

**TEATRO MODERNO: A PEÇA DE UM SÓ ATO E O DIÁLOGO
DRAMÁTICO NUM MONÓLOGO POLIFÓNICO PORTUGUÊS**

**MODERN THEATRE: THE ONE ACT PLAY AND CHANGE OF
CONFLICT IN A PORTUGUESE MONOLOGUE**

Milca TSCHERNE¹

Resumo: Este artigo reflete sobre o diálogo dramático na estrutura da peça de ato único que, despojada de alguns elementos, definiu-se pela supressão de partes e pelo deslocamento de alguns componentes do drama convencional. Para isso, há um breve resgate de importantes dramaturgos europeus do século XIX, que se valeram dessa forma dramática, a fim de se chegar à contemporaneidade do monólogo dramático *A lei é a lei* (1977), do dramaturgo português Luiz Francisco Rebello.

Palavras-chave: Teatro Moderno, peça de ato único; dramaturgia, diálogo dramático; Luiz Francisco Rebello.

Abstract: This article reflects on the dramatic dialogue in the structure of one act play which, stripped of some elements, defined by the suppression of the parties and the displacement of some conventional components of the drama. For this, there is a brief recovery of important European playwright of the nineteenth century, which was based on the one act play, in order to explore the contemporary dramatic monologue *A lei é a lei* (1977), the playwright Portuguese Luiz Francisco Rebello.

Keywords: Modern Theatre, one act play, dramaturgy, dramatic dialogue, Luiz Francisco Rebello

¹ Doutora em Estudos Literários (UNESP/Araraquara). Professora de Teoria da Literatura da União das Instituições Educacionais de São Paulo (UNIESP) de Ribeirão Preto/SP - 14010-060. Email: milcatscherne@gmail.com

O lugar da peça de um ato só no percurso do drama moderno

A forma do drama da época moderna começa a se definir a partir do Renascimento por meio de um progressivo despojamento. Ao se suprirem o prólogo, o epílogo e o coro da composição dramática, o diálogo passou a representar a forma absoluta do novo drama.

Para o teórico húngaro Peter Szondi (2001), diferentemente da tragédia antiga, da peça religiosa medieval ou do teatro barroco e ainda da peça histórica de Shakespeare, o drama moderno é unicamente aquele que nasce de um despojamento total de composição, de uma redução à relação inter-humana, a fim de o drama definir-se absolutamente como uma forma dialógica, centrada na relação intersubjetiva, cuja única preocupação e ênfase seriam o diálogo.

No final do século XIX, no entanto, dramaturgos como Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Wedekind, O'Neill, entre outros, adotaram uma forma dramática ainda mais despojada: a peça de um ato só. Tal composição constitui, segundo Szondi, uma das tentativas de salvamento para uma crise formal que o drama começara a enfrentar nos finais do século XIX.

A crise da forma dramática nascera do enfraquecimento das relações intersubjetivas, atingindo um dos principais pilares do drama: o diálogo. Szondi, como teórico do drama alemão do pós-guerra, chama atenção para os diálogos que assumem a função de *monólogos isolados, embutidos numa obra dialógica* (2001, p. 50), fato que aproxima o drama da composição lírica, uma vez que os diálogos verdadeiramente dramáticos não são apenas réplicas que se sequenciam em independência umas das outras, mas, sim, réplicas que se sucedem, ou seja, que se implicam numa organicidade.

Tchékov, Ibsen e Beckett são exemplos de dramaturgos que apresentam em algumas de suas peças o diálogo dramático como receptáculos de reflexões monológicas. Ou ainda, o diálogo que se fundamenta em memórias, como ocorre em *As três Irmãs* (1900), peça em que Tchekov desloca o conteúdo das falas para o tempo passado e não para o tempo da ação dramática, que é sempre o presente, e, desse modo, enfraquece, ou até elimina o conflito dramático, pois no diálogo, que traz a lembrança como conteúdo, não há ação e, sim, narração.

Szondi localiza o início da crise da forma dramática no momento em que o seu conteúdo preteriu aquilo que antes prestigiou: o diálogo e a interação humana no presente absoluto do drama (2001, p. 11). Nesse contexto, a adoção do formato da peça de um só ato pelos dramaturgos europeus do século XIX constitui mais um indício de que “não apenas a forma do drama lhes passou a ser problemática, mas também que já se trata muitas vezes da tentativa de salvar da crise o estilo dramático”(Szondi, 2003, p. 108).

No teatro, o naturalismo, a peça de conversação e a técnica do confinamento de personagens, comum no teatro existencialista, acompanharam a peça de um ato só como possibilidades de impedir a forma dramática de ceder a recursos e a elementos épicos e de incorporá-los ao drama e com isso enfraquecer a ação no presente. Na essência de seus formatos e de suas propostas havia a busca pela concentração e pelo conflito dramático e o reestabelecimento do diálogo como unidades de oposição que almejam uma superação.

O que se verificou, no entanto, foi que esse repertório de possibilidades falhou na tentativa de não epicizar o drama. Por outro lado, introduziu uma infinidade de discussões e de novas possibilidades à composição dramática que acabaram por definir o teatro moderno. À peça de um só ato, seguiram-se a dramaturgia do eu, o teatro épico, a revista política, o monólogo interior, a montagem e tantas outras formas que assumiram em suas essências a incapacidade de o teatro manter-se sem o componente narrativo/ épico. A partir disso, é possível identificar as mais variadas manifestações de instâncias organizadoras do discurso no teatro moderno.

A tensão fora do drama

A diferença fundamental entre o drama composto por vários atos e a peça de um ato só reside, segundo Szondi (2001), no deslocamento da tensão. Enquanto a forma tradicional do drama prevê o desenvolvimento ou a progressão de uma determinada ação até seu desenlace; a peça de um só ato explora uma cena armada, plenamente abastecida de elementos dramatizadores.

Visto que a peça de um só ato já não extrai mais a tensão do fato intersubjetivo, esta deve já estar ancorada na situação. E não como

mera tensão virtual a ser realizada por cada fala dramática (como a tensão constituída no drama); antes, a própria situação tem de dar tudo. Uma vez que a peça de um só ato não renuncia de todo a tensão, ela procura sempre a situação limite, a situação anterior à catástrofe, iminente no momento em que a cortina se levanta [...]. (SZONDI, 2001, p. 110)

Na forma tradicional do drama, a tensão concentra-se no fato intersubjetivo, o diálogo é, portanto, a forma pela qual se processa o conflito e é ele que responde pela tensão dramática. Já no ato único, a tensão se desloca para a situação dramática.

Tanto a peça de ato único quanto o drama convencional partem de uma situação inicial, mas a forma tradicional do drama privilegia a **ação** como formadora de novas situações que transformam a inicial. Por sua vez, a peça de um só ato valoriza a exploração de uma **cena dramática** – a da apresentação da situação inicial – que precisa estar investida de tensão suficiente, a fim de não depender dos conflitos gerados posteriormente pelas relações intersubjetivas que, em alguns casos, não chegam sequer a existir.

Daí a necessidade que essa situação tem de expor, desde logo, uma situação limite, na qual falte a liberdade para a personagem agir. A tensão seria então oriunda do próprio contexto vitimador no qual a personagem está inserida. As peças de Strindberg compostas nesse formato, no entanto, foram caracterizadas, em sua totalidade, como dramas analíticos por intelectualizar e abstrair os conflitos, sem tentar superá-los.

A estrutura da peça de ato único não indica tratar-se de um drama em miniatura em que todas as partes de um drama convencional estão lá sintetizadas; ao contrário, a peça de um só ato possui uma organização dramática específica muito diferente da estrutura dos dramas que se desdobram em várias partes ou atos, como é o caso do teatro clássico e dos dramas classicistas, do teatro burguês e dos dramas românticos e realistas, ou, ainda, a do próprio teatro moderno que, além das peças de um único ato, apresenta também uma multiplicidade de formas dramáticas com estruturas de dimensões variadas.

As peças compostas em um único ato geralmente apresentam duas características fundamentais: a) a supressão de partes, ou seja, o drama inicia-se já em uma situação-limite, posicionada imediatamente anterior à catástrofe, e b) o deslocamento de componentes dramáticos, ou seja, o conflito não se localiza mais na

ação, não é precipitado pela fala dos personagens, mas sim já está posto, de antemão, na própria situação dramática.

***A lei é a lei* (1977) – polimonodrama em um ato**

Em *A lei é a lei* (1977), o dramaturgo português Luiz Francisco Rebello (1924-2011) orienta-se pela estrutura da peça de um só ato. A cena é de uma situação limite absoluta. O protagonista está em pleno julgamento. O drama, no entanto, se concentra e se distende em diversos tempos e conflitos que são organizados segundo os muitos discursos do protagonista que muda ao apagar e ao acender das luzes.

Luiz Francisco Rebello é considerado um dos renovadores da cultura teatral portuguesa da segunda metade do século XX, período que traz como marco uma peça de sua autoria, *O mundo começou às 5 e 47* (1947), designada por ele como uma fábula em um ato.

Além de importante dramaturgo, Rebello foi fundamental ao teatro português por traduzir e levar aos palcos portugueses obras inéditas do teatro europeu. Criou, juntamente com Gino Saviotti e Vasco de Mendonça Alves, o Teatro-Estúdio do Salitre, um dos mais importantes e duradouros agrupamentos de teatro amador do seu país. Foi também historiador e respeitável crítico de teatro e advogado especializado em direitos do autor. Em todas essas atividades, Rebello deixou uma relevante bibliografia. Além do teatro e do Direito, Rebello dedicou-se à Sociedade Portuguesa de Autores, cooperativa por ele presidida durante 30 anos.

A extensa produção dramática de Rebello, que começa em 1944 e termina somente com a sua morte em 2011, mostra não só a sua predileção pelo formato em um só ato, o qual sofre muitas variações e, desse modo, acompanha o seu teatro esteticamente diversificado, como também revela a multiplicidade formal desenvolvida pelo dramaturgo português em suas peças por meio de designações curiosas que acompanham cada um de seus títulos. Eis algumas delas: farsa pluripartidária em um ato, duodrama em uma ato, apontamento dramático em um ato, comédia impossível em um ato, psicodrama em 3 sequências, drama em forma de comédia em 6 atos, teledrama em 3 partes, espetáculo-documentário em 10 sequências e muitas outras classificações que, além de definirem estruturalmente as peças, antecipam um pouco de seu conteúdo,

como se percebe em: comédia impossível em um ato, farsa catastrófica em um ato, triste cena cômica com transformações, aparições e outras surpresas e a participação do respeitável público.

Rebello em 1977 volta a explorar o que parece ser o seu formato preferido: a peça de um ato só, escrevendo *A lei é a lei*, publicada três anos após a Revolução dos Cravos, e com clara referência ao nome de Salazar.

Nela, há três manequins grotescos posicionados no fundo do palco, articulados por cordéis, representando três juízes, o Agente, que é o protagonista, e quatro figurantes: o Preso, o Irmão, a Mulher e o Amante que permanecem sempre no palco. Toda vez que O Agente faz referência a algum deles, uma luz, imediatamente, o ilumina. Não existem entradas que organizem as réplicas no texto, pois se trata de um monólogo. Há somente as falas do protagonista e um jogo dramático que sugere, pelo próprio conteúdo das suas réplicas e pela iluminação, a fala e o pensamento dos figurantes.

A concentração enunciativa de vozes dissonantes no presente absoluto do drama

A classificação de polimonodrama justapõe dois prefixos gregos que se opõem: *poli*, que é um designativo de número indefinido ou elevado, e *mono*, que se refere àquilo que tem caráter único ou isolado. Polimonodrama é um formato *suis generis* que expressa a confusão, ou melhor, a confluência de vozes no monólogo desenvolvido pelo protagonista do drama.

A não marcação das réplicas acentua tratar-se de um monólogo; ao passo que a escuridão total do palco com momentos de penumbra, a luz baixa e os fochos, os quais incidem abruptamente sobre aqueles de quem o Agente fala (os figurantes), indicam que se trata de eventos acontecidos em diversos tempos, e que são retomados, não sob a forma de lembrança, mas trazidos ao presente da cena por meio de um jogo tenso e veloz das luzes e da polifonia do discurso do protagonista: o único a falar. As falas que cada figurante teve nos momentos cênicos em que lhes competem surgir são curiosamente incorporadas em discurso direto pelo protagonista, não sem antes haver uma pequena indicação de que se trata de um passado evocado.

As réplicas proferidas pelo Agente se desdobram em versões paralelas do mesmo fato: uma, produzida para seu julgamento, com a qual o Agente se defende ao negar qualquer espécie de tortura aos comunistas; e, outra, que revela ser mentirosa a versão do Agente – com efeito, cenas do passado com o preso, a mulher, o irmão e o amante atestam o seu falso depoimento.

A única confissão que o Agente faz da única culpa que lhe vem à memória e que o aflige em vários momentos é a do atropelamento e morte de um cachorro. No entanto, logo em seguida, há o resgate de um episódio de tortura por ele executada, momento em que ele chama o preso, que é um comunista, de cão.

O AGENTE: Um domingo, ou durante umas férias talvez, não sei, não me lembro bem. Em Espanha. Não, não foi em Espanha, em Espanha foi doutra vez. O carro apanhou o cão em cheio, ele ficou no meio da estrada a ganir, a espernear. E eu agarrado ao volante. Sem conseguir avançar. Ossos partidos, sangue espalhado... De repente deixou de ganir, ficou quieto, torcido como um novelo.

(Gritando.) Foi sem querer, senhor juiz! Juro que foi sem querer! Se eu até nem as moscas...

A minha mulher sacudiu-me. “Credo, homem, nem que fosse uma pessoa! Agora um animal, que importância tem?”

(Volta-se bruscamente para o homem caído no chão [o Preso], que o foco ilumina agora.) Animais! Piores do que animais, porcos comunistas de merda! Julgas-te muito forte, não é? Mas a gente dá-te cabo da valentia. Hás-de falar, queiras ou não queiras. Ainda não saiu daqui ninguém a rir-se de nós. Temos processos para te convencer. Ou para te obrigar, se for preciso. A ti e aos outros. Corja de sacanas!
(Dá-lhe um pontapé, a luz diminui.)

(Ao centro, noutro tom enquanto a luz sobe iluminando os juízes que gesticulam) Segundo dactilógrafo, senhor presidente. Serviço de expediente: cartas, relatórios, ofícios... Torturas?

Não, senhor presidente, não, senhores juízes, nunca ouvi falar nisso. Eram eles, eram os comunistas que inventavam essas coisas.

E os advogados!

Os advogados ainda eram piores do que eles às vezes. Propaganda. Especulação. Agitação política.

Isto é o que eu ouvia por lá dizer.

A quem?

Aos outros, aos colegas das brigadas de investigação. Que eu nunca fui destacado para esses serviços.

E diziam muitas coisas. Que alguns até se feriam de propósito, batiam com a cabeça nas paredes, eu sei lá... Para depois se queixarem, para fingirem que a gente os maltratava. Tudo propaganda, agitação política, o senhor juiz está a perceber?

Era o partido que mandava, e eles obedeciam.

Cegamente.

Como cães.

(Em tom subitamente exaltado.) O cão atravessou-se na estrada, de repente. Quem é que podia contar com uma coisa daquelas? Ainda travei, mas não foi a tempo. Em cheio! Apanhei-o mesmo em cheio. Um minuto mais tarde, um minuto mais cedo, e tinha escapado.

(Luz sobre o Preso)

Não escapas! Desta vez não escapas! Da outra vez tiveste sorte, ninguém te conseguiu arrancar nada, mas agora hás-de cuspir tudo cá para fora. Se não for hoje é amanhã, é daqui a oito dias, ou duas semanas, ou um mês. O tempo que for preciso.

Não temos pressa.

(Fúria) Mas quanto mais depressa, melhor para ti! Se queres sair daqui inteiro. Com os ossos todos no lugar.

(O Preso continua sem dar acordo de si. Luz sobre os juízes. Mudança de tom) (Rebello, 1999, p. 416-17)

[...]

Não, não sei o que lhe fizeram. Eu já disse que nunca maltratei ninguém. Só aquele cão na estrada, uma vez...

(O Preso vacila, deixa descair os braços.) De pé, cão! Os braços abertos! Não toques na parede! Não te voltes!

Se queres descansar, fala primeiro.

Sabes o que diz este papel? O que o chefe escreveu e eu não te li há bocado? Queres saber?

(Esfrega-lhe o papel na cara.) “Este homem não dorme.” Enquanto não falares não dormes. Um dia, uma semana, um mês, a vida inteira!

[...]

(Berra-lhe aos ouvidos.) Fala, cão!...

(Para os juízes.) Estou inocente, senhores juízes. Se eu fosse culpado, tinha fugido como fizeram tantos.

Eu nunca tive medo dos juízes do meu país. Sempre respeitei a justiça. Cumpri sempre a lei.

(À mulher, que o amante continua a abraçar.) Foste tu que tiveste a culpa! Se não fosses tu, eu não tinha pressa de arranjar emprego. Mas nada te chegava, todo o dinheiro era pouco, e eu tive de aceitar.

Por ti, pelos miúdos, que para a política estava-me cagando.

E a paga...

A paga foi o que depois se viu, grande puta! (Rebello, 1999, p. 420-21)

A peça seria um monólogo convencional, e talvez de baixa tensão dramática por ter como referência fatos passados, se não houvesse a aparição dos figurantes que, associados às falas e episódios, os quais são alçados ao presente da representação, funcionam como elementos dissonantes que permitem o jogo polifônico do protagonista. Somada ao seu discurso descontínuo, há também a técnica da montagem realizada pelas luzes, que organizam o discurso do protagonista, elaborado para sua defesa no julgamento, e os discursos do seu passado.

A cena dramática em *A lei é a lei* parte de uma situação limite, que é a de julgamento de ações realizadas no passado e que, portanto, obrigaria o Agente a

permanecer no espaço da diegese ao responder o interrogatório. No entanto, Rebello opta por mostrá-las ao trazê-las para o espaço mimético, ou seja, opta por permanecer no presente absoluto do drama, e não por somente narrá-las, solução esta que seria muito natural e legítima.

Assim, *A lei é a lei* apresenta uma manobra polifônica do protagonista, apresentando pelo menos três vozes por ele assumidas: o discurso que ele parece ter consigo mesmo quando relembra os episódios que reconhece como os promotores da sua atual personalidade endurecida – como, por exemplo, o do cachorro, o do casamento e da paternidade precoces, o das dificuldades financeiras e da insatisfação e constantes cobranças da mulher, somados ao da traição que dela sofrera. O segundo tipo de discurso é o produzido para a sua defesa, dirigido aos juízes e cujas respostas são desmentidas, afinal, pelo terceiro tipo de discurso, que são aqueles dirigidos ao Preso no tempo em que era uma Agente da PIDE (a polícia política repressiva da ditadura portuguesa) e que confirmam a tortura e a frieza com a qual executava as ordens recebidas dos seus superiores.

Como elemento organizador da polifonia do protagonista na peça, há as luzes que são articuladas para acompanhar e comprovar essa dissolução do mono em polimonodrama. Rebello usou, pois, o mesmo recurso da peça *Condenados à vida*, escrita em 1963: o de iluminar elementos em cena. Lá, o dramaturgo separava o palco em quatro quadrantes e iluminava-os de acordo com as demandas espaço-temporais da peça; aqui, a iluminação está de acordo com a memória do protagonista, que é ativada num contexto de interrogatório. Assim, quando ele fala na mulher, o rosto dela é subitamente iluminado.

Outro elemento que também organiza as várias vozes do protagonista, sobretudo a do presente, e que mostra tratar-se de um interrogatório num julgamento, é o acompanhamento que temos de quais perguntas estão sendo feitas ao Agente, pois ele as repete.

A intersecção de falas pronunciadas em tempos diversos e de *flashes* no palco traz à tona, mais uma vez, as discontinuidades cênicas do teatro de Rebello e a importância da montagem como técnica narrativa que disponibiliza no mesmo espaço todos os elementos e manipula-os com o jogo de luz. Efeito muito diferente, sem dúvida, daquele, mais comum, de entrada e saída de atores e de mudanças de cenas e

cenários. A velocidade dos *flashes* ora sobre o irmão, ora sobre a mulher e o amante se aproxima da mudança de cena do cinema, e não da teatral.

Parece ter-se dado, pois, com esta peça de 1977 o início do flerte de Rebello com a linguagem audiovisual, que ele adotaria em 1990 em *Todo o Amor é a mor de perdição*, teledrama exibido pela RTP (Radio e Televisão de Portugal).

A lei é a lei, assim como *O mundo começou às 5 e 47* (1946), além de seu instigante formato em ato único, exhibe importantes características de uma obra expressionista. É possível percebê-las não só nos elementos formais que apresenta – como, por exemplo, o seu início descrito na primeira rubrica da peça: “(*Escuridão total. Como se viesse de muito longe, um fio de música começa a crescer, quebra-se em dissonâncias e estala de repente num grito rouco que é quase um uivo. [...]*)” (Rebello, 1999, 415) –, como pela alta dosagem do elemento político condensado em todas as perturbadas e descompassadas falas do agente da PIDE, num suposto julgamento em que, incapaz de reconhecer a fúria e a crueldade com que agia na sua função de “cumpridor da lei”, confessa a sua inocência, é absolvido pelos juízes, mas termina perturbado pela sua consciência:

(As luzes apagam-se todas, à exceção do foco sobre o tribunal. Desaparecem as personagens do Preso, do Irmão, da Mulher e do Amante. Os três manequins levantam-se e as cordas que os moviam içam-nos para fora de cena. Fica apenas uma luz sobre o agente, que lentamente se recompõe.

Ao fim de um longo silêncio, numa dicção monocórdica, quase mecânica.)

Obrigado, senhor presidente. Obrigado, senhores juízes. Eu sempre acreditei na justiça do meu país. Apenas cumpri ordens. As ordens são para se cumprir. A lei é a lei.

(Silêncio.

E gradualmente a luz sobe ao fundo, à esquerda e à direita, descobrindo as personagens do preso e do irmão, em plano superior.

O agente recua enquanto a luz cresce sobre as duas personagens, projectando-lhes na parede uma sombra cada vez maior.

E é com verdadeiro terror que começa a falar.)

Que querem vocês? Porque é que estão aqui? Que vieram aqui fazer? Então isto ainda não acabou? Não fui julgado, não prestei contas à justiça? Não me puseram em liberdade?

Que querem vocês de mim? Que mais querem vocês?! Que mais querem vocês?!?!

(De costas para o público, no proscênio, deixa-se cair de joelhos. Todas as luzes se apagam bruscamente.) (Rebello, 1999, p. 423)

Em toda a peça, há uma nítida correspondência entre iluminação e verdade, escuridão e parcialidade, equívoco e manipulação dos fatos. Os *flashes* organizam os *flashbacks*, como já se disse, mas também indicam pontos de vista, representam partes do todo, que justamente por serem partes podem ser manipuladas e construídas como o próprio discurso, como a própria peça e como a própria linguagem do teatro pós-moderno de Luiz Francisco Rebello.

Diante do que expusemos no início deste artigo, *A lei é a lei* teria todas as condições para se enfraquecer do ponto de vista da **fala dramática**, pois se tratava de um monólogo que, pela situação limite de julgamento, haveria de recorrer a memórias do passado.

De fato, o passado está presente na peça de Rebello. Encontra-se disperso numa multiplicidade de episódios com os quais a situação inicial permanentemente se alterna em *flashes*. E, no entanto, a situação limite, que é a cena dramática da qual emerge a totalidade desta peça de um ato só, foi plenamente capaz de fazer a manutenção da tensão até o desfecho quando trouxe, por exemplo, todos esses tempos passados ao presente absoluto da cena dramática. Talvez a explicação esteja na curiosa exploração polifônica que Luiz Francisco Rebello fez ao apresentar os enunciados do presente e os do passado ao mesmo tempo no seu polimonodrama *A lei é a lei*.

Ao mesmo tempo em que é possível haver no drama diálogos com valor de monólogos isolados numa obra dialógica, como afirmou Szondi (2001), parece ser possível também haver em obras monológicas, como a peça *A lei é a lei*, um fecundo diálogo dramático que, no caso do polimonodrama de Rebello, deu-se duplamente: houve o diálogo entre o presente do protagonista com os fatos de seu passado, não por meio de rememoração como em Tchekov, mas pela diversidade das vozes assumidas e (re)apresentadas pela mesma personagem, e, houve também, o diálogo na permanente pressuposição do Outro (figurantes e manequins grotescos) durante toda a peça. Por esta razão, optamos por chamar o Agente deste monólogo de protagonista.

Referências

REBELLO, Luiz Francisco Rebello. A lei é a lei. In: _____. **Todo o teatro**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.