

Transgressão estética e comicidade: o riso e o grotesco no teatro Souzaiano

Carla Maria Oliveira Nagel

Resumo

O presente artigo propõe uma discussão sobre a produção artística do dramaturgo amazonense Márcio Souza e, concomitantemente, sobre seus recursos cênicos que dialogam com categorias como a memória, a cultura popular, a modernidade e problematizam o processo histórico de marginalização dos povos da Amazônia. As categorias estéticas do cômico e do grotesco estão presentes na sua produção artística como interlocutoras fundamentais para estabelecer e impulsionar novos caminhos que possibilitem refletir sobre as manifestações teatrais produzidas na Amazônia. Diante disso, a articulação entre arte, estética e comicidade potencializa possibilidades teórico-metodológicas, novos objetos de discussão, novas linguagens que dessacralizam valores, paradigmas e discursos produzidos acerca da história da arte e do teatro brasileiro e suas práticas de presentificação e (re)significação do passado, em que o riso assume um papel de subversão e revela uma sensibilidade crítica de mundo e desmistificadora de padrões hierárquicos estabelecidos.

Palavras-chave: Teatro; Comicidade; Márcio Souza

Aesthetic transgression and comedy: Laughter and the grotesque in the Souzaiano theater

Abstract

This article proposes a discussion about the artistic production of the Amazonian playwright Márcio Souza and, at the same time, about his scenic resources that dialogue with categories such as memory, popular culture, modernity and problematize the historical process of marginalization of the peoples of the Amazon. The aesthetic categories of the comic and the grotesque are present in his artistic production as fundamental interlocutors to establish and promote new paths that make it possible to reflect on the theatrical manifestations produced in the Amazon. The articulation between art, aesthetics and comedy enhances theoretical and methodological possibilities, new objects of discussion, new languages that desecrate values, paradigms and discourses produced around the history of Brazilian art and theater and their practices of presentification and (re) signification of the past, where laughter takes on a role of subversion and reveals a critical sensitivity to the world and demystifies established hierarchical patterns.

Keywords: Theater; Comicality; Márcio Souza

Introdução

O interesse pela problemática apresentada aqui tem sua origem nas minhas atividades como mestranda em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina, onde tive a oportunidade de desenvolver uma pesquisa sobre o dramaturgo, encenador, ensaísta e cineasta amazonense Márcio Souza, que, apesar de ainda ser pouco reconhecido pela historiografia teatral brasileira, revela-se um intelectual e crítico muito importante e atual, por seu comprometimento com a Amazônia e com um teatro de resistência aos olhares que marginalizam as singularidades dos povos amazônicos.

Na busca por uma linguagem teatral comprometida com a visão crítica do processo histórico da região amazônica, Souza encontrou na ludicidade da maioria de seus personagens e dos temas que permeiam seu teatro, um grande recurso de crítica aos discursos institucionalizados sobre a região.

Ao transportar para o palco, com seu olhar independente e insubordinado, aspectos e personagens de todas as camadas sociais que percorrem a sociedade amazonense de forma lúdica, irônica e satírica, Márcio Souza revela-se um grande comediógrafo. Minhas pesquisas sobre sua extensa produção dramaturgica também me revelaram muitas lacunas que não foram possíveis preencher durante meu mestrado. Entre essas lacunas está a necessidade de contextualizar e esmiuçar ainda mais suas singularidades cênicas e de realocar a sua qualidade de cômico, e o seu lugar na história da comicidade produzida no Brasil. Sua rica produção dramaturgica tem me apontado também a necessidade de olhar para uma dimensão cômica renovada e para sua grande sensibilidade social, a partir de uma perspectiva decolonial, ou no que Luciana Ballestrin (2013) chama de “novas lentes colocadas sobre velhos problemas” (p. 108), num jogo cômico muito rico, complexo e original que permite e potencializa a todo momento novos olhares sobre a Amazônia e, concomitantemente, sobre o Brasil, ao incorporar a realidade à arte.

É importante ressaltar aqui que a necessidade de um esforço constante de pesquisas, de novas abordagens e novas problematizações sobre as realidades amazônicas, tem resultado numa tomada de consciência entre alguns pesquisadores brasileiros e gerado uma intensa e importante percepção de novas perspectivas teórico-metodológicas que passaram a envolver a construção de identidades e a visibilidade do legado dos povos indígenas. Portanto, é com esse mesmo esforço que Márcio Souza desenvolve sua criação artística e suas estratégias de defesa e combate ao esfacelamento de uma região, de uma cultura e de um povo, que leve em consideração uma linguagem cênica do cotidiano, da criatividade popular coletiva e do riso crítico e revelador.

Por uma estética popular brasileira: a introdução do elemento humorístico no teatro

Numa constante busca pela atualização de procedimentos cênicos e por uma linguagem teatral popular renovada, a estética teatral no Brasil tem passado por algumas mudanças. Entre essas mudanças está a concepção de teatro como um elemento formador de identidades, reflexão e de diálogo com o seu tempo.

Ao defender a valorização das artes cênicas, como “saberes outros”, a pesquisadora Elisa Belém (2016) nos aponta importantes reflexões sobre o teatro realizado no Brasil hoje, destacando que somente a partir de um trabalho coletivo e da reinvenção de estilos, de novos paradigmas de conhecimento e da valorização de uma atividade artística voltada para nossa cultura e nossas manifestações populares, o teatro pode assumir um lugar de subversão:

A atitude de grupos teatrais brasileiros, ao assumirem a elaboração de treinamentos próprios e também a autoria de seus espetáculos, parece colaborar para inverter a posição “subalterna”. Suas práticas como um todo, ao cruzarem aspectos do local, com outros, nacionais e internacionais (intra e interculturais), valorizam as próprias sensibilidades e capacidades críticas de articulação de saberes. É recuperada uma liberdade, a qual a história primeiramente negou, atuando como uma forma de descolonização (BELÉM, 2016, p. 121-122).

A autora também elege a comicidade como potência e como um recurso quando diz:

A alegria talvez seja o sentimento que melhor expresse a ideia de bem-estar, de individualidade e de união ao outro. Se, conforme o ditado popular, “diante da dor, somos todos iguais”, a alegria talvez expresse a possibilidade da diferença em um aspecto bastante positivo – aquilo que nutre a memória, que eleva o ser, que permite o não esquecimento e atua contra o silenciamento do sujeito, de povos e culturas. E que permite mesmo redimensionar o sofrimento, quando cômico e trágico se aproximam. O teatro, a dança e a festa talvez sejam, então, geradores potenciais de alegria (BELÉM, 2016, p. 129).

Outro autor muito importante para essa reflexão é Carlos Gardin (1995) que, em sua obra *O Teatro Antropofágico* de Oswald de Andrade, nos aponta a antropofagia, a ironia, a ludicidade e o riso como caminhos para um teatro prazeroso e inteligente. Para esse pesquisador, a construção de um teatro não submisso e participante somente é possível onde a vida e as relações humanas possam ser postas em experimentação, em choque.

O autor define a paródia como um discurso paralelo de todos os elementos que constituem o discurso oficial e que ao mesmo tempo o nega, estabelecendo um diálogo crítico com o espectador e com própria história:

Os “figurões” que pertencem ao discurso institucionalizado, à cultura dominante, seja ela da igreja, da política, da intelectualidade, são virtualmente dispostos por um discurso que os ridiculariza, que inverte as posições, que

assume a postura e a visada do vencido. O espectador, a partir dos próprios nomes das personagens, passa a ser assediado, atacado e exigido a exercer um processo de desconstrução do discurso linear e interrompido (estrutura própria do discurso religioso, político e econômico dominantes) (GARDIN, 1995, p. 136).

A discussão que apresento, aqui, vai ao encontro desse discurso paralelo no teatro Souzaiano, no qual a paródia tem um papel instigador no diálogo entre os personagens e seu o público. Um discurso de negação do que está submerso, negado, fazendo subir à cena a voz do outro, do que está à margem, de uma memória negada, assumindo o compromisso com a História e a memória da Amazônia.

A Comédia como transgressão estética no Brasil: um breve histórico

Para entender como se deu a formação estética teatral no Brasil e de que maneira o gênero cômico foi explorado, para a construção da nossa memória e de nossa identidade, alguns pesquisadores buscam tanto identificar o momento em que riso e racionalidade foram colocados em extremos opostos como também perceber o momento em que o cômico rompeu com essa relação hierárquica em relação ao gênero dramático. As perguntas que surgem e que serão fundamentais para o encaminhamento destas questões são: quando e de que maneira o gênero cômico transformou-se numa forma de expressão da sensibilidade popular no mundo? Até quando a comicidade ocupou um plano inferior nas literaturas dramatúrgicas?

Para Mikhail Bakhtin (1993), as formas cômicas tornaram-se fundamentais para traduzir e interpretar a expressão da sensação popular no mundo, justamente por seu caráter não-oficial e, ao mesmo tempo, universal das coisas e das pessoas:

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente à própria natureza do carnaval); *todos* riem, o riso é ‘geral’; em segundo lugar, é *universal*, atinge todas as coisas e pessoas [...]; por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 1993, p. 10).

Sabendo que Mikhail Bakhtin também foi um grande estudioso das obras do francês François Rabelais e de suas significativas atribuições ao gênero cômico e ao universo medieval, o pesquisador José Luis Ribeiro (2009) faz a seguinte reflexão sobre Rabelais e o lúdico como busca libertação do homem e de suas tensões cotidianas:

Gargantua, de François Rabelais, está postada como um grande desafio para uma encenação moderna que poderia iluminar com o riso os caminhos do homem do século XX. A voz da feira clama por vir de novo à praça organizada da burocracia Gargantua é portadora do caráter obsceno que demonstra a voz do

arquétipo encarregado de lhe assegurar o vigor popular e extra-temporal como em toda grande obra. É uma esfinge que, com seu enigma, pode mostrar como a sociedade dos deuses pode ser subvertida pelo herói do riso (RIBEIRO, 2009, p. 42).

A ideia de paródia e riso como superação do trágico, da moral e da existência humana também é desenvolvida no pensamento de Nietzsche, no momento em que, segundo Maria Cristina Ferraz (2017), a paródia entra em ação arranca as máscaras da seriedade, aliando o riso à sabedoria:

O movimento em direção ao riso e à paródia se apresenta de maneira mais explícita em *Gaia Ciência*. No entanto, se levarmos em conta o gosto expresso por Nietzsche leitor de literatura, encontramos desde os livros anteriores uma valorização idêntica do riso aliado à sabedoria (FERRAZ, 2017, p. 129).

Para alguns pesquisadores das artes cênicas no Brasil, essa trajetória percorrida pela comédia, seus avanços e recuos na história e nas teorias do teatro, têm sido essenciais para o andamento de suas pesquisas. O que se tem concluído é que mesmo possuindo esse grande potencial libertador, o riso em muitos momentos foi pouco compreendido e muitas vezes temido e censurado por uma suposta supremacia da linguagem teatral tradicional.

Hubert (2013), em sua obra “As Grandes Teorias do Teatro”, faz uma abordagem sobre grandes períodos do teatro ocidental onde o riso foi percebido, num primeiro momento, como algo nocivo e irracional para quem o recebe, numa época dominada pelas teorias herdeiras do platonismo. Segundo o autor, esses herdeiros tiveram tamanha rejeição e condenação ao riso e ao teatro pela sua capacidade de galvanizar as massas. Um teatro que na concepção do autor poderia “a qualquer momento se tornar uma força de subversão” (p. 27) e de gerar uma coletividade. Por outro lado, a tragédia, ganhou mais aceitação pelo efeito de *phatos*, de catarse que ela podia produzir nos espectadores e pela sua condição de nobreza e capacidade de mostrar a “magnificência dos grandes” (p. 98). Por estes motivos, a tragédia se manteve por algum tempo soberana nos palcos.

Entretanto, o autor também situa uma primeira quebra dessa hierarquia, mantida entre a tragédia e a comédia, com a estreia da dramaturgia do francês Molière e suas peças farsescas que “deram uma poética à comédia, obtendo pela primeira vez o título de nobreza” (HUBERT, 2013, p.103). Assim Hunter descreve o trabalhado cômico de Molière:

O autor cômico, assim como o etnólogo, deve ser um observador clarividente, ou mesmo um clínico apurado, capaz de desmontar as mais íntimas engrenagens da alma humana, que arrancou suas máscaras para exibi-las. É toda a sociedade do seu tempo que Molière faz desfilar em cena. Ninguém escapa da sátira: médicos e boticários, advogados, vigaristas e agiotas, professores pedantes e preciosas bitoladas, alcoviteiras, cortesãos bajuladores, libertinos, e falsos devotos, etc. (HUNTER, 2013, p. 103).

Esse redimensionamento da comédia, a partir das poéticas cotidianas na história do teatro brasileiro, foi evidenciado em pesquisadoras como Vilma Sant'Anna Arêas e Thaís Leão Vieira. A pesquisadora Arêas (1997) desenvolveu um importante estudo sobre o lugar ocupado por Martins Pena no teatro cômico. A autora destaca a importância de sua inovação estética ao introduzir o sarcasmo, a ironia e lançar mão da tradição clássica, embora tenha sido pouco compreendido por um público que se sentia mais atraído por espetáculos dramáticos e pelas óperas que ainda eram vistas como uma forma superior de arte. Arêas (1997) define o teatro de Martins Pena como:

[...] uma tomada de consciência de um momento da história de nosso país, que recém adquirira uma limitada independência, e uma tentativa de pensar criticamente nossa cultura, com as restrições que o contexto impunha ao trabalho intelectual (ARÊAS, 1997, p. 204).

Arêas (1997) complementa a sua definição sobre o trabalho desenvolvido por Pena nos dizendo que é um teatro norteado por uma retórica do avesso, fugindo de modelos de tipos e situações de personagens convencionais, o que gerou a liberdade para explorar os “aspectos considerados indignos do grande teatro” (p. 151).

Não menos importante para esta reflexão é a pesquisadora Thaís Vieira (2011) que, em sua tese sobre o riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, nos oferece importantes reflexões sobre a comicidade produzida no Brasil, ao problematizar os marcos, lacunas e as hierarquias estabelecidas pela história do teatro no Brasil. Esta pesquisadora parte da produção artística de Vianinha e da intenção deste dramaturgo de historicizar e redimensionar a introdução do teatro cômico no Brasil, como uma importante experiência artística que, aliada ao riso, rompeu com a lógica tradicional de linearidade da ação dramática, pelo seu poder sarcástico de criticar os fatos, os acontecimentos.

Rabelais na Amazônia: a outra face da História

Márcio Souza assumiu a direção do Teatro Experimental do Sesc (TESC)¹ de Manaus em 1973. A partir daí reafirmou também o seu compromisso com a consciência histórica, a arte feita na Amazônia e com uma construção teórico-metodológica em conjunto com seus atores. Sendo assim, o seu método de trabalho partiu de uma investigação profunda da história da Amazônia, de sua cultura e identidade indígena.

¹ O Teatro Experimental do Sesc (TESC) foi um grupo teatral fundado em 1968, com sede em Manaus e ligado ao Departamento Regional do Serviço Social do Comércio.

As histórias orais das etnias amazônicas registraram os conflitantes eventos por elas experimentados desde o primeiro contato, incluindo as relações comerciais, a chegada dos missionários e a evangelização, a interação com os viajantes e cientistas. A cada uma destas instâncias as etnias construíram estratégias e comportamentos, como a retirada para outra parte do território, a separação de aldeias, a alteração temporária de suas estruturas sociais e as táticas de resistência armada. Com isso não apenas resistiram às pressões, mas de maneira prática evitaram a quebra cultural e combinaram os recursos mitológicos e a consciência histórica (SOUZA, 2015, p. 45).

Ao assumir esse compromisso, renovou a encenação teatral feita em Manaus, ultrapassando os limites do historicismo, a partir do entendimento da complexidade das ações humanas, sem deixar de estar em consonância com os importantes grupos teatrais no Brasil. Entre suas renovações cênicas destaca-se o caráter lúdico e crítico, onde o riso e o grotesco tornaram-se agentes do processo de transmissão de memória ligada à cosmologia e aos mitos amazônicos, num jogo teatral de diálogos e gestos cômicos corporais ligados ao “contexto político e econômico em que se inserem” (SILVA, 2008, p. 20) ou seja, agregando experiências locais aos personagens num teatro de combate a toda forma de opressão.

O trabalho com os atores do TESC e a construção de seus personagens estruturou-se em procedimentos que permitiram desvelar “o que está submerso, o que se quer negar, para instigar e provocar o espectador” (NAGEL, 2017, p. 89). Esses recursos ficam bem destacados na produção artística Souziana em espetáculos como *As Folias do Látex*² e *Carnaval Rabelais*³, onde o sarcasmo, os elementos cômicos, as expressões corporais dos atores, os cenários propostos e também os figurinos, resultaram num conjunto de recursos cênicos transgressores e reveladores das transformações sociais ocorridas na Amazônia. Assim Souza (2007) define seu espetáculo *As Folias do Látex*:

As Folias do Látex é o vaudeville das ironias da história, uma re-leitura sem preconceitos e uma advertência que, caminhando de um caso histórico, também pretende discutir a linguagem e as possibilidades do teatro brasileiro. É um teatro feito na província, que não tem medo de se deixar arrebatar pelo desejo de oferecer alguns momentos de alegrias aos espectadores enquanto põe em debate alguns problemas da região e do nosso tempo (SOUZA, 2007, p. 14).

Ancorado na ideia de “captar e beber o mundo de forma alegre e festiva” (SOUZA, 2015, p. 13), o teatro Souziano resistiu a imposições e conceitos ocidentais delineando sua própria perspectiva de interpretar e representar o passado, devorando o outro e oferecendo ao seu

² Peça escrita e dirigida por Márcio Souza, que teve sua primeira encenação em 1978 pelo Teatro Experimental do Sesc (TESC).

³ Peça escrita e dirigida por Márcio Souza e estreada pelo Teatro Experimental do Sesc (TESC).

espectador o que Battistella (2007) ⁴ chama de “permissão a si mesmo e ao público para a ultrapassagem dos limites do pensamento sério” (p. 66), invertendo a ordem e o tempo das coisas.

Essa ideia de devorar a história oficial para reinterpretar e celebrar uma nova cultura popular também é muito trabalhada pela pesquisadora Mariele Souza (2015) e suas pesquisas sobre o caráter cômico nos estudos de François Rabelais, que ao esmiuçar a obra rabelaisiana também evidencia as estratégias desenvolvidas contra padrões impostos e a vitória do mundo popular medieval pela comicidade e pelo riso:

O alimento, na obra rabelaisiana, vem sempre marcado pela abundância e pelo caráter universal, por meio do qual todos banqueteam e se fartam, ao lado dos protagonistas. Assim, podemos identificar, dessa forma, o primeiro papel da comida em Rabelais: o alimento é frequentemente associado ao conhecimento enciclopédico de mundo e aos seus próprios escritos, os quais Rabelais serve ao leitor, convidando-os a desfrutar abundantemente. Da mesma forma, a fome insaciável dos protagonistas se justifica também pela sua fome excessiva de cultura e conhecimento, assim como sua sede de vinho simboliza sua forma alegre e festeira de celebrar e de enxergar o mundo (SOUZA, 2015, p. 05).

Como um grande banquete rebelasiano e sob a lente do cômico e do riso carnavalesco, em cada espetáculo o teatro Souziano celebra nossa cultura popular, numa intensa revelação dos mecanismos de controle que ameaçam até hoje a “importância da preservação da alteridade e da memória amazônica” (NAGEL, 2015, p. 93). Na contramão da produção do esquecimento e da marginalização dos discursos subalternizantes sobre a Amazônia, o teatro Souziano torna-se um instrumento provocador da alegria o que, segundo Márcio Souza, comumente arrancaria lágrimas.

⁴ Em sua dissertação, Roseli Battistella se refere ao comediante Karl Valentin e seu famoso *Cabaré Chavare* na Alemanha dos anos 20. Ver mais em: BATTISTELLA, Roseli Maria. O JOVEM BRECHT E KARL VALENTIN: A cena cômica na república de Weimar. Dissertação. Programa de Pós Graduação em Teatro. UDESC, 2007.

Imagens

Imagem 1: *As Folias do Látex*, 2003, Manaus(AM).



Fonte: <https://bomgadamata.wordpress.com/2007/03/25/as-folias-do-latex-estrela-no-rio-de-janeiro/>

Imagem 2: *As folias do Látex*, 2003, Manaus (AM)



Fonte: http://www.fotolog.com/tesc_am/27557591/#profile_start

Imagem 3: *As Folias do Látex*, 2003, Manaus (AM). Índia Cambeba, interpretada pela atriz Eliézia de Barros



Imagem 4: *Carnaval Rabelais* apresentado pelo grupo TESC-Manaus (AM)



Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=481376651913354&set=a.481375985246754>

Figura 5 – Márcio Souza e atores do TESC em sua última formação.



Fonte: <http://www.acritica.com/channels/entretenimento/news/espetaculo-o-fiscal-federal-e-novidade-no-tesc>. Acesso em: 25 set. 2016.

Referências

- ARÊAS, Vilma Sant'Anna. **Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara F. Vieira. São Paulo, Hucitec - Ed. UnB, 1987.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Rev. Bras. Ciênc. Polít.** [online]. 2013, n.11, pp.89-117. ISSN 2178-4884.
- BARRENECHEA, Miguel. **Nietzsche e a alegria do trágico**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2014.
- BASTOS, É R; PINTO, R F (Org.). **Vozes da Amazônia: investigação sobre o pensamento social brasileiro**. Manaus: Editora da UFAM, 2007.
- BATTISTELLA, Roseli Maria. **O JOVEM BRECHT E KARL VALENTIN: A cena cômica na república de Weimar**. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós Graduação em Teatro, UDESC, 2007.
- BELÉM, Elisa. Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva decolonial. **Revista Sala Preta**, São Paulo, Vol. 16, n. 1, p 120-131, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/110637>. Acesso em: 02 ago. 2018.
- BENDER, Ivo C. **Comédia e riso: uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS/ EDPUCRS, 1996. (Engenho e arte, 1).
- BERGER, Peter L. **O Riso Redentor: A Dimensão Cômica da Experiência Humana**. São Paulo: Ed. Vozes, 2017.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Trad. Ivone Castilho Benedelli. São Paulo: Martins Fontes. 2004.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: A estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- ECO, Umberto. **História da feiura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Nietzsche, o bufão dos Deuses**. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- GARDIN, Carlos. **O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade: Da ação teatral ao teatro de ação**. São Paulo: ANNABLUME, 1995.
- HUBERT, Marie-Claude. **As Grandes Teorias do Teatro**. São Paulo: EditoraWMF Martins Fontes, 2013.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como instrumento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- HUNTER, R. L. **A comédia nova da Grécia e de Roma**. Trad. Reodrigo Gonçalves et al. Curitiba: Ed. UFPR, 2010.
- MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1977.
- MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/Projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- MINOIS, George. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- NAGEL, C. M. O. **Em busca do palco verde**: O teatro político de Márcio Souza. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis, 2017.
- PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- RABELAIS, François. **Gargantua**. São Paulo. Hucitec, 1986.
- RIBEIRO, José Luiz. Gargantua: o personagem aprisionado. **Revista Ipotesi**: Revista de estudos literários, v.03, n.1, p 31-33. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2009/12/Gargantua-o-personagem-aprisionado.pdf>>. Acesso em 04 out 2018.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2007.
- SILVA, Reijane Pinheiro da. **Rabelais no Sertão**: circularidade cultural em contos populares do Tocantins. *Revista Habitus*. Goiânia: Puc Goiás v. 6, n. 1, p. 1-23/ 2008.
- SOUSA E SILVA, M. F. **Crítica do teatro na comédia antiga**. Coimbra: INIC, 1987.
- SOUZA, Márcio. **Um teatro na Amazônia**. Manaus: Valer, 2007.
- SOUZA, Márcio. **O Palco Verde**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- SOUZA, Márcio. **Teatro indígena do Amazonas**. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1979.
- SOUZA, Márcio. **A literatura na pátria dos mitos**. In: <www.marciosouza.com.br> Acesso em 28 de setembro de 2016.
- SOUZA, Márcio. **Amazônia Indígena**. Rio de Janeiro: Record, 1ª Ed., 2015.
- SOUZA, Márcio. Teatro na Amazônia: os dois territórios culturais. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v.3, n.5, p. 191-208 jun./jul. 2001.
- SOUZA, Márcio. **As Folias do Látex**. Manaus: Valer, 2007.
- SOUZA, Meriele Miranda de. Rabelais antropofágico: banquetando os novos tempos. **Revista Non Plus**, v.3, n.6, p. 84-97/ 2014.

VIEIRA, Leão Thais. **Allegro ma non Thoppo**: Ambiguidades do riso na dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. Uberlândia. 2011. Tese (Doutorado), Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia/MG, 2011.

SOBRE A AUTORA

É graduada em História pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Últimas Publicações: Dissertação: Em busca do palco verde: O teatro político de Márcio Souza. Ano de obtenção: 2017; Trabalho completo publicado no XXVIII Simpósio Nacional de História - Florianópolis (2015) com o título: Modernidade e Nacionalidade no Teatro de Márcio Souza

E-mail: carlamnagel@gmail.com

Recebido: 03/06/2010

Aprovado: 05/06/2010