

Okazajo: sátira e paródia como meio de resistência na luta de classes

Okazajo: satire and parody as a resistance means in working class struggle

Okazajo: sátira y parodia como medio de resistencia en la lucha de clases

Alessandra Rigonato

<https://orcid.org/0000-0002-3358-604X>

Universidade Federal do Norte de Tocantins

Kayla Pachêco Nunes

<https://orcid.org/0000-0002-8403-0586>

Universidade Federal do Norte de Tocantins

Resumo

Com este artigo, temos o objetivo de refletir sobre o papel da comédia, paródia e da sátira no trabalho da companhia Okazajo de Imperatriz-Maranhão. Consideramos o riso provocado pelo espetáculo como uma das formas mais acessíveis de representar o cotidiano e levar o público a perceber as mazelas sociais. Para ajudar-nos a compreender a função pedagógica do riso, retomamos os estudos sobre a origem do gênero comédia, a partir da Parábasis em Aristófanes, e tomamos como objeto de análise o espetáculo “A melhor comédia do mundo”, da companhia Okazajo em Imperatriz - Maranhão. Com enredos em sua maioria, criados a partir de adaptações em forma de paródia, a companhia traz em seu repertório, a crítica às diversas formas de preconceito, bem como aos padrões sociais encenados por personagens tipo, como a “família tradicional brasileira”, o “político honesto” e o “cidadão de bem”. Pelo riso despertado nos tipos de personagens, que dão vida aos dilemas cotidianos de muitos lares que abrigam a base da pirâmide social, descortina-se ansiosos, tabus e preconceitos nas tramas da vida real. Para ancorar a nossa proposta, recorreremos a Boal (2013 [1977]); Cândido (1988); Bosi (1996); Pavis (1996); Ryngaert (1998); Duarte (2000); Minois (2003); Suassuna (2013); Auerbach (2015), e Eagleton (2019). Como resultados, nota-se que a sátira e a paródia realizada pela Okazajo criticam as mazelas sociais contemporâneas, além disso o fácil acesso a essa obra pode ser um importante meio para o ensino e a discussão de questões político-sociais atuais em sala de aula.

Palavras-chave: espetáculo, paródia, sátira, resistência política.

Abstract

We aim at reflecting on the role of comedy, parody and satire in the work “A melhor comédia do mundo” by the company Okazajo from Imperatriz-Maranhão. We consider the laughter provoked by the work of Okazajo a direct way to represent daily life and lead the public to face social wounds. To understand the pedagogical role of laughter in theatre, firstly we look at the parabasis in Aristophanes' comedies. Then, we analyse the spectacle, particularly with regards to criticizing diverse forms of prejudice through the characters, who portray fictional types, such as “traditional Brazilian family”, “the honest politician”, “the good citizen”. Through laughter when depicting daily dilemmas to the working-class desires, taboos and prejudices are revealed in the plots of real life. The theoretical framework for this analysis consists in Boal (2013 [1977]); Cândido (1988); Bosi (1996); Pavis (1996); Ryngaert (1998); Duarte (2000); Minois (2003); Suassuna (2013); Auerbach (2015), e Eagleton (2019). Finally, it is noted that the satire and parody carried out by Okazajo criticizes contemporary social issues, in addition, the easy access to this work is an important means for teaching and discussing current political-social issues in the classroom.

Keywords: spectacle, parody, satire, political resistance.

Resumen

Nuestro objetivo es reflexionar sobre el papel de la comedia, la parodia y la sátira en la obra de la compañía Okazajo de Imperatriz-Maranhão. Consideramos que las risas provocadas por el espectáculo son una de las formas más accesibles de representar la vida cotidiana y hacer comprender al público los males sociales. Para ayudarnos a comprender la función pedagógica de la risa, retomamos estudios sobre el origen del género cómico, a partir de la Parábasis de Aristófanes, y tomamos como objeto de análisis el espectáculo “La mejor comedia del mundo”, de la compañía Okazajo en Imperatriz-Maranhão. Con tramas creadas en su mayoría a partir de adaptaciones en forma de parodia, la compañía trae en su repertorio críticas a diversas formas de prejuicios, así como a los estándares sociales promulgados por personajes típicos, como la “familia tradicional brasileña”, el “político honesto” y el “bueno”. ciudadano”. A través de la risa que despiertan los tipos de personajes, que dan vida a los dilemas cotidianos de muchos hogares que albergan la base de la pirámide social, se revelan deseos, tabúes y prejuicios en las tramas de la vida real. Para anclar nuestra propuesta recurrimos a Boal (2013 [1977]); Cândido (1988); Bosi (1996); Pavis (1996); Ryngaert (1998); Duarte (2000); Minois (2003); Suassuna (2013); Auerbach (2015) y Eagleton (2019). Como resultados, se observa que la sátira y parodia realizada por Okazajo critica los males sociales contemporáneos, además, el fácil acceso a esta obra puede ser un medio importante para enseñar y discutir temas político-sociales de actualidad en la clase.

Palabras clave: espectáculo, parodia, sátira, resistencia política.

Introdução

Arte é busca de verdades através dos nossos aparelhos sensoriais. (BOAL, 1977, p. 11)

Como uma obra de arte efetiva, a comédia ilumina o mundo de um ângulo distinto, e o faz de uma maneira que nenhuma outra prática social pode fazer. (EAGLETON, 2019 p. 30)

Antes de ser expressa através da escrita, a literatura teve no teatro uma das primeiras formas de manifestação artística que, além da fruição estética, traz uma visão de mundo e integra fonte de conhecimento. Por seu caráter lúdico e, essencialmente, político, como nos assegura Boal¹, o teatro ocupa lugar especial entre as produções literárias ao longo dos séculos. Na Grécia Antiga ele, inicialmente, fortaleceu-se na dualidade tragédia/comédia, incorporando, posteriormente, o drama e tinha como função primordial a educação religiosa e moral dos gregos, por isso exerceu importante papel pedagógico.

O dramaturgo e poeta Bertold Brecht, filiado ao teatro europeu do fim do século XIX ao início do século XX, resgatou com muita força esse caráter pedagógico, com as chamadas

¹ [...] todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política pretendem conduzir-nos ao erro – e essa é uma atitude política. [...] (BOAL, 2013, p. 7)

peças didáticas de seu teatro épico. Com objetivo claro de ensinamento, usando muitas vezes a sátira ou a ironia como elementos retóricos que tinham apelo na reflexão pela razão. Ao contrário da cartarse de Aristóteles, que privilegiava a emoção, ele conseguia aguçar o raciocínio e provocar o riso dos leitores. Segundo Hansen (2004, p. 49), a sátira “vem sempre acoplada à reciclagem da catarse aristotélica como dirigismo “pedagógico” próprio das práticas poéticas do século XVII”. Assim, Brecht fazia o teatro engajado, revelando a necessidade de resistência, principalmente pela luta antiburguesa. Hansen (idem), ao analisar poemas satíricos do poeta seiscentista Gregório de Matos, que ficou conhecido como “Boca do inferno”, conceituou o gênero sátira:

[...] como a peste e como a fome, a sátira é guerra caritativa: fere para curar. Dramatização amplificadora de vícios, monstruosidade e mistura, é também encenação de falas de virtudes, racionalidade e harmonia. A sua “escandalosa virtude” – a fantasia desatada, a obscenidade crua, a inverossimilhança programática, a mistura horrorosa - tem a finalidade política de afetar, produzindo, persuadindo e movendo os afetos. (HANSEN, 2004, p. 49)

Com início na década de 1940, no Brasil, o teatro contemporâneo ainda nutre o caráter pedagógico, com a função social de suscitar o pensamento, o exercício da cidadania e a luta por igualdade social, sendo fonte de engajamento político, ou, inúmeras vezes, sendo meramente fonte de entretenimento e prazer.

É por acreditar na contribuição de uma arte empenhada pela humanização de uma sociedade da barbárie², que precisamos oportunizar aos alunos, desde os primeiros níveis de escolaridade, o direito a essa arte engajada socialmente. Assim, o teatro, também, “visa descrever e tomar posição em face das iniquidades sociais, as mesmas que alimentam o combate pelos direitos humanos”, como diz Cândido (1988, p. 183) sobre a literatura. Dessa forma, podemos afirmar que o teatro é solo fértil de apreensão estética, adoção de postura ética e construção de resistência política.

Nas produções de Augusto Boal (1977, p. 23-24) a relação entre teatro e política aparece pelos diversos temas discutidos em seus textos e espetáculos, ao que ele considera:

² Em seu ensaio *Direito à Literatura*, Cândido (1998) chama atenção para a sociedade contemporânea como uma época profundamente bárbara, “ligada ao máximo de civilização”. Como bem observado, segundo esse teórico da literatura, “em comparação a eras passadas chegamos a um máximo de racionalidade técnica e de domínio sobre a natureza. Isso permite imaginar a possibilidade de resolver grande número de problemas materiais do homem, quem sabe inclusive o da alimentação. No entanto, a irracionalidade do comportamento é também máxima, servida frequentemente pelos mesmos meios que deveriam realizar os desígnios da racionalidade. Assim, com a energia atômica podemos ao mesmo tempo gerar força criadora e destruir a vida pela guerra; com o incrível progresso industrial aumentamos o conforto até alcançar níveis nunca sonhados, mas excluimos dele as grandes massas que condenamos à miséria; em certos países, como o Brasil, quanto mais cresce a riqueza, mais aumenta a péssima distribuição dos bens. Portanto, podemos dizer que os mesmos meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria” (CÂNDIDO, 1998, p. 171).

“A arte apresenta sempre uma visão do mundo em transformação e, portanto, é, inevitavelmente política, ao apresentar os meios de realizar essa transformação, ou de demorá-la”. É com base nessa arte, que possibilita a transformação social, que os subalternos da conjuntura social estratificada da contemporaneidade ganham voz. Pela função didática e política que o teatro exerce, destacamos o poder da sátira teatral como mecanismo de reivindicação popular por direitos humanos e sociais. Eis aqui o que queremos mostrar com esta proposta, a começar pelo reconhecimento do fazer teatral na sociedade, como delineado por Rabelo (2016):

Entre as inovações introduzidas pela comédia nas Artes Cênicas, encontram-se a própria profissionalização dos grupos de teatro, podendo-se argumentar que o surgimento da profissão de ator está ligado à comédia, em face do amadorismo que prevalecia no teatro medieval. Foram eles que introduziram a noção de bilheteria, de teatro abertos ao público, e não mantidos através do mecenato de um nobre, ou do apoio comunitário de uma guilda. E, não menos importante, pela primeira vez no teatro ocidental, a comédia abre espaço para a mulher no palco, tendo na figura de Isabella Andreini (1562-1604) uma das mais importantes pioneiras da história do teatro, sendo reconhecida duplamente, pelo talento literário e teatral. (RABELO, 2016, p. 105-106)

Pelo humor trazido pela sátira, os problemas sociais são representados em sua forma mais lúdica. Para Terry Eagleton (2019), no universo da arte, a comédia descortina as práticas cotidianas sob o olhar crítico. Assim, sua superação pode ser reivindicada pelos que estão à margem de uma sociedade. Todavia, essa conjuntura de lutas e reivindicações vai além do contexto de marginalização e atende qualquer relação abusiva de poder, onde há opressores e oprimidos.

Como ressaltado por Boal (1977, p. 15), ao escrever sobre o teatro do oprimido, “oprimidos e opressores não podem ser candidamente confundidos com anjos e demônios. Quase não existem em estado puro, nem uns nem outros”. Isso explica-se pelo fato de a opressão ser muitas vezes reproduzida pelos próprios oprimidos no contexto comunitário ou familiar. Daí a necessidade de refletir sobre essa relação e direcionar pela educação que liberta, na visão de Paulo Freire (2018), trazendo essa discussão para a sala de aula.

Dessa forma, questiona-se: por que acender os holofotes da pesquisa acadêmica para as produções teatrais, mais precisamente no espetáculo? Fundamentadas no gênero satírico da comédia, ciente de que o espetáculo está no instante imediato, presente do mundo, pode-se aproximar do aluno do hoje, fazendo-nos pensar os problemas que nos afetam como sociedade através do riso. Com a intenção de observar a educação contemporânea, por que

não olhar a produção contemporânea? Na qual encontramos uma das formas de somar forças na luta de classes e em qualquer situação de opressão. O que consideramos como expressão da poética de resistência teorizada por Alfredo Bosi (1996), que adota o termo como um “conceito originariamente ético e não estético”, haja vista que “resistir é opor a força própria à força alheia” tendo como cognato mais próximo o verbo insistir.

A arte, em especial o teatro (grifo nosso), “teria a ver primariamente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória” (BOSI, 1996, p. 11). Nesse sentido, a comédia reúne muitos dos elementos necessários à resistência política e social no que Bosi aponta como translação de sentido da esfera ética para a estética. Na exploração dos valores a que Bosi (1996, p. 13-14) considera como força catalisadora da vida em sociedade, “o homem de ação, educador ou o político que interfere diretamente na trama social, julgando-a e, não raro, pelejando para alterá-la, só o faz enquanto é movido por valores. Estes, por seu turno, repelem e combatem os antivalores respectivos”. Uma vez que somos professores inseridos em um processo educacional desigual para as camadas populares, precisamos agir para intervir nesse processo.

Assim, ao optar pela estética do humor, os oprimidos historicamente podem atrair os olhares e os sentidos de seus pares, bem como de seus opressores, posicionando-se frente a tais antivalores baseados na reprodução das desigualdades e resistindo ao tecido social vigente em direção à tomada de consciência pela representação satírica da realidade. Por meio do agente catalisador do riso, Bosi (1996, p. 16) lembra-nos de que “a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita e repele”, o que propomos analisar nas seções a seguir.

Da parábase aristofânica, a sátira e o caráter pedagógico do riso

“Sempre há um excedente de bruta materialidade sobre o sentido, e é isso que grande parte do humor nos permite saborear” (EAGLETON, 2019 p. 11)

Tomamos esse excedente sensorial de que trata a epígrafe retirada da obra de Eagleton (2019) para enfatizar o papel fundamental do humor como ferramenta pedagógica para a construção de consciência crítica. Pela emoção provocada no riso, consideramos ser a uma das formas mais acessíveis de representar o cotidiano e perceber as mazelas sociais que atravessam a rotina da grande massa da população.

Desde a Antiguidade, passando pelo renascimento com o teatro popular de Gil Vicente, e ganhando a estrutura das produções contemporâneas como as de Ariano Suassuna,

a sátira vem sendo utilizada tanto para o ensino de normas e condutas sociais como para a transgressão a tais regulações, assumindo seu papel de denúncia e resistência às variadas formas de opressão. O que Eagleton considera como espelho que reflete a desordem que se esconde nessa organização social pautada na desigualdade, ao que ele compara pela disputa entre angelical e demoníaco:

Como veremos, a comédia, no sentido metafísico do termo, reflete a quase mística garantia de que, a despeito das aparências em contrário, tudo está fundamentalmente bem com a humanidade. [...] A comédia de palco preserva um senso de ordem e design no nível da forma, ao mesmo tempo que questiona essa simetria em seu conteúdo desordenado. É como se a forma fosse utópica ou angélica, ao passo que o conteúdo é satírico ou demoníaco. No fim, a comédia tende a guinar do último para o primeiro. A ação pode girar em torno de uma crise da ordem simbólica, mas seu objetivo final é reparar, restaurar e reconciliar. É assim que a comédia como crise dá lugar à comédia como cosmos. (EAGLETON, 2019 p. 29)

Pela representação cômica de usos e costumes, na produção e no devir do humor, as regularidades de práticas sociais que acentuam as diferenças entre classes são percebidas como engrenagem de manutenção de tais desigualdades. Dessa forma, é notório que a comédia tem no riso da plateia o seu foco, mas vale ressaltar que o riso não tem um fim em si mesmo. Como assevera Eagleton (2019 p. 22), “o humor faz pelos adultos o que a brincadeira faz pelas crianças, a saber, libera-os do despotismo do princípio da realidade e concede certa liberdade escrupulosamente regrada ao princípio do prazer”. É o meio sensorial para que a plateia alcance a percepção do que é encenado. Seja pelo humor tomado como alívio, bem como pelo prazer. No riso, temos uma explosão de sentidos que parte do sensorial rumo ao cognitivo, por fim reflexivo.

Para ajudar-nos a compreender a função pedagógica do riso, retomamos os estudos sobre a origem do gênero comédia, a partir da Parábase do dramaturgo grego Aristófanes. Um pensador político, segundo George Minois (2003, p. 40), para Aristófanes, “o comediógrafo não só oferece prazer como deveria também ser um professor de moral e um conselheiro político”. A partir da comédia, o riso provocaria reflexão nos meandros do poder.

Ele censura os mantenedores da ordem antiga apontando o dedo da derrisão para os perturbadores. Em Aristófanes, os ataques pessoais, muito precisos, contra os homens políticos permitem calcar aos pés, como nas festas, uma espécie de ritual de inversão, de vida política às avessas. Conta-se mesmo que, quando Dion de Siracusa pediu a Platão ensinamentos sobre o funcionamento do Estado ateniense, ele lhe teria aconselhado a ler as peças de Aristófanes. (MINOIS, 2003, p. 40)

Mesmo diante de expressa censura, Aristófanes avança no tom satírico de suas composições teatrais que desnudam o discurso dos opressores em relação aos oprimidos. Com a democracia em crise decorrente do contexto pós-guerra, ao referir-se a Peloponeso, Minois (2003) destaca a censura fortemente aplicada às produções da época com orientação à exaltação de deuses reconhecidos pelo estado. “Não se trata de acaso. O riso e o ceticismo religioso começam a ser percebidos como fatores diluentes dos valores cívicos. Aristófanes maltrata os deuses, certamente, mas ele não poupa os ateus, e o cético Sócrates é seu "saco de pancadas" (Minois 2003, p. 48). Tal passagem demarca a resistência firmada contra as opressões no humor ácido das peças aristofânicas, bem como seu caráter educativo na tentativa de fazer a plateia enxergar as artimanhas do poder ao fechar os olhos de tanto rir.

Sobre a intenção de provocar esse clareamento de percepções, Duarte (2000, p. 13-15) lembra que, “a princípio, a parábase conciliava uma função didática, reunindo censuras e conselhos à cidade”. A partir dos espetáculos criados por Aristófanes, o riso mantém-se no centro das produções teatrais séculos a fio. Aos poucos, a figura do poeta dá lugar ao coro nas tramas encenadas sobre os costumes, em contato direto com a plateia.

Como bem delineado por Duarte (2000, p. 23-24), em decorrência do contexto de disputa pelo poder em meio a guerras, após a derrota em Egospótamos, a crise política vivenciada em Atenas provoca transformações diretas no interesse da comunidade pelo gênero, e por consequência, nos temas que sobem ao palco. Diante da crise econômica, na busca do povo pela subsistência, marca-se a passagem à nova fase temática: “da esfera pública à privada, a arquitetura doméstica pela primeira vez é privilegiada em detrimento da pública”. Ao que a autora considera como fator contribuinte ao desaparecimento da parábase em seu formato original em função da exportação dos espetáculos e adoção de temas comuns, como a paz.

Embora tenha sofrido mudanças relativas aos temas e estrutura das apresentações, nos cerca de quarenta espetáculos criados em sua trajetória, é a partir das produções de Aristófanes que podemos encontrar de forma concreta o gênero comédia. Dividida em fases³, é a comédia grega o berço do humor na arte da representação. E é Aristófanes, o responsável por essa forma de representação da realidade, “autor do qual depende a ideia que fazemos

³ Conforme Duarte (2000, p. 26), “a comédia grega é comumente dividida em três períodos: a antiga, séc. V; a média ou intermediária, séc. IV; e a nova, final do séc. IV”.

do gênero” (DUARTE, 2000, p. 26), e que abre precedentes para o riso como desencadeador de emoções, reflexões, de aprendizado, reverberando em novas formas de enxergar o mundo.

Por essa experiência libertadora do riso provocado pelas representações cômicas, Eagleton (2019), por sua vez, considera como a percepção do mundo pela construção de sentidos que só podem ser apreendidos pelo fazer teatral. Assim,

O que cria sentido, então, deve logicamente criar nonsense. Um é condição indispensável do outro. [...] As piadas permitem que a natureza contingencialmente construída da realidade social saia da caixa e, como consequência, revelam sua fragilidade. O riso, ao contrário, supera o medo, pois não conhece inibições nem limitações. Seu idioma nunca é usado pela violência e pela autoridade. (EAGLETON, 2019 p. 28-30)

Ao pontuar que a verdade só pode ser vislumbrada por uma extravagância, o crítico afirma que “apenas o riso pode dar-nos acesso à substância interna da realidade” (EAGLETON, 2019 p. 31). O que entendemos como a função pedagógica do fazer rir, pela comédia construída na sátira social, que, para além de entreter e iludir, conduz o exercício de compreensão da realidade, por vezes encoberto pelos artifícios discursivos mobilizados pelos que detêm o poder.

O humor surge do impacto entre aspectos incongruentes: uma súbita mudança de perspectiva, um deslize inesperado do significado, uma atraente dissonância ou discrepância, uma momentânea desfamiliarização do familiar e assim por diante. Como temporário “descarrilamento do sentido”, ele envolve a perturbação do processo ordeiro de raciocínio ou a violação das leis e convenções. (EAGLETON, 2019, p. 53)

Nessa construção erguida mediante a ruptura com a ordem, pela diferença que a sátira emprega aos usos e costumes, produz as semelhanças. Assim, “o humor surge quando a Razão, incapaz de lidar com as complexidades da experiência perceptual, tem seus limites momentaneamente relaxados”. Na contramão da censura empregada pela razão, Eagleton (2019, p. 55) aponta que “é nossa própria e valorizada racionalidade que cutucamos. A pessoa cujo desconforto nos dá prazer somos nós mesmos”.

Da satisfação advinda da liberação de ar nos pulmões pelo riso, oxigenamos nossa cognição e percebemos o mundo, as relações, e suas construções. Não é por mera questão de bons modos a serem adotados conforme a elite o fez ao longo dos séculos, que Eagleton (2019) adverte que o riso é tomado como questão de classe, “com uma distinção firmemente imposta entre a diversão civilizada e o cacarejo vulgar”. Eis uma tentativa de censura desde os tempos mais remotos da humanidade, afinal, “essa rude suspeita em relação ao humor

surgiu mais que do medo da frivolidade. Mais fundamentalmente, ela reflete o terror à perspectiva de perda do controle, incluindo controle em escala coletiva” (EAGLETON, 2019, p. 72). Aqui reside nosso interesse de análise, como já mencionado, da sátira como mecanismo de resistência contra a ordem social imposta.

Face ao que expomos, tomaremos também como análise um dos episódios do espetáculo da Companhia de Teatro Imperatrizense Okazajo, que por meio do fazer artístico politizado faz ecoar vozes silenciadas para reivindicar direitos essenciais. Com espetáculos em sua maioria, criados a partir de adaptações em forma de paródia⁴ aos clássicos da literatura, como, por exemplo, “Mundirela”, e dos sucessos do cinema, como “Crepúsculo boca da noite” e “Titanic da Sumaúma em Embiral”, a companhia reúne um acervo também de ironias e sátiras. O *corpus* que escolhemos é uma sátira. As sátiras representadas pela companhia abordam temas comuns à vida privada, tais como, as relações conjugais, e traz como pano de fundo, uma crítica ao apelo social pela moral e pelos bons costumes.

A comédia da vida privada na sátira de Okazajo

A comédia representa uma ameaça ao poder soberano não apenas por causa de sua natureza anárquica, mas porque ela não leva a sério questões tão momentosas quanto o sofrimento e a morte, assim diminuindo a força de algumas das sanções judiciais que as classes governantes tendem a esconder na manga. Ela pode gerar uma despreocupação que afrouxa o punho da autoridade. Em seu modo carnavalesco, ela também pode dar origem a um ilusório senso de imortalidade que dispersa o senso de vulnerabilidade essencial para a manutenção da ordem social. (EAGLETON, 2019, p. 72)

A sátira e a ironia têm parentesco próximo, ambas pertencentes ao mundo dos “ditos e não ditos” (HUTCHEON, 2000). A segunda é muito utilizada, ora como tropos retóricos de obras literárias, ora como estratégia enunciativa entre nós, ou de forma mais agressiva, com certo humor corrosivo, com função política. Quando não são bem elaboradas, as ironias podem trazer sentidos desastrosos, já que dependem da relação entre interlocutores. No

⁴ PARÓDIA (Do grego *parodia*, *contracódigo*, *contracanto*.) "t.: Fr.: *parodie*; Ingl.: *parody*; Al.: *Parodie*; Esp.: *parodia*. Peça ou fragmento que transforma ironicamente um texto preexistente, zombando dele por toda espécie de efeito cômico. O Littré define a paródia como sendo "peça de teatro de gênero burlesco que traveste uma peça de gênero nobre", ARISTÓTELES atribui sua invenção a I/EGEMON DE THASOS, ao passo que ARISTÓFANES parodia obras de ÉSQUILO e EURÍPIDES em *As Rãs*. A Paródia do Cid no século XV II ou O Chapeleiro Sem Chapéu, de 1665 ou *La Mise en Pièces*] du Cid. de R. PLANCION. se divertem com o Cid. enquanto Harnali, ou *La Contrainte par Cor* "homenageia" /lerr/(III e Ruy Blag faz o mesmo com Ruy I/las. As ópera-cômicas de OFFENDACII (como *A Bela Helena*; *Orfeu no Inferno*) desconstroem O uni verso mitológico e trágico.

teatro, seus efeitos de sentido são construídos na interação dos atores com a plateia e o riso é a marca de que houve construção do sentido real ou próximo do desejado pelo enunciador, isso acontece também com a sátira. Para Hutcheon (2000) a ironia tem muitas arestas, dentre elas, a paródia; e há sátiras que se valem da ironia como um tropo, quando necessita ser mais enfáticas e violentas. É por esse motivo que apontamos essas fronteiras, já que a companhia Okazajo navega por elas em seus espetáculos. Em seus estudos sobre a ironia, Hutcheon argumenta:

A ironia sempre tem uma aresta; ela às vezes tem um "ferrão" (GUTWIRTH, 1993: 144). Em outras palavras, este estudo argumenta que existe uma "carga" afetiva na ironia que não pode ser ignorada e que não pode ser separada de sua política de uso se ela for dar conta da gama de respostas emocionais (de raiva a deleite) e os vários graus de motivação e proximidade (de distanciamento desinteressado a engajamento apaixonado). Às vezes a ironia pode mesmo ser interpretada como uma retirada de afeto; às vezes, entretanto, há um engajamento deliberado de emoção. [...] qualquer uso da ironia ou qualquer discussão da política da ironia que ignorar as arestas da ironia ou essa ampla e complexa gama de possibilidades afetivas o faz por sua própria conta e risco. (HUTCHEON, 2000, p. 33)

Ao discorrer sobre a relação do humor com a história, Eagleton (2019, p. 73) ressalta que “paródias, mímicas e aberrações nos fazem lembrar da alarmante fragilidade de nossas normas”. É nesse sentido de sátira aos padrões e preconceitos enraizados na conjuntura social, bem como os dilemas da vida cotidiana, colocando em xeque a fragilidade de tais posturas que a companhia de teatro Okazajo atua nos palcos maranhenses há mais de duas décadas⁵. É importante traçarmos o paralelo da sátira de Okazajo com a sátira poética seiscentista, uma vez que a essência do gênero se configura nos dois distantes momentos no sentido de

[...] que se pode generalizar para toda a poesia do conceito engenhoso, a sátira também ensina algo por uma teoria da catarse, nela articulada como prazer do entendimento do artifício de sua convenção e, ainda, de seu efeito, conforme a recepção discreta ou vulgar. Assim, por exemplo, jogando quase que invariavelmente com a peripécia aristotélica, ação cuja consecução é subvertida por evento inesperado e oposto produtor de incongruência cômica, ou com a amplificação, operação da hipérbole que

⁵ “Há 20 anos, a partir de uma oficina de teatro e produção de espetáculos, surgiu o que futuramente seria o grupo Okazajo. Na época, dois produtores culturais estavam na cidade de Imperatriz e tiveram a ideia de montar uma peça. *“Eles foram nas escolas, começaram a chamar pessoas para formarem o grupo, e foi quando começaram as primeiras reuniões do grupo. A partir dos ensaios para a montagem, o grupo foi convidado para as apresentações na programação de Natal na Praça de Fátima [praça turística da cidade]”*, contou Whallassy Oliveira, integrante da Companhia. Desde então, o grupo não parou com as apresentações”. Disponível em: [Okazajo, companhia maranhense de teatro, completa 20 anos - Le Ferrarez.](#)

efetua o fantástico, a sátira produz inversões e exagerações das quais a antítese e o quiasma são dois processadores sempre muito explícitos e continuamente aplicados. (HANSEN, 2004, p. 54)

As *personas* criadas por Gregório de Matos (figuras nomeadas com substantivos comuns) serviam para ferir a todos, não apenas aos portugueses, estendia-se aos negros, mulatos e indígenas, “oficiais mecânicos e letrados, comerciantes e senhores de engenho, clero e putas e soldados e governadores, desde que suas ações ponham em risco a integridade da hierarquia” (HANSEN, 2004, p. 52); desta forma, salienta:

Ao contrário do que algumas interpretações contemporâneas vêm propondo, a sátira seiscentista produzida na Bahia não é oposição aos poderes constituídos, ainda que ataque violentamente membros particulares desses poderes, muito menos transgressão liberadora de interditos morais e sexuais. O receptor dos poemas geralmente os lê movido do interesse atual apenas, neles buscando a expressão ou exteriorização de um vivido psicológico sedimentado no fundo dos textos como inconformismo político ou libertinagem moral. Rediga-se, brevemente, que não há liberalismo no século XVII ibérico e que a noção burguesa de “indivíduo” como autonomia abstrata e livre-concorrência está ausente da concepção neoescolástica da República como “corpo místico” (HANSEN, 2004, p. 51)

Nos espetáculos da Okajazo as *personas* criadas são figuras reais da sociedade imperatrizense, que mediante estereotipações, abrem o olhar para um espectro amplo de representações. Segundo Patrice Pavis no Dicionário de teatro (2011, p. 144), estereótipo tem o sentido de uma “concepção congelada e banal de uma personagem, de uma situação ou de uma improvisação”.

Representadas com uma áspera performance, operando com as figuras de linguagem da poética satírica por meio da caracterização de seus personagens, tais como, figurino, postura, falas e gestos exagerados e/ou irônicos, produzem personagens muito tipificadas, definidos por Pavis (idem) como as representações criadas a partir de “situações triviais e muitas vezes repetidas, expressões verbais em forma de clichês, gestualidade sem invenção, estrutura dramática e desenrolar da ação sujeito a um modelo fixo”. É assim que conseguem entreter o público: com o prazer do riso proporcionado pelos efeitos de sentido que vão sendo construídos pelo tom sarcástico das críticas político-sociais de seu conteúdo.

O grupo que surgiu com a intenção de fazer as pessoas rirem, apresenta-se como ‘Grupo de Teatro e Humor de Imperatriz – Maranhão’. Baseado na luta contra todas as formas de discriminação e que resiste à omissão Estatal no incentivo a essa expressão da

cultura regional, relata no texto de apresentação em sua página oficial na rede Facebook o desafio de trabalhar com arte em um país que ainda não investe em cultura na mesma proporção que investe em formação de mão-de-obra para o mercado:

É sabido da grande dificuldade de se trabalhar com arte no Brasil, e em nossa cidade não é diferente. Faltam incentivos tanto financeiros, quanto estruturais, e ainda há dificuldade de acesso aos poucos incentivos disponibilizados pelos governos. Mas a Cia. É mantida por patrocinadores comerciais de visão privilegiada e graças ao grande número de pessoas que sempre lotam nossas apresentações. ((20+) Companhia de Teatro Okazajo | Facebook)

A partir das inconsistências e exageros de uma boa comédia, a companhia traz, em seu repertório, a crítica à violência em suas diferentes formas de manifestação como, por exemplos, a gordofobia, a homofobia e o racismo, bem como aos padrões sociais baseados na “família tradicional brasileira”, no “político honesto” e no “cidadão de bem”. Como encenações de falas improvisadas⁶, os enredos têm personagens fixos que representam uma família da periferia, residentes no Bacuri, um dos bairros mais antigos e populosos de Imperatriz, a segunda maior cidade do estado do Maranhão, conhecida pelo alto índice de violência.

A vida da Socorro e do João, da família e dos seus agregados poderia ser mais uma dessas típicas histórias populares, que todo mundo conhece e adora, mas não é! Tem briga e confusão, amor e traição, mentira e armação, fofoca e diversão, fazendo dessa história, A Melhor Comédia Do Mundo! (OKAZAJÓ, 2020)

A partir da protagonista Maria do Socorro (estrelada pelo ator e diretor Rogério Benício), uma chefe de família que vive do trabalho informal para custear o sustento da casa (incluindo o marido e os filhos), temos o núcleo principal onde várias tramas vão sendo construídas. Em um ambiente geralmente fixo (no palco), com representação realista e detalhada do ambiente familiar contemporâneo, com um leve tom pitoresco⁷ (a casa, incluindo a depender da cena, sala, cozinha conjugadas e os quartos) destaca nos utensílios

⁶ Estilo comédia *all'improvviso* ou *commedia italiana* conforme (DUCHARTRE, 1966) citado por Rabelo (2016, p. 104-105), essa prática teatral surgiu na Itália, no século XVI, sem que jamais se soubesse com exatidão sua genealogia. “Onde se vê uma preponderância do improvviso, deve se entender uma via de mão dupla entre o que é improvisado, e o que é escrito (ANDREWS, 1993). Grande parte da dramaturgia era improvisada, porém, os atores apresentavam também números pré-ensaiados, os lazzi, que podiam incluir no espetáculo elementos de acrobacia, poesia, música, mímica e monólogos”. Assim, “Em comedia se pode falar em escrever improvisando e improvisar escrevendo”.

⁷ O cenário pode ser visto nos espetáculos disponibilizados no canal do *YouTube*: [Okazajo Humor](#).

básicos (em especial os quadros de dinossauro, figuras religiosas, cortina estampada e a garrafa de café em cima da mesa) a iconicidade do cenário, retratando a vida suburbana e as angústias da protagonista que vão sendo acentuadas a cada nova descoberta, seja de traições do marido, da sexualidade dos filhos ou das fofocas da vizinhança.

Pela vestimenta caricaturizada das personagens, tomamos de empréstimo as considerações de Suassuna (2013, p. 15), que as define como “um processo clássico de recriação de certos tipos já existentes numa comédia popular”. Pelo figurino rico em trajes carregados de adereços, o público já recebe uma boa dose de humor e pode antecipar características psicológicas da criação coletiva e colaborativa.

A insatisfação de Socorro sobre a aparência física fora dos padrões que o mercado da beleza impõe para mulheres acima de 40 anos; o estilo boêmio do marido (o mototaxista João de Deus, interpretado por Evaldo Lima); a sensibilidade exacerbada do primogênito Michael Jackson (que não é interpretado, apenas mencionado porque mora em Belém, capital do Pará onde medicina na universidade federal), o único orgulho da família; a ambição da filha Madonna (Thales Melo) que, nasceu com mais nove quilos, planeja ter conforto por meios dúbios, enfrenta o problema do distúrbio alimentar e decide viver da prostituição como “profissional do sexo” em um posto de gasolina; e a vida sem perspectiva do filho John Kennedy (Whallassy Oliveira), que adora futebol, acredita em teorias negacionistas e escolheu o mundo do crime como forma mais viável de subsistência, contabilizando dezenas de passagens pela delegacia e destaque nos programas policiais que são sucesso na TV local, são recorrentes em todos os espetáculos, construindo o que podemos considerar como a dimensão de toda a obra de Okazajo.

No núcleo secundário temos os vizinhos Djé (interpretada por Gil Ferreira), que quer casar com Diocesar (Yago Cortez) e que assim como Socorro, sofre com as traições do marido e acaba se entregando ao alcoolismo, mas que vive sendo alertada por Cleonice (Daylson Honorato), a empregada doméstica de Socorro vinda do interior, que é amargurada porque vive encalhada e por isso, adora uma fofoca; por fim, Marisneide (Maciel Max), a empregada doméstica de Djé, também vinda do interior e que é tratada como “moça de família”. Personagens, que sem dúvida representam as figuras da cultura popular e que Rabelo (2016, p. 107) intitula como pérolas recolhidas no seio dessa cultura das massas.

Em suma, vemos no elenco de Okazajo⁸ uma cenografia inspirada nas *Comédias da vida privada* (1997), de Luís Fernando Veríssimo, com referência, também, no seriado de TV *A grande família*⁹. Com o retoque da identidade local, tanto na linguagem empregada como nos elementos mobilizados durante os espetáculos, os enredos são sempre inéditos e abordam temas atuais sob o viés da crítica social através do humor. Para conquistar o público, como analisa Rabelo (2016, p. 107) “utilizavam-se de recursos oriundos de diversas fontes, sobretudo, as próprias histórias, personagens, dizeres, anedotas, que estavam de posse desse mesmo público”.

As sessões duplas a cada lançamento e o ambiente do teatro local sempre lotado dão indícios da boa recepção do público. O que pode ser considerado como crítica positiva sobre a qualidade dos espetáculos sempre permeados de muitos risos. Porém, a aceitação da companhia é fruto de uma longa jornada de superação. Na entrevista concedida em comemoração aos 20 anos de palcos e de sua última produção antes de uma pausa nos trabalhos da companhia, um de seus integrantes revela o discurso de ódio que o grupo tem enfrentado desde sua primeira apresentação:

Apesar de atualmente amado por grande parte da população imperatrizense, nem sempre o cenário foi esse. Inicialmente, o grupo não tinha o reconhecimento como uma companhia legítima, por ser composto por amadores. No teatro local da cidade, o Teatro Ferreira Gullar, o grupo muitas vezes foi impedido de se apresentar. Além disso, outro obstáculo no caminho foi a homofobia. Na época, o grupo possuía integrantes LGBTQ+, e era visto como um grupo de adolescentes gays. Com o desprezo e o preconceito dos moradores da cidade, o grupo era invisível para a imprensa e patrocinadores. (VIANA, 2022)

A omissão do poder público é vista pela companhia como uma forma de censura diante do posicionamento político evidenciado nos espetáculos sobre os problemas estruturais da cidade. Regularmente a precariedade na infraestrutura e na prestação de serviços básicos como saúde, segurança pública e educação permeiam as falas das personagens cravando longas risadas à plateia que comunga da mesma experiência. Justamente pela omissão do Estado no fomento a essa importante expressão da cultura local, desde 2020 a companhia pausou as apresentações sem data para retornar aos palcos. É sobre

⁸ A companhia conta com quinze integrantes.

⁹ O seriado – inspirado na série norte-americana *All In The Family*, produzida pela Rede CBS, a partir de 1971 – foi escrito por Max Nunes e Roberto Freire e dirigido por Milton Gonçalves. ([A Grande Família - 1ª versão | memoriaglobo](#)).

os dilemas cotidianos representados pelo elenco dessa família de baixa renda que vive em Imperatriz, Maranhão, que passamos à análise a seguir.

Os dramas da vida real na “Melhor comédia do mundo”

É possível encontrar a ordem e a interpretação da vida que surgem por si mesmas, ou seja, aquelas que se formam em cada caso, em cada personagem, encontrável em cada momento em sua consciência, em seus pensamentos e, de forma mais velada, também em suas palavras e ações. (AUERBACH, 2015, p. 593)

Em 27 de dezembro de 2022, a companhia Okazajo comemorou o aniversário de vinte anos da sua primeira aparição em público. Como presente aos seus mais de cinquenta mil seguidores nas redes sociais, o grupo apresentou, em sessão dupla no Teatro Ferreira Gullar (único teatro da cidade de Imperatriz), episódio especial do espetáculo “A melhor comédia do mundo”.

Para a nossa análise, tomamos como referência os instrumentos elaborados por Patrice Pavis (1996), que considera o trabalho do encenador como lugar estratégico entre a ficção e a realidade mediante sua maneira de dosar sentidos,

mais do que uma descrição de um objeto estático podemos conceber a análise de um espetáculo como um relato, uma maneira de falar de um acontecimento passado que não tem mais a autoridade de um texto escrito, mas constitui uma documentação mais geral sobre o que se passou e o que nos conta vários relatos: o da fábula, o dos fatos, o da arqueologia e o da antropologia que questiona uma cultura soterrada sob os sedimentos da história. (PAVIS, 1996, p. 29)

Ao ressaltar que a encenação mobiliza “os cinco sentidos do ser humano e os mil sentidos da obra realizada”, para além da aspectualidade e orientação narrativa, Pavis (1996, p. 30-33) chama a atenção para o fato de que a análise de um espetáculo requer o desenho de seu relevo, sua trajetória, suas linhas de força, o que orienta como “vetorização”. “Em vez de detalhes, procuramos a trajetória geral, a textura, a partitura, segundo as categorias do acúmulo/deslocamento/ruptura/ embreagem”.

Para ilustrar nossas considerações acerca do papel de resistência cultural e política exercido nas últimas décadas, escolhemos o ato número 06 da série disponibilizada no canal

da companhia no *YouTube*¹⁰. Para Pavis (1996), “o vídeo restitui o tempo real e o movimento geral do espetáculo”.

Ele constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre os sistemas de signos e entre a imagem e o som. Mesmo feita com uma única câmera a partir de um ponto fixo, a gravação em vídeo é um testemunho que restitui bem a espessura dos signos, permite ao observador captar o estilo de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais. (PAVIS, 1996, p. 37-38)

Com dez mil visualizações, “Eu avisei” traz como tema o adultério. No último episódio lançado pela companhia, durante a pandemia da Covid-19, Socorro está investigando com a empregada Cleonice quem é a mulher que estaria mantendo uma relação extraconjugal com o seu esposo, João. A apresentação de pouco mais de dezesseis minutos se passa na mesa de jantar, centro do palco e de toda a trama.

A partir do questionário de Pavis (1996, p. 33-34), abordamos em “A melhor comédia do mundo”, aspectos referentes às características gerais da encenação, cenografia, figurinos, performance dos atores, e por fim, a leitura da fábula pela encenação.

No diálogo, baseado em ditados populares, Cleonice acusa a jovem Marisneide, recém-chegada do interior para trabalhar “em casa de família”, de ser a amante do mototaxista. Ainda sentada à mesa tomando um cafezinho, Socorro faz uma série de questionamentos ao marido que entra em cena à procura do almoço. Logo em seguida também aparece a jovem acusada que aparenta estar aflita porque sua patroa, a vizinha Djé, sumiu. No diálogo entre as quatro personagens, todos os gestos dos coadjuvantes apontam para a confirmação do caso hipoteticamente apontado por Cleonice, mas somente Socorro não consegue enxergar o que está diante dos olhos.

Ao saírem de cena, João e Marileide vão à procura da patroa. Entra a vizinha Djé. Visivelmente embriagada, ela conta que entrou na igreja e apontou a coordenadora do coral como pivô da sua separação. O tom humorístico é sempre acentuado pelos recursos expressivos, a exemplo do parto de um menino de “três quilos, novecentos e setenta e cinco gramas”, e do refrão do axé baiano “na casa do Senhor não existe sataná”, cantado na igreja no momento de seu “testemunho” sobre o adultério da fiel que fora expulsa da igreja após sua performance.

Após o relato de Djé, as três saem de cena à procura de João e sua amante. Logo entra João procurando o almoço que a esposa ainda não preparou e, em seguida, Marisneide

¹⁰ [A Melhor Comédia do Mundo - T1 EP6: EU AVISEI! - YouTube.](#)

enrolada de toalha pedindo para tomar banho porque na casa da patroa não tem água. Resistente ao pedido, João concede a permissão somente porque Marisneide o viu em um bar com sua verdadeira amante, Magareth. Ciente do ciúme da esposa e da sua conduta nada fiel, João espera na sala, mas a jovem o pede para consertar a “mangueirinha” que havia quebrado. Todos saem de cena. De volta à sala, os dois enrolados em toalhas e sorridentes são flagrados pela esposa que acaba de chegar da rua. O episódio encerra com o grito épico de Socorro: “*Óh João! Né não! Tu não tá me traindo não!*”, deixando o público em suspense sobre seu desfecho.

Levando em consideração o título do episódio, “Eu avisei”, o enredo deixa em suspenso a desconfiança de Cleonice em relação a sua empregada. Assim como em Dom Casmurro, as alucinações de Bentinho o fazem crer na traição de Capitu com o amigo Escobar, uma mera semelhança. A atuação de João e Marisneide fazem Socorro acreditar na tese de Cleonice ao dar-se conta de que a jovem seria, sim, pivô do adultério do marido. Com avanços e recuos, o suspense divide a plateia sobre o que pode ter acontecido no banheiro.

Pelo grito enfurecido da protagonista diante da constatação, o espetáculo permite à plateia criar seu final no campo da imaginação. Aqui não há o formato de fórum, como realizado pela estética de Augusto Boal. A plateia não participa da construção do desfecho. Porém pela recorrência do adultério praticado por João a cada nova narrativa apresentada pelo grupo, o público pode inferir que Socorro, mulher valente como toda boa nordestina, mãe-trabalhadora, embora não acredite mais na fidelidade do esposo e reverbere seu pouco apreço às qualidades do marido a quem chama carinhosamente de “encosto catinguento”, não consegue tomar a decisão de pôr fim ao relacionamento. Por outro lado, João, mesmo agindo em desconformidade com o papel social do esposo, não pensa em separar-se de Socorro, afinal, é a mãe de seus filhos e provedora do lar.

A diferença entre a obra de Machado de Assis e o espetáculo de Okazajo, vai além da sua estrutura, afinal, Socorro não vive sem João. Observa-se um ciclo que se movimenta entre o amor e o ódio, entre o erro e o perdão. Tudo em nome da família tradicional brasileira que mora no Bacuri, em Imperatriz, bairro mais fofoqueiro do Maranhão.

Considerações finais

Para Ryngaert (1998, p. 04), “dar sentido demais ou não dar o suficiente é, já de início, o problema do leitor confrontado com os textos”. Dessa forma, em “Eu avisei”, temos

o recorte de uma narrativa baseada na linha de ação centralizada em Socorro (protagonista), que interage com o esposo, filhos e vizinhas, sempre figurando o papel da mulher-mãe sofredora. Principalmente pelo caráter cômico do espetáculo, não notamos a presença de antagonista, mas de adjuvantes que corroboram para que a sátira seja surpreendente a cada personagem que entrada na sala de Socorro e a cada novo jargão pronunciado, sempre em direção à tensão dramática, que se torna cômica, figurada na explosão de fúria de Socorro diante de uma nova decepção da vida real encenada no palco.

Como apontado por Ryngaert (1998, p. 05), “o teatro repousa, desde sempre, sobre o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido”. Assim, o não desfecho do clímax ora analisado dá o tom à triste realidade observada em muitos lares. A mulher, que embora descubra repetidas traições, não tem coragem de romper os laços matrimoniais com seu amado. O que consideramos aproximar-se do drama cômico como proposto por Èugene Ionesco, mas em direção ao rompimento com a rigidez da representação tradicional teorizada por Ryngaert.

Aqui recorreremos a Bosi (1996, p. 27) para ressaltar o caráter pedagógico e político da sátira, seja ela da vida pública ou privada, pois “é nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente”. No espaço do lar, o tempo cronológico demarca as cenas da vida que se repete a cada nova garrafa de café que é consumida na mesa onde todas as histórias se encontram em personagens alegóricos, que refletem os dilemas cotidianos de quem está situado na base da pirâmide social.

Reforçamos ser indispensável o ensino na perspectiva de Paulo Freire (idem), portanto didatizar o uso da sátira na escola é uma estratégia interessante para o nosso fazer político-pedagógico. Pelo riso despertado por meio das personagens que dão vida aos dilemas cotidianos de muitos lares que abrigam a base da pirâmide social, descortina-se anseios, tabus e preconceitos de tramas da vida real. Com a sátira dos palcos ou dos espetáculos assistidos pelos suportes digitais, a arte e a literatura que quase sempre são negadas aos nossos alunos de escolas públicas podem humanizar, libertar e faz viver.

Referências

AUERBACH, Eric Samuel. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2013.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários*. Araraquara, nº 10, 1996. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207>. Acesso em: 18 jul. 2023.

CÂNDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: Candido, A. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre azul, 2011.

DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP: FAPESP, 2000.

EAGLETON, Terry. *Humor: o papel fundamental do riso na cultura*; tradução Alessandra Borrunquer. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PAVIS, Patrice. *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Dicionário de teatro* / Patrice Pavis. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg C Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. 2011.

RABELO, Carlos Afonso Monteiro. A dramaturgia da comédia *dell'arte* na busca de um teatro contemporâneo. *Arte da Cena*, Goiânia, v. 2, n. 3, p. 103-116, Jul.-Dez./2016.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998

SUASSUNA, Ariano. *O casamento suspeito*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 2013.

VIANA, Clarice. *Okazajo, companhia maranhense de teatro, completa 20 anos*. Disponível em: <https://leferrarez.com.br/okazajo-companhia-maranhense-de-teatro-completa-20-anos/> Acesso em: 17 jul. de 2023.