



ARTIGOS E RELATOS DE PROCESSO

Em cartaz

On display

Marco Antonio Rodrigues¹

¹ Encenador e pedagogo. Fundador do Folias, é Licenciado e Bacharel em Psicologia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Santos. Profissional de artes cênicas aposentado da Funarte, atua em São Paulo e em Coimbra. E-mail: marcantoniorodrigues@gmail.com. ORCID: 0009-0005-0615-8671

Resumo

No texto, passeio pelas sensações e reflexões contundentes que a Pandemia e o isolamento deixaram por herança, e que acompanhados pelas recentes crises políticas e poéticas do país, imprimiram novos dilemas e possibilidades ao teatro. A partir de *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez (2017), descrevo uma cena desajustada, mas que se ajusta ao novo real; em contraste com a projeção imaginária de um projeto difícil de concluir, que traria de volta a figura e a arte do contador de histórias, de Walter Benjamin (1994) escrevendo sobre Nikolai Leskov. Peter Brook (1970), Bertolt Brecht (1973), Ramón del Valle-Inclán (2013) e Plínio Marcos (1977) são companheiros dessa escrita, que dialoga com a forma ensaio, numa crônica do tempo presente em que sou também personagem. Todas essas personas são pilares em que o teatro se reorganiza, para buscar um retorno da imaginação, em dramaturgias que valham a guerra.

Palavras-chaves

Teatro político; Estética teatral; Teatro brasileiro; Direção.

Abstract

In the text, I explore the blunt sensations and reflections that the Pandemic and isolation left behind, and which, accompanied by the country's recent political and poetic crises, printed new dilemmas and possibilities to theatre. Based on "One Hundred Years of Solitude", by Gabriel García Márquez (2017), I describe a scene that adjusts that is out of adjustment, but that adjusts to the new reality, in contrast to the imaginary design of a project that is difficult to complete, which would bring back the figure and art of the storyteller, by Walter Benjamin (1994) writing about Nikolai Leskov. Peter Brook (1970), Bertolt Brecht (1973), Ramón del Valle-Inclán (2013) and Plínio Marcos (1977) are companions of this writing, which dialogues with the essay form, in a chronicle of the present time in which I am also a character. All of these personas are pillars on which the theatre reorganises itself, to seek a return of imagination, in dramaturgies that are worth the war.

Keywords

Political theatre; Theatrical aesthetics; Brazilian theatre; Direction.

[...] danem-se os astros, os autos, os signos, os dogmas
Os búzios, as bulas, anúncios, tratados, ciganas, projetos
Profetas, sinopses, espelhos, conselhos
Se dane o evangelho e todos os orixás...
Chico Buarque de Hollanda (*Dueto*).

1 Backstage

Em meio à Pandemia, um manifesto publicado nos principais jornais do país, como matéria paga, fazia propaganda de um suposto coquetel de medicamentos eficazes na prevenção e tratamento do coronavírus.

Para quem tinha liberdade de escolha, eram dias em que ir à padaria, mesmo com máscara, álcool setenta e toda a equipagem, era um ato de coragem. Pegar um táxi, preferível não; transporte público, nem pensar.

Com certa indiferença, o Brasil enterrava cotas diárias de mil mortos. Na pilha das vítimas da Covid, sem choro nem vela, a soma já era de 250.000 defuntos acotovelados em covas rasas e solitárias.

Campeão da desigualdade, naquela altura, não seria pessimismo de chato, nem delírio de Cassandra arriscar que, em menos de um ano, em corrida de longo curso, o país atropelasse o então líder mundial, ultrapassando a marca histórica de 600.000 asfixiados.

Gosto do termo matéria paga, que explicita com precisão o significado da elegância do dito informe publicitário. Tornar visível o invisível é uma expressão preciosa de Peter Brook (1970). É disso que se trata, no caso: é matéria porque é substância, e como substância, é conteúdo, e é paga porque, supostamente, exime o veículo da responsabilidade pela veiculação da substância, não importa se tóxica ou não. Então, para tanto, cria-se um epíteto nobre, “informe publicitário”. No caso, não se trata de uma nomenclatura precisa, porque o objetivo usual da imprensa seria, ao contrário de Brook (1970), ocultar o visível; visibilidade que, absolutamente, não interessa. Porque, evidentemente, do que vive um jornal? Supostamente, do seu prestígio, que está ligado ao seu caráter de isenção, à sua nobreza na prestação e à utilidade de seu serviço público. Claro está que, se a matéria é paga, a isenção é duvidosa.

Sob tal manto, portanto, dois coelhos são atingidos com a mesma porrada, num jogo perspicaz e esquizofrênico: veicula-se substância duvidosa que, ao mesmo tempo, tem amplo público cativo, sem compromisso diretamente com ela, ao tempo em que se engorda o cofrinho, em formato de imparcial porquinho rosado. Um lance de engenhosidade: imagens que inquietam, mensagens que provocam.

Os médicos, no dito informe - em número supostamente respeitável - manifestam-se, em ordem unida, “cientificamente” a favor do inominável, do

indizível. Atestam, com estampilha, e receitam de próprio punho, com tradicional e ilegível letra, a medicação, ou melhor, o coquetel milagroso, lá referido como “tratamento precoce”, que supostamente afasta o vírus para bem longe.

Utilizando do mesmo mecanismo do jornal em que veiculam sua mensagem (paga!!!), invocam a ciência, a pesquisa e a investigação; elencam e enumeram *sites*; derramam seu espírito público, o Código de Ética, o juramento de Hipócrates e todo seu arsenal de armas de fumaça e fogo, para calçar de concreto o que não resiste a uma miserável acareação. Quiçá, está escrito nas entrelinhas, os mil brasileiros que caíram mortos como moscas, todos os dias, tivessem tomado as suas beberagens milagrosas, nada disso estaria acontecendo. Das duas uma, ou tentam se esquivar ilesos do tribunal histórico, que certamente os condenará por genocídio e falsidade ideológica, ou de fato acreditam que os duzentos e setenta mil mortos² não o seriam se tivessem tomado a poção mágica. Menos que mascates e camelôs de meio da rua, ocupam as praças, transformadas em cidadelas medievais.

No centro da cena, como em *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez (2017), uma clientela de milhões de personagens dança sem parar, na esperança de que, assim fazendo, consigam dormir, que seja por um minuto. Dançam dias e dias e dias: é o mal da insônia, espalhado por vírus de contágio fácil e epidêmico. Uma legião de zumbis, que se multiplicou rapidamente em potência enésima, vai seguindo em sua dança louca, suicida e assassina. Quanto mais essa legião dança, mais fácil o contágio. A orquestra é constituída por um trompetista maluco, que toca repetidamente um alvorecer de caserna. Para a cena, não importa muito quem conduz quem. O trompetista maluco, também, não importa para a cena. Aparentemente, ele a protagoniza, mas o que compõe o centro da cena, de fato, é esse gigantesco coro de malucos, que dança e pula em abraço gigantesco, enquanto se embriaga com o coquetel da morte, na convicção mágica que, devidamente assim medicados, estão livres da doença.

O trompetista toca, a multidão ecoa. A multidão encontrou seu corifeu, e o que interessa à cena é saber de que buraco da terra surge. Que tipo de horror; que tipo de medo; que tipo de tensão vulcânica os pariu de dentro da terra, pois como diria Brecht: “Do rio que tudo arrasta se diz violento. Mas ninguém diz violentas as margens que o comprimem” (Brecht, 1973, p. 71).

É por isso que ao espectador, agora, é dado ver, ao final dessa primeira cena, enquanto o coro/multidão já é um quarto da geopolítica de todo o território do país - em longo *travelling* - a equipe de filmagem, o encenador, os técnicos de luz, os microfones e os refletores. Trata-se, mesmo, de pura imaginação dos criadores, ou testemunho da tragédia?

2 Os dados e informações correspondem ao Estado genocida brasileiro até meados de 2021. O Brasil alcançou setecentos mil mortos pela doença em março de 2023 (G1, 2023).

2 A Ficção do real

Alguém já disse que, no Egito, caíram as sete pragas, ordenadamente. Por aqui, reuniram-se todas num consórcio louco, como se fosse um convescote, um *coffee break* de uma convenção de novos empresários. Empresários virtuais na grana, na produção, na presença e na cidadania. Concretos na selvageria, na mediatização, no golpe baixo, na uberização sofisticadamente batizada de empreendedorismo. Esta cena é esperpêntica. Eu também não sabia o que é que significava, quando um culto crítico teatral assim a adjetivou, em função de espetáculo que eu assinava. O gênero esperpento, aprendi, fora inventado por Ramón del Valle-Inclán (2013), que destaca as tonalidades absurdas e grotescas da realidade, deformando-a sistematicamente. Vá lá:

[...] No meu novo gênero, também conduzo os personagens ao seu destino trágico, mas uso o gesto ridículo para fazê-lo. Na vida, existem muitos seres que carregam dentro de si a tragédia, e que são incapazes de uma atitude elevada, resultando, ao contrário, grotescos em todos os seus atos (VALLE-INCLÁN *apud* INFANTE, 2013, p. 144, tradução nossa)³.

Fica a dúvida: é o gênero que deforma a realidade ou seu contrário, a realidade que deforma o gênero? No primeiro caso, é substantivo, e no segundo, é o que adjetiva as gentes.

O esperpento, agora, é substantivo. Tem a ver com este povo do *coffee break* e com a história dessas terras, onde sempre foram protagonistas. Nunca deixaram a ribalta: primeiro, como colonizadores selvagens, dizimando o povo da terra; depois, por haverem ganhado várias competições mundiais, acumulando títulos: último país do mundo em abolir a escravidão negra e legalizada (notem: isto após cederem a inúmeras revoltas populares e à custa de muita quilombagem!); campeões mundiais em desigualdade e concentração de renda; campeões mundiais em várias modalidades de perversidade e malvadeza, e por último, mas não com menor importância, disputando nos últimos anos o título de genocidas do corona, do Covid, da porra, da praga e da incompetência epidêmica.

Neste segundo tempo, para o que aqui agora interessa, o esperpento carrega também, como definição, a degradação moral de suas personagens. Então, ele é adjetivo, pois é consequência e corresponde àqueles vinte e cinco por cento que seguem o trompetista assassino abismo afora. Tem a ver com o rio e a margem, talvez, subvertendo Brecht. Mas se você é instado o tempo todo a se armar até os dentes; a usar a sua liberdade para prejudicar o outro; a odiar o que não é uniforme, você está sendo treinado para uma guerra civil. Seu combustível é o ressentimento, a mágoa e a inveja, aqui transformadas e manipuladas, com habilidade de alquimista em matéria ideológica.

3 No original: "Yo en mi nuevo género también conduzco a los personajes al destino trágico, pero me valgo para ello del gesto ridículo. En la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos."

A cena, repito, é esperpêntica ou grotesca por si. Protagonizada pelos empresários e seus gerentes, têm papel fundamental um coro de milicos na coadjuvância. Isso também faz parte da tradição secular da casta que sempre mandou. Não dá para esquecer que o avô da República era um milico. E que desde sempre, com presença cotidiana na vida da brasilidade, sempre caminharam à solta mandando e desmandando. Exceção feita à comunidade de soldados rasos, de marinheiros dos porões, da gente da manutenção e do serviço subalterno dos aviões, que têm presença e serviço pesado prestado nos mais isolados rincões do país, e que historicamente foi povo rebelado e ajudou a construir o imaginário de disputas populares.

Novo *travelling*, agora, é da equipe da filmagem, que documenta a ascensão, à testa da República, da palavra de ordem da “Pátria acima de tudo e de Deus acima de todos”. O documentário é uma superprodução: afinal, não foram poucos os recursos para que o seu candidato vencesse a corrida a qualquer custo. A palavra se fez verbo. A palavra escrita, radiofônica, televisionada e “internetada”.

3 Cena de amor

Toda tragédia tem lá sua cena de amor, meu amor. É quase um confessional. O fato é que, para criar alguma coisa, você anda para cima e para baixo; empurra com a barriga; tergiversa; tira uma soneca, e mais uma e outra mais, porque a preguiça manda. Tem um tempo da vida em que qualquer dramaturgia parece que não vale a pena, porque nada muda nada, nem a você, nem ao vizinho, muito menos à cidade e ao mundo. Escrever, criar, encenar, fazer... É muito desanimador. Acho que chamam isso de distopia, ou estado distópico, mas a impressão que fica é de algo além.

Sim, porque veja, distopia, de algum jeito, prevê a utopia como seu antônimo. Aqui, já não há mais sinônimos e sequer antônimos: estamos diante do NADA. Um nada em que o tempo não é tempo; é um tempo que derrete e que, ao mesmo tempo, se acelera. É uma subvida. Os seus recursos criativos, se é que um dia existiram, se esgotaram. Na utopia, ou mesmo na tal da distopia, há mil temas, mil ideias. Mesmo que você vivesse duzentos anos, a vida seria muito pouca para dar conta de tudo que você gostaria de fazer, promover, inventar, reunir, agregar.

Aqui, não há temas; parece que nada pode vingar; nada mobiliza ou interessa. Você reza para o telefone tocar; para alguma coisa acontecer; para surgir algum tipo de estímulo vindo do céu. Penso que você nem pode chamar isso de depressão, porque, acredito eu, na depressão você tem consciência do estado de doentio, e se deixa ficar num sonambulismo que, talvez, seja terapêutico. Aqui, não. A longa espera, se é que se pode chamar assim esse nada, só é interrompida - como agora - quando alguém te obriga, por prazo, por dever moral, por contingência financeira, ou por contrato assinado, a pegar de novo a caneta ou o teclado.

Mas o melhor estímulo, meu amor, o que tem inexorável força para tirar você desse estado anódino de letargia absoluta, que é capaz de arrancar seu apetite; fazê-lo por dias e dias olhar para o vazio; ficar lambendo o vidro da janela; engolir um maço de cigarros, é mesmo a carta de amor, meu amor.

É quando sua imagem se descola desse lodo e, por magia pura, apresenta-se. Aí sim, você está fazendo para alguém. Tem musa, tem destinatário, tem quê, porquê e para quê. Assim, esta cena é escrita para você. Essa é a liberdade total, tão desejada: quando você se sente atirado num calabouço, na mais fria prisão, e sua imagem surge em socorro. Só a você eu posso revelar as coisas mais íntimas, os medos mais solitários, os ódios mais profundos, as incorreções políticas, os desejos mais instintivos e selvagens. Por exemplo, o que é que tanto trava a gente.

Meu amor, existe uma censura introjetada, que acaba por presidir qualquer “fazimento” meu. Quando ela bate forte, ela é paralisante. Eu preciso fazer um movimento muito forte para não me preocupar com a recepção do público, do espectador. Vamos lá, que isso demanda algum tempo. Primeiro lugar, tenho de alienar a ideia de que aquilo que se faz como feitura artística é “produto” cultural, é mercadoria. Porque, se eu pensar assim, já tenho de pensar em qual gôndola de supermercado o objeto artístico vai caber. Porque, para ser exposto na gôndola, ele teria de ter atrativos sobre a clientela ou freguesia que chamassem atenção, porque senão o dono do supermercado não dará lugar para o “produto”. O paradoxo é que, se penso no produto, contamina a obra de arte. Sei que estou te falando um monte de coisa que já falei e que você cansa de saber, mas fazer o quê?

A segunda questão que preocupa: quando você vai tentar desenhar algum tipo de projeto, você aqui do meu lado, portanto me vacinando para o NADA daí de cima, portanto me enchendo de energia e vontade, é o quê? Como financiar alguma coisa dentro dos meios que conheço, públicos ou em instituições privadas, governamentais ou não, em que eu possa, eventualmente, concorrer com alguma chance de provimento? E não adianta você argumentar que tenho estrada e cabeça, bom senso e discernimento, porque no atual estágio *Big Brother* do mundo do trabalho, onde vige a eliminação e o “desfazimento”, parte-se sempre do zero; a história foi abolida e o que conta é a quantidade de *likes* ou de seguidores. Não sei nadar nessa praia, até porque é coisa que leva, de novo, para dentro do supermercado.

Mais ainda: por entender a transversalidade, a combinação e a multidisciplinariedade como o ato, a pauta; o tema artístico que me interessa e entra no elenco de poéticas que, de fato, são transgressoras e progressistas, não encontro encaixe nas várias categorias disponíveis *a priori*: sou branco e heterossexual. Sou velho, o que poderia me trazer algum tipo de vantagem na tipificação identitária; o problema é que velho, como criança, não se encaixa na cadeia produtiva da sociedade pós-tudo; portanto, noves fora zero.

Mas vamos lá, meu amor: tua presença me dá tesão e, de repente, a coisa a se fazer é, justamente, a procura do que fazer. O protagonista é muito menos um Odisseu trágico, ou um Arlequino servindo a dois amos, está mais para uma

Cassandra decadente que, de algum jeito, consegue rir de si mesma e do que vê. Ela se emaranha em sua capacidade de ser bidu. Enxerga vários futuros, que se emaranham e não sabe qual deles descrever. Mas tenta, olha lá!!

Me beija forte?! No texto do programa, ou da folha de sala - como a gente chama lá em Portugal a agenda cultural publicada na mídia - tem um poema para você.

Agora a cena acaba num beijo. Melhor assim.

4 O Narrador

O texto famoso do Walter Benjamin (1987) sobre o narrador Nikolai Leskov abre com uma anotação de dupla perplexidade de Benjamin, sublinhando a capacidade perdida dos combatentes, que voltavam da Primeira Guerra mudos, “[...] mais pobres de experiência comunicável [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 198), e a perda da arte do narrador, de contar e trocar experiências. Daí, várias ilações decorrem, para além da violência da Primeira Guerra, pois vale lembrar que é o momento de consolidação do imperialismo global como forma privilegiada de atuação do capital. Ou seja, qualquer resquício de ideia progressista que, por acaso, ainda houvesse como esperança à burguesia que ascendera ao controle da sociedade mundial no fim do século XVIII, ficava definitivamente enterrada. E enterrada com os milhões de proletários, camponeses e *lumpens* que, transformados em bucha de canhão, acreditando em alguma perspectiva de nação e território, se deixaram abater como porcos numa luta fratricida entre nações.

Bom, o episódio tem várias decorrências, como sabemos, que ecoam até hoje, na medida em que, de certa forma aparentemente superado o horizonte socialista consignado na queda da prática soviética, pavimentou-se o caminho para o ideário thatcheriano, que vem do fim do século passado para cá. Com o século já em sua maioridade, a economia parece que, definitivamente, enterra a política, à direita e à esquerda. Como é que se instala a escritura da narrativa cênica - que vive da política e das questões públicas - nessa conjuntura?

No começo do século XXI, ainda resguardadas as esperanças por conta dos governos populares, as utopias revolucionárias têm espaço no nosso palco. Os cuidados com o repertório, no entanto, apontam para os riscos de caminhos reformistas na prática governamental que, embora consignassem avanços no campo dos direitos sociais, culturais, econômicos e de costumes, não radicalizariam disputas da ordem do sistema, da educação enquanto instrumento crítico de disputa de pensamento, e da democratização das mídias, patrocinando e promovendo outras formas de viver.

O horizonte vai, durante essa primeira década, tornando-se distópico, e a cena passa a avaliar de onde viemos como sociedade, e haja latinidade para nos enfiarmos com tanta ingenuidade nesse beco sem saída. Do meio da última

década em diante, até o horizonte distópico se rarefaz: todo mundo sabe que todo mundo sabe o que todo mundo sabe, portanto, não há espaço para denúncia ou reflexão.

O diagnóstico poderia se configurar, simplesmente, como ressentimento, mágoa e senilidade, o que não seria de todo mal, apenas substância e motivo para aposentadoria e reforma. Talvez seja.

Nesse quesito - aposentadoria - coexistem com êxito as políticas de cancelamento, por um lado, ou de segmentação identitária, por outro, que permitem aos gestores, às instituições, aos curadores, aos jurados de edital e aos lobistas em geral, negar, seja através de editais públicos ainda existentes, seja através de campanhas em redes sociais de justiça, o exercício sadio da censura à universalização e horizontalização de candidaturas. Isto no campo, digamos, mais progressista, já que no campo mais reacionário - e desde o último lustro, no poder governamental - participar de qualquer tipo de iniciativa por aí advinda é, no mínimo, indecoroso e imoral.

Cabe a constatação de que, na contemporaneidade, as instituições, ou as ideias fortemente institucionalizadas ou ideologizadas (no sentido mais alienado do termo), que se sobrepõem como formas aos conteúdos, dão o tom. Fazem religião da precariedade do mundo do trabalho; do empreendedorismo; da quantidade de seguidores; da imagem fantasmática que é projetada, individualmente, em redes sociais, e da uniformização de conceitos e procederes. Cada grupo é uma instituição, e o horizonte que se apresenta é a ocupação de espaço no mercado, e jamais a transformação do sistema - talvez, a transformação pronominal da língua. Como diz um teórico muito respeitado nestas sofridas terras, a *opsis* é muito maior que o *mythos* e deve sobrepujá-lo (Kibuuka, 2008). Sem *mythos*, não há experiência de narrativa, ou melhor: a própria narrativa trata do encerramento em urna de chumbo, depositada a muitos metros da subterra do *mythos*, como dizia o Blacamán, de García Márquez (1998).

O espaço da latinidade, em sua capacidade de antropofagia, de transgressão e de refazimento do mundo, está interditado. Nesse *corner* cultural, direita e esquerda se tangenciam; as censuras estão institucionalizadas e a arte perde sua capacidade autônoma de reflexão sobre a realidade, agora estabelecida como braço auxiliar e força agregada das moralidades, do bom mocismo, das corralidades e das correções políticas como valores absolutos.

Bom, fechadas estas possibilidades, restam os fazeres descolados de qualquer subsídio financeiro, cultural, ou até, em alguns casos, linguístico. O que, em suma, é uma possibilidade real e a ser desenvolvida. Afinal, como dizia o bom Plínio Marcos, “[...] quer moleza, come merda que não tem osso” (FARIA, 1977, s.p.). Nesse espaço apertado, onde estrume é alimento, é que surge a dificuldade real que vivemos na pandemia e no isolamento. Não vou aqui falar da potência do teatro enquanto comunhão e presença, que isso já foi por demais cantado, louvado, lamentado e decantado.

É isso que temos para hoje: subvida. Subvida posta, trata-se aqui de sub-teatro. Então, para continuar, há que pensar em algumas questões, sempre no sentido do resgate do narrador, de Benjamin (1987) que, afinal, reputo como sentido atávico da escritura cênica.

Paradoxalmente, na minha modesta opinião de fazedor - mas principalmente de espectador - a pandemia trouxe de volta para o proscênio a figura e a arte do contador de histórias. O *mythus*, voltando a cena, muito timidamente. Pois veja, as coisas mais interessantes que acontecem aqui, na frente da máquina, estão confinadas a uma série de limitações: sem muita ordem. Posso citar, por exemplo, a forma dialógica, que mesmo em proposição presencial, já vinha sendo explodida desde meados da metade do século passado, e que aqui não resiste ao isolamento individual. Ou, o tempo, já que o formato é altamente dispersivo e, bobeou, você se vê olhando no celular, indo ao banheiro, fazendo uma “boquinha”, ou coisa que o valha. Aqui, não dá para “encher linguiça”. Ou, ainda, os truques da *opsis*, que são risíveis quando tentados, parecendo brincadeira de crianças no *Tik-tok*.

Noves fora, o que sobra, prende e interessa, é a capacidade e o mistério de contar histórias, boas histórias, deixando ao espectador um papel ativo, de imaginação e superação da máquina, do tempo, do espaço e da parte que lhe cabe e me cabe nesse latifúndio. Na superação do latifúndio do *Google*, do *Youtube*, do *Facebook*, do *Instagram* e do *Telegram*, o quebra-cabeças é o alvo temático, que o escritor da cena procura de forma obcecada encontrar. São refundações de dramaturgias, claro.

Esta cena não se fecha num *zoom*.

Referências

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- BRECHT, Bertold. *Poemas*. Trad. Arnaldo Saraiva. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado, Petrópolis: Vozes, 1970.
- FARIA, Reginaldo. *Barra pesada*. Roteiro de Plínio Marcos, 110 min, colorido, Brasil, 1977.
- INFANTE, Joyce Rodrigues Ferraz. Esperpento de Los cuernos de don Friolera, de Ramón del Valle-Inclán: fantochada trágica ou tragédia grotesca. *Outra Travessia*, Santa Catarina, 2º Sem., p. 143-162, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n16p143/pdf_6. Acesso em: 06 jul. 2023.
- KIBUUKA, Greice Ferreira Drumond. A *ópsis* na poesia dramática segundo Aristóteles. *Anais da Filosofia Clássica*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 60-73, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/17039/10379>. Acesso em: 06 jul. 2023.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2017.
- _____. *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada*. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- G1. *Após 3 anos da 1ª morte, Brasil chega à marca de 700 mil vítimas da Covid*. 28/03/2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/saude/coronavirus/noticia/2023/03/28/brasil-chega-a-marca-de-700-mil-mortes-por-covid.ghtml>>.

Submetido em: 07/07/2023

Aceito em: 28/09/2023