu te colocava lá, amarrava seus pulsos, suas canelas e tchum, tchum, tchum, tchum, atirava as facas...

Sofia – Pai, não foi isso que aconteceu...

Samir – Estranho. (*Tempo.*) Você sempre teve vocação pra mulher de atirador de facas...

Sofia – Pai, essa aí não era eu, era outra mulher. Eu sou a Sofia, sua filha!

Samir – Ah, Sofia, muito prazer! Samir (Mendonça; Moraes 2014: 61).

Poder-se-ia dizer que o velho palhaço representa “um mundo em que a arte de esquecer é um bem mais importante do que a arte de memorizar; em que esquecer, mais do que aprender, é a condição de adequação contínua” (Bauman 2009: 115).

Conclusão

A partir do que foi dito, podemos perceber que diversas reminiscências do herói trágico sobrevivem nas personagens protagonistas de *O dia em que Sam morreu* e influenciam profundamente suas ações. Outros traços, porém, sofrem uma transformação de forma análoga às diferenças entre o Homem da antiguidade e o Homem contemporâneo. Não seria exagero, portanto, sugerir que a integração dessas personagens em um único indivíduo poderia trazer à tona um novo herói trágico adequado à contemporaneidade, como define Sofia num questionamento otimista:

Nessa confusão de órgãos que saem de mim e acabam entrando em você, o que sobra dos outros em nós ou de nós em nós mesmos? A mudança que pode vir disso é um ser humano fundido em dez? Que vê tudo de um jeito mais inteiro simplesmente por estar tão quebrado?! (Mendonça; Moraes 2014: 87).

Essa conjunção, no entanto, é improvável, visto que a fragmentação sofrida pelo Homem moderno é irreparável. Sendo assim, os heróis que encontramos nesta peça e que vemos como representativos do nosso tempo são débeis e efêmeros e suas tentativas em direção à heroicidade fracassam miseravelmente, resultado de uma natureza trágica que não lhes permite jamais o alcance dos objetivos desejados. A heroicidade de Sam é momentânea, mas sua existência é trágica do início ao fim.

O DIA EM QUE SAM MORREU: REMINISCENCES AND ESTRANGEMENTS OF THE TRAGIC HERO IN CONTEMPORARY DRAMA

Abstract: Considering the discussion on the impossibility of the constitution of a truly tragic hero in the dramaturgy from Modernism onwards, raised by thinkers such as Peter Szondi and Walter Benjamin, this study aims to investigate what may have survived of this hero in the tragic character of the present time. In order to do so, we have identified some historical transformations suffered by the tragic hero and, based on this information and on the ideas of contemporary theorists such as Jean-Pierre Sarrazac and Anatol Rosenfeld, we intend to identify reminiscences and

estrangements of this character in the drama *O dia em que Sam morreu*, by Maurício Arruda Mendonça and Paulo de Moraes.

Keywords: tragic hero; contemporary drama; *O dia em que Sam morreu*.

REFERÊNCIAS

ADADE-YEBOAH, Asuamah; AHENKORA, Kwaku. The tragic hero of the neo-classical revival. *International Journal of Humanities and Social Science*. v. 2, n. 14, p. 104-108, Jul. 2012. Disponível em: <http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_2_No_14_Special_Issue_July_2012/13.pdf>.

Acesso em: 12 set. 2015.

_____; AMANKWAAH, Adwoa S. The tragic hero of the post-classical renaissance. *Studies in Literature and Language*. v. 5, n. 3, p. 119-123. 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/3086-4374-2-PB.pdf>. Acesso em: 12 set. 2015.

_____; OWUSU, Edward. The tragic hero of the modern period: the european concept. _____. v. 6, n. 3, p. 33-38. 2013. Disponível em: <<http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/viewFile/j.sll.1923156320130603.5263/4225>> Acesso em: 15 set. 2015.

ARISTÓTELES. Arte poética. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas*. Trad. José Gradel. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

LASH, Markus. Peter Szondi e as visões do trágico na modernidade. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 27, 2013. Disponível em: <http://revistaterceiramargem.com.br/index.php/revistaterceiramargem/article/view/46/html_7>. Acesso em: 15 set. 2015.

MENDONÇA, Maurício Arruda; MORAES, Paulo de. *O dia em que Sam morreu*. Londrina: Kan, 2014.

RACINE, Jean. Fedra. *Teatro francês*. Trad. A. F. de Castilho e Mendo Trigo. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1950.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. Reflexões sobre o romance moderno In: _____. *Texto/Contexto*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno - que poderia ser um trágico (do) cotidiano. *Pitágoras 500*. Trad. Lara Biasoli Moler. v. 4, p. 3-15, Abr. 2013. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/89/95>>. Acesso em: 13 set. 2015.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, Macbeth*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Trad. J. B. de Mello e Souza. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/89/95>>. Acesso em: 18 set. 2015.

ARTIGO RECEBIDO EM 29/11/2016 E APROVADO EM 21/02/2017