

LUCULUS BRASILIS E A CATÁSTROFE SILENCIADA DE UM PROCESSO CIVILIZATÓRIO

Allan Valenza da Silveira¹

Resumo: A dramaturgia de *Black Brecht: e se Brecht fosse negro?* (2020), de Dione Carlos, fruto de toda uma trajetória do teatro negro no Brasil na busca da construção de uma autoconsciência que reordene forças sociais e políticas, elabora uma dupla retomada de tradições: por um lado, a obra *O julgamento de Luculus*, de Bertold Brecht, autor já canônico, e a moral civilizatória tradicional da sociedade brasileira. A fusão dessas duas esferas, a partir do olhar questionador que resignifica o passado, faz com sua dramaturgia constitua um espaço em que vozes silenciadas pelas estruturas de poder (estatal, econômico, social, físico) tomam para si a capacidade de direcionamento de uma sociedade. Como resultado, o que vemos é a constituição de uma existência que caminha para uma reorganização das relações sociais, políticas, culturais e históricas em um espaço comum, indo além da mera inversão de posições tradicionais. Para chegarmos a esses objetivos e resultados, este ensaio se serve de um estudo comparativo entre obras dramáticas, levando em consideração tanto a questão de suas materialidades performativas quanto de suas constituições ficcionais e teóricas.

Palavras-chave: Dione Carlos; Teatro Negro; Teatro Épico; História do Brasil; Poder.

¹ Doutor e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná - UFPR, com pós-doutorado em Letras pela Universidade de Coimbra. Possui graduação em Letras (PUC-PR) e História (UFPR). É professor Associado da UFPR, coordenador do Curso de Tecnologia em Produção Cênica e ministra aulas para o Curso de Bacharelado em Produção Cultural (DeARTES/SACOD) e para o Curso de Tecnologia em Produção Cênica (SEPT). Email: allanvalenza@ufpr.br Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0663366814078554>

LUCULUS BRASILIS AND THE SILENT CATASTROPHE OF A CIVILIZING PROCESS

Abstract: The Dione Carlos' dramatic text *Black Brecht: e se Brecht fosse negro?* (2020) is linked to the way Brazilian Black Theater has developed toward a self-awareness that reorder social and political forces. This text is related to a double tradition: first, the canonic Brecht's play *The Luculus judgment*, and second, the Brazilian traditional civilizing moral. From the fusion of these two references, she uses a questioner structure to resignify the past, creating in her dramaturgy a space where voices, silenced by the (state-owned, economic, social, physical) power, controls the direction of a society. As a result, this dramatic text creates an existence that moves to a reorganization of the social, politic, cultural and historical relations in a common space, in a denser way than a simple inversion of the traditional positions. To reach these goals and results, this essay uses a comparative approach between those plays, focusing on both the question of their performative materialities and their fictional and theoretical constitutions.

Keywords: Dione Carlos; Black Theater; Epic Theater; Brazilian History; Power.

A dramaturgia de Dione Carlos da peça *Black Brecht: e se Brecht fosse negro?* (2020) possui ligações íntimas com os desdobramentos do teatro negro no Brasil e é resultado de um processo experimentado pela Companhia Legítima Defesa, com a estreia oficial do espetáculo em 2019, em São Paulo, mas que desde 2016 já havia iniciado seus ensaios, inclusive aberto a receber público pouco depois deste momento inicial.

Esta dramaturgia, publicada em 2020 pela GLAC Edições, já de início, chama a atenção com o uso, nas páginas impressas da peça, de cores invertidas: a tradicional folha branca é substituída por uma folha negra, sobre a qual se escreve uma história em branco. Esse detalhe editorial aponta já para como essa narrativa assenta o processo particular de escrita da construção de nossa história nacional e, de forma ampla, de nosso processo civilizador: o silenciamento deste fundo sob a eloquência de palavras brancas.

A dramaturgia assinada por Dione Carlos aponta, já no título, a sua correlação com a obra de Bertolt Brecht, e logo descobrimos que essa relação se dá em particular com a peça *O julgamento de Luculus*.

Já neste início, vale uma ressalva. O texto de Dione Carlos estabelece com o texto de Brecht um diálogo, mas não segue, efetivamente o programa de seu teatro épico. É possível encontrar, sim, elementos desse teatro nesta dramaturgia, mas o que se vê aqui é mais um caso de diálogo intertextual (explícito) do que uma filiação programática. E, finalizando esta ressalva, salienta-se que essa aproximação e distanciamento com relação ao programa do teatro épico de Brecht será objeto de outro estudo.

As duas peças, objetos do presente trabalho, distanciam-se temporal e espacialmente, porém as épocas de ambas são momentos conturbados: a peça de Dione Carlos, como já apontado anteriormente, foi encenada publicamente pela primeira vez ao final da década de 2010, em um Brasil cujas tensões sociais e políticas, que vinham num crescente desde meados desta década, chegavam a patamares elevados e polarizavam o país; assim como o texto de Brecht, que data de 1938-1939, proveniente de uma Alemanha em momento avançado do governo nazista de Hitler e às portas do início da Segunda Guerra Mundial.

Inicialmente, as duas peças apresentam particularidades com relação aos seus suportes materiais. A peça de Dione Carlos foi feita diretamente para

ser encenada em palco, enquanto que a de Brecht é originalmente uma peça radiofônica.

Ao analisar o começo da peça de Brecht, percebemos que ela inicia com ruídos de uma multidão. Não podemos desconsiderar o suporte – o rádio – para o qual ela estava direcionada. Propagandas indicando a hora de exibição desta peça deviam ter sido feitas. As pessoas, que param para ouvi-la, aguardam o anúncio do início que possivelmente deveria trazer o nome do dramaturgo e o título da peça, como é típico de um anúncio de início de peça radiofônica. Entretanto, logo após esse anúncio, a peça inicia com ruídos de uma multidão e, pouco após, ouve-se a intervenção do Arauto.

A forma como o Arauto se coloca o aproxima das intervenções radiofônicas de manchetes e notícias extraordinárias – basta lembramos, no caso brasileiro, do Repórter Esso na rádio, ou do Plantão do Jornal Nacional, na televisão. Esta fala possui um tom coletivo, que se dirige às massas, uma vez que assume uma voz jornalística; mas ao mesmo tempo, enquanto objeto artístico, também fala individualmente, exigindo do ouvinte um posicionamento.

Com o seu material de som e palavra, o qual se dirige à capacidade interior da imaginação, entrou num relacionamento imediato com o receptor. Toda espécie de som pode ser transmitida pelas ondas de rádio, sendo que o seu efeito peculiar reside na transmissão simultânea para milhares e ao mesmo tempo para cada indivíduo que a recebe (...). O rádio permitiu uma tarefa individualizada e uma outra coletiva, dialogando com o íntimo e mexendo com o sentido singular do ser, ao mesmo tempo que lembra a pluralidade das semelhanças de um grupo. (Zanella; Nesteriuk; Monteiro, 2017, p. 5)

Assim, esta intervenção, transcrita a seguir, da forma como está proposta, aponta para o efeito de distanciamento, levando os ouvintes para fora da ilusão dramática, forçando-os a responderem, a si mesmos, se essa fala fazia parte da peça ou não.

ARAUTO

Ruídos de uma grande multidão

Atenção: está morto o grande Luculus,
O general que conquistou o Oriente,
Que derrubou sete reis,
Que de riqueza cobriu nossa cidade de Roma!

À frente do catafalco
Carregado por soldados
Caminham com os rostos cobertos
Os mais ilustres varões da potentíssima Roma,
E, ao lado dele,
Vão seu filósofo, seu advogado e o seu cavalo. (Brecht, 1992, p. 15)

Mesmo que esse jogo entre dentro e fora da peça dure por pouco tempo, o efeito de posicionamento exigido dos ouvintes, ao ser pensado na época de sua produção, coloca em questão uma temática bem peculiar: a mortalidade de líderes divinizados. Para compreendermos esse impacto, precisamos ter em mente a forma como as figuras de Hitler, Mussolini, Salazar, Franco foram elevados a quase encarnações do espírito de suas sociedades, para isso basta lembrarmos os desdobramentos sociais da marcha sobre Roma de 1922.

Para ter êxito nessa conquista das massas, o nazi-fascismo recorre a grandes representações: paradas, uniformes, saudações, bandeira e, principalmente, à música, a hinos guerreiros, conseguindo uma verdadeira comunhão espiritual daqueles que se sentem descontentes, perdidos. Sentem-se unidos na busca de um destino comum que os exalta como povo e como nação. (...) Outra questão importante foi a criação de um partido único e, especialmente, oculto ao chefe, a obediência a ele e seu endeusamento. O chefe encarnava o Estado, uma instituição agora todo poderosa a cujos interesses – determinados pelo chefe e pelo partido de que era a encarnação – não se podia opor. (Vianna, 2018, p. 86-87)

Enfim, essa mortalidade aponta para a possibilidade de ruptura com valores dominantes, ainda mais quando ela é tratada a partir de um paradigma de inversão de valores com relação ao mundo dos vivos. Brecht aponta, em sua peça, para o berço de toda uma tradição europeia, com base em Roma (uma cultura aristocrática e excludente, de base militarista). Em sua peça, o general romano Luculus, após sua morte, é carregado por seus soldados, celebrado pela multidão que lhe deve reverência (mesmo que forçada) e é acompanhado, simbolicamente, por seu filósofo (a voz pública), seu advogado (o poder coercitivo da lei) e seu cavalo (símbolo militar e de virilidade). Junto de seu esquife, na sequência da cena, escravos levam ao seu túmulo todas suas glórias de general, representadas por um grande friso fúnebre, onde estão talhados os seus feitos heroicos. A morte de um governante romano – que os levava a tornarem-se divindade – seria um momento de suspensão social, isso ocorre

desde o começo do período imperial romano, presente já desde César. A morte de Luculus, representada por Brecht na peça, apropria-se de bastante da forma como nos chega a imagem tradicional da morte de Augusto.

Com a morte de César, inicia-se a honra até então reservada aos homens que já tinham obtido o triunfo: a do chefe de Estado ter sua sepultura preparada no interior da cidade. As circunstâncias da sua morte nos Idos de Marco foram tão dramáticas que o povo lhe ergueu um templo espontaneamente (Suet. Iul. 84,1). Segundo Suetônio, durante os jogos consagrados a memória de César, surgiu um cometa que brilhou durante sete dias seguidos. Acreditou-se ser a alma de César admitida nos céus (Suet. Iul. 88,2). Entre as honras conferidas a César está a sua divinização, o direito de se tornar um deus após a morte, considerado legítimo pelos soberanos absolutos. (...) Augusto, o primeiro imperador, morreu em 14 d.C. Antes, a partir de 28 a.C., mandara edificar para si e sua família um mausoléu no Campo de Marte. A finalidade de um mausoléu é manter viva a memória do morto e fazer toda sua gente participar de sua glória. (...) Para os funerais de Augusto, o senado decretou que o cortejo fúnebre passasse pela Porta Triunfal. Na frente desfilaram a estátua da Vitória, a seguir os troféus que o imperador havia depositado na cúria, os editais com os nomes das nações que ele havia submetido e duas imagens do imperador, tendo o cortejo fúnebre a solenidade de um triunfo. (Braren, 1995, p. 166)

Porém, indo além dessa glória imperial, quando Brecht inclui a fala, descontente e desrespeitosa, da população que acompanha o funeral, aponta para a possibilidade de um mundo mutável – como defende em seus estudos sobre teatro.

Ao apresentar julgamento a que Luculus é submetido na sequência do texto, explicita a mutabilidade do mundo e busca traçar os limites de uma tradição de glórias, em particular militares. Essa tradição sempre busca dar voz do vencedor, dando ao vitorioso a capacidade de definir os parâmetros de julgamento (já fazendo a ponte com Dione Carlos, vale lembrar das páginas pretas com letras brancas). Entretanto, a mutabilidade aqui faz com que o julgamento proposto não siga a lógica do vencedor, mas de quem sofreu os horrores da derrota. São os escravizados, os silenciados, os mortos que definirão os critérios de julgamento. A glória só seria efetiva, aqui, caso ela pudesse ser compartilhada com todos. Para tanto, o teatro passa a ser encenado não apenas como entretenimento, mas como instrumento para superar a alienação e, desta

forma, modificar a sociedade. Assim, os cantos de vitória não deveriam ser feitos em louvor de apenas alguns, especialmente sobre os destroços de muitos.

O mérito principal do teatro épico — com o seu efeito de distanciamento, que tem por único objetivo mostrar o mundo de tal forma que este se torne suscetível de ser moldado — é justamente a sua naturalidade, o seu caráter terreno, o seu humor e a renúncia a todas as espécies de misticismo, que imperam ainda, desde tempos remotos, no teatro vulgar. (Brecht, 1978, p. 85)

No texto de Dione Carlos, agora direcionada ao palco, traz um prólogo, uma enunciação anterior à ação, proferida pelo narrador ou pela narradora. Esse elemento épico, novamente, assim como na peça de Brecht, leva o espectador a questionar se essa fala faz parte da peça ou não. Toda a ambientação cênica leva a constituir a ficcionalidade do palco, mas a fala inicial busca se distanciar da ficção. Trata de uma digressão e manifestação acerca da condição social de desmando, opressão e desumanidade de um processo civilizador que levou à possibilidade de existência de um texto como esse. Chama a atenção os termos e pronomes que indicam a necessidade de união, mas que são abafados pelas descrições dos horrores da opressão consolidada histórica e socialmente:

Boa noite,
É uma honra, para nós, nos unir a você, aqui e agora, no momento em que refletimos sobre a continuidade da violência social e racial, que é estrutural no Brasil, explorando os significados novos e antigos de verdades há muito estabelecidas, mas ainda não reconhecidas. (...) Ainda, precisamos reconhecer que os ataques genocidas contra os primeiros povos dessa terra são a arena fundadora das muitas formas de violência estatal e paramilitar que se seguiram. Além disso, a violência da colonização europeia, incluindo o tráfico de pessoas dirigido à escravidão, constitui a história que a África, a Ásia, o Oriente Médio e as Américas compartilham. Em outras palavras, há uma história mais extensa e mais abrangente dessa violência racista que testemunhamos hoje. (...) A desgraça desse sistema é que ele, por si só, não consegue morrer. (...) Nosso trabalho aqui, agora, ou seja, nossa peça/intervenção, é parte da evidência da condição de incompletude das lutas planetárias por igualdade, justiça e liberdade. Se as lutas fossem completas, não seria necessário o julgamento que iremos testemunhar. Porém, aqui, diante do tribunal da história, ainda é necessário reafirmar que a liberdade

é uma luta constante. “Este é o raio-X do Brasil. *Seja bem vinda*”. (Carlos, 2020, p. 9-10)²

Durante esta fala inicial, estão presentes notícias do dia do Brasil (que devem ser atualizadas – possivelmente sem esforço) que tragam testemunho dessa sociedade violenta e destruidora. Quando finda-se essa fala, inicia-se a representação, muito semelhante à indicada por Brecht. Mas semelhança não a torna igual; é um processo de influência com um “resultado artístico autônomo” (Nitrini, 2000, 127). Há uma reformulação, uma reescritura, tanto da construção da personagem Luculus, agora Luculus Brasilis, quanto da tradição que lhe deu e sustentava seu poder.

A primeira fala do Arauto de Dione Carlos é bem singular para indicar essa mudança:

ARAUTO

Ruídos de uma grande multidão

Atenção. Está morto do grande Luculus Brasilis, o general, missionário, civilizador, latifundiário, homem de negócios, investidor, pensador, mercador de *escravos* que conquistou Pindorama, a Ilha de Vera Cruz, a Terra de Santa Cruz, o Brasil, que derrubou os tupis, os tupinambás, que escravizou os bantus, os jejes, que de riquezas cobriu nossa cidade de São Paulo, do Rio de Janeiro, Ouro Preto, São Luiz do Maranhão, Salvador, Recife.

à frente do catafalco, carregado por soldados, caminham com os rostos cobertos os mais ilustres varões da potentíssima terra do Brasil. Ao lado, vão o advogado e o cavalo do morto. (Carlos, 2020, p. 11)

Uma mudança bem significativa de paradigma se opera aqui: a tradição não é mais proveniente de um passado longínquo. A Roma imperial de Brecht atualizaria a barbárie cometida por poder, riqueza e glória, ao representar, alegoricamente, a contemporaneidade alemã da época, em particular as experiências nazi-fascistas. O que vemos no caso de Dione Carlos não é mais uma tradição mítica, deslocada no tempo, mas a constituição de uma sociedade que desenvolve um processo civilizador próprio. O Luculus brasileiro encarna em si uma síntese de todas as esferas de poder dominante na sociedade brasileira

² Originalmente, as páginas não estão numeradas. Foram numeradas pelo autor deste trabalho apenas para a indicação das citações.

(é tratado, ao longo da peça como o Civilizador-General). Nele estão representadas posições de poder que historicamente vão se constituindo e se perpetuando. “Os que num momento dado dominaram são os herdeiros de todos os que venceram antes”, como diz Benjamin (1994, p. 225) em suas teses sobre o conceito de história. Luculus é o militar, o religioso, o intelectual, o proprietário – de terras, de capital e de corpos. Em suma, ele encarna o Estado, o Estado civilizador, que funda, se aprofunda e se enraíza, de Pindorama ao Brasil. Pela centralização a riqueza, massacra e explora tudo e a todos, salvo uma pequena parcela de uma elite que, como aponta Roberto Schwarz (2000), vive outra realidade, desloca-se para fora do horror ao se entender proprietária, merecedora e a encarnação dessa civilização.

Impugnada a todo instante pela escravidão a ideologia liberal, que era das jovens nações emancipadas da América, descarrilhava. Seria fácil deduzir o sistema de seus contrasensos, todos verdadeiros, muitos dos quais agitaram a consciência teórica e moral do nosso século XIX. (...) No entanto, estas dificuldades permaneciam curiosamente inessenciais. O teste da realidade não parecia importante. É como se coerência e generalidade não pesassem muito, ou como se a esfera da cultura ocupasse uma posição alterada, cujos critérios fossem outros. (...) Desse modo, os estratos sociais que mais benefícios tiravam de um sistema econômico baseado na escravidão e destinado exclusivamente à produção agrícola procuravam criar, para seu uso, artificialmente, ambientes com características urbanas e europeias, cuja operação exigia o afastamento dos escravos e onde tudo ou quase tudo era produto de importação. (Schwarz, 2000, p. 15-23)

O processo de Brecht, de pensar o mundo a partir de uma ótica dos vencidos, não é suficiente para Dione Carlos. Quando o Luculus de Brecht vai a julgamento, ele é acusado diretamente por aqueles que destruiu. Busca se defender das acusações de abusos e violências usando um padrão de comportamento que, pelo menos, é compreensível para os dois lados, mas em processo de inversão. Já em *Black Brecht*, a passagem de um lado para outro (da vida para a morte, do mundo para o além do mundo) marca não só uma inversão, mas uma nova reconfiguração.

A passagem para essa nova realidade muda tão completamente que a própria língua de poder é outra. O Juiz dos Mortos é “um grande Obá, fala kimbundo” (Carlos, 2020, p. 21). A tradução para o português ocorre após a sua

fala, o que faz com que Luculus Brasilis tenha de esperar para ter acesso à palavra do juiz, para então poder responder. E quando o faz, os argumentos de sua resposta parecem desconstituídos de referência concreta; como se as personalidades e fatos por ele citados só fizessem sentido em uma narrativa específica, que ficou do outro lado, contada naquela antiga língua de poder – português.

A questão, entretanto, não é apenas a punição de Luculus pela vida que levou. A questão aqui é mais profunda: Luculus Brasilis não é capaz de se colocar no local do outro, de compreender outra realidade fora de sua própria esfera de poder. Há nele, como em uma elite encastelada em sua própria realidade, uma incapacidade de mudar, de compreender o outro, uma incapacidade de empatia.

LUCULUS BRASILIS

Por Jesus e a Virgem Santíssima, que significa isso? Aqui estou eu, de pé, esperando? Ouve-se ainda São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Curitiba, Brasília... a chorar de luto por mim, e aqui não há ninguém para me receber? Já tive militares, pastores e pecuaristas na porta da minha casa, esperando por mim – muitas vezes por meses! Não há ordem neste lugar? Onde estão todos os homens e mulheres de bem? Eu ordeno que me levem daqui! (...) E ainda tenho de ficar no meio desta gente? (Carlos, 2020, p. 16)

Quando inicia o julgamento, ao buscar se defender, Luculus Brasilis evoca o testemunho das referências que possui como civilizadas e que para ele determinaram os rumos de sua sociedade: ele evoca os grandes homens da nação (desde a Colônia até a República) – Marques de Pombal, Padre Manuel da Nóbrega, Ruy Barbosa, Eusébio de Queiroz, Antonio Raposo Tavares, José Bonifácio, Bartolomeu Bueno da Silva Filho, Manuel Borba Gato, Brás Leme, Domingos Jorge Velho, Fernão Dias Paes Leme, Rodrigo Augusto da Silva – e por fim, numa postura que tende ao messianismo, Princesa Isabel:

LUCULUS BRASILIS

Quem é Rodrigo Augusto da Silva? Pois bem, explicarei. Foi ele quem redigiu a lei Áurea e assinou-a junto com ela, a mãe dos escravos brasileiros, e por isso solicito, então, que seja convocada a redentora, Isabel Cristina Leopoldina Augusta Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga de Bourbon e Bragança,

Princesa Isabel, para que, como perita em ações modernizadoras, como foram as minhas, prestar depoimento. (Carlos, 2020, p. 24)

Além da questão do processo civilizador pensado por Luculus, processo constituído por uma narrativa pela qual “os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostados no chão” (Benjamin, 1994, 225), duas outras questões pontuais saltam aos olhos nessa fala: a primeira seria a forma como o General-civilizador trata Princesa Isabel como a “mãe dos escravos”. Desta forma, a ambiguidade presente nesta enunciação é singular, uma vez que ao ser a “mãe dos escravos”, ao mesmo tempo ela cuida, mas é também sua fonte originária. E de como Luculus acredita que as ações dela caminham em direção à uma modernização, na busca de retirar o atraso que seria endêmico na nação, fazendo-a caminhar conjuntamente com as demais regiões civilizadas, mesmo que por decreto, à semelhança de diversas leis que já haviam sido feitas com relação à escravizados que mais serviam para os discursos do que para mudar as realidades concretas (Abreu; Pereira, 2011).

Quando do julgamento, Luculus Brasilis passa a ser acusado por amplos movimentos civilizatórios que, como aponta Walter Benjamin, são construídos sobre a barbárie: “nuca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (1994, p. 225). A exploração, a escravização, a fome, o abuso, a morte, tudo isso é a base do poder de Luculus Brasilis e é por isso que é julgado. Seu julgamento não é dado por suas ações pessoais, pois essas ações não são efetivamente dele, mas representam um poder instituído que se entende civilizatório e que, para sua própria manutenção, destrói tudo ao seu redor. Ele é julgado pela própria forma de existência e manutenção deste poder.

Por fim, retomando Brecht,

Esta arte dramática [teatro épico], empenhada em ensinar ao espectador um determinado comportamento prático, com vistas à modificação do mundo, deve suscitar nele uma atitude fundamentalmente diferente daquela a que está habituado. (Brecht, 1978, p. 31)

O texto de Dione Carlos, apesar de não ser caracterizado plenamente como teatro épico, apresenta um desnudamento de um processo secular de poder, de exploração e de controle que possui em sua própria essência a destruição do outro.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha; PEREIRA, Matheus Serva (orgs.) **Caminhos da liberdade: da abolição e da pós-abolição no Brasil**. Niterói: PPGHistória-UFF, 2011.

BRAREN, Ingeborg. O mausoléu de Augusto e a Apocolocintose de Sêneca. In: **Clássica**, São Paulo, 7/8, 1994/1995. p. 165-170.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARLOS, Dione. **Black Brecht: e se Brecht fosse negro?** São Paulo: GLAC edições, 2020.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: EDUSP, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas – forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

VIANNA, Marly de A. G. Aspectos do fascismo no século XX. **Perseu**. N. 16, ano 12, 2018. p. 83-97.

ZANELLA, Gislaine, NESTERIUK, Sergio e MONTEIRO, Mauricio. Rio de Emoções: Melodrama e as Peças Radiofônicas. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba - PR – 04 a 09/09/2017**. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-3110-1.pdf>, acesso em: fev. 2024.

Recebido: 22/04/2024

Aceito: 27/08/2024