

A sátira na cena teatral de Milson Henriques em *Animais, não desanimais*

Satire in the Theatrical Scene of Milson Henriques in Animais, não desanimais

Alessandra Moraes Padilha Soares

Universidade Federal do Espírito Santo
(UFES) | Vitória | ES | BR
alessandramoraes.letras@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-8030-4033>

Andressa Zoi Nathanailidis

Universidade Federal do Espírito Santo
(UFES) | Vitória | ES | BR
anathanailidis@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6264-2362>

Resumo: O presente trabalho tem por finalidade identificar a sátira, enquanto recurso humorístico, na peça *Animais, não desanimais* (1969), de Milson Henriques (1938-2016) – dramaturgo, poeta e cartunista. Produzida durante o regime militar brasileiro e alvo de censura oficial, a obra revela-se como uma alegoria de caráter sociopolítico, construída a partir do universo das fábulas, por meio da qual se estabelece, de modo sutil, uma crítica ao governo brasileiro, aos valores morais hegemônicos e, principalmente, aos mecanismos de cerceamento das liberdades individuais e coletivas. Para tal, o autor articula a sátira a recursos linguísticos e cênicos – trocadilhos, ironia, caricatura e grotesco – para potencializar o efeito cômico e transformar o texto teatral em uma ferramenta de resistência simbólica diante de um contexto histórico marcado por opressões e silenciamentos. Partindo dessa premissa, a pesquisa situa-se nos estudos qualitativos, baseando-se em uma leitura crítica da obra sob a perspectiva linguístico-literária. A análise articula a abordagem linguística de Propp (1992) às contribuições de Frye (2014) acerca da sátira e dos modos ficcionais, buscando compreender como os procedimentos formais e simbólicos da peça operam na construção do humor de natureza crítica.

Palavras-chave: Milson Henriques; humor satírico; teatro brasileiro; ditadura militar; censura.

Abstract: This paper aims to identify satire as a humorous device in the play *Animais, não desanimais* (1969), by Milson Henriques (1938-2016), a playwright, poet, and cartoonist. Produced during Brazil's military dictatorship and subjected to official censorship, the play reveals itself as a socio-political allegory constructed through a fabulistic universe, by means of which a subtle critique



is directed at the Brazilian government, hegemonic moral values, and, above all, the mechanisms that restricted individual and collective freedoms. To this end, Henriques combines satire with linguistic and scenic resources – such as wordplay, irony, caricature, and the grotesque – in order to intensify the comic effect and transform the theatrical text into a form of symbolic resistance within a historical context marked by oppression and silencing. Grounded in qualitative research, the study is based on a critical reading of the play from a linguistic-literary perspective. The analysis draws on Vladimir Propp's (1992) linguistic approach and on Northrop Frye's (2014) contributions to satire and fictional modes, seeking to understand how the play's formal and symbolic procedures operate in the construction of humor of a critical nature.

Keywords: Milson Henriques; satirical humor; Brazilian theatre; military dictatorship; censorship.

1 Introdução

Durante o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985), o teatro configurou-se como um campo de intensa produção artística, cuja expressão frequentemente desafiava as imposições do regime. Para Cid (2015), o governo, por meio de vigilância rigorosa, cerceava um dos direitos fundamentais do ser humano: a liberdade de expressão. Sob o peso da censura, intensificada pela publicação do AI-5, diversos dramaturgos recorreram a estratégias linguísticas e cênicas – como alegorias, metáforas, ambiguidades e recursos cômicos – para “além de representar a cena, expressar a dor, a luta, o sofrimento e a resistência contra o arbítrio militar” (Figueiredo, 2015, p. 8).

Nesse cenário, o humor satírico destacou-se como uma das principais estratégias de enfrentamento ao sistema autoritário, atuando de forma corrosiva, pois articulava a crítica e a denúncia e, ao mesmo tempo, buscava preservar, ainda que de maneira implícita, a capacidade de reflexão coletiva diante das arbitrariedades do regime.

Em diferentes regiões do país, dramaturgos como Augusto Boal (1931-2009), Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) e Plínio Marcos (1935-1999) recorreram ao humor como instrumento de resistência; no Espírito Santo, a produção teatral de Milson Henriques inscreve-se nesse mesmo movimento, utilizando a sátira¹ para questionar as estruturas de poder e os mecanismos de censura vigentes na época.

¹ Em literatura o termo pode referir-se a qualquer obra que procure a punição ou ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então, a meros elementos de troça, crítica, ou agressão, em obras de qualquer tipo (Soethe, 2003, p. 157).

Milson Abreu Henriques foi um dramaturgo, jornalista, teatrólogo, ator, poeta, diretor teatral e chargista. Nascido em São João da Barra, no Rio de Janeiro, em 1938, fugiu de casa durante a adolescência devido a conflitos familiares. Henriques transitou por diversas regiões do país, com destaque para o Distrito Federal, a Bahia, o Rio de Janeiro e São Paulo (Rodrigues, 2020). Contudo, por envolver-se em grupos de teatro de resistência durante o período ditatorial de 1964, foi novamente obrigado a fugir, tendo aportado em Vitória, Espírito Santo, com o propósito de reunir recursos financeiros para se exilar no Uruguai. Encantado com a ilha de Vitória, permaneceu no Espírito Santo até sua morte, aos setenta e oito anos, devido a um quadro de leucemia.

É fato que, ao analisarmos o legado cultural de Henriques, nos deparamos com uma produção bastante eclética. Como artista multimídia (Cid, 2011), Milson Henriques explorou diversas semioses – teatro, música, poesia, jornalismo, desenho e cinema – ressignificando as artes dramáticas e conquistando destaque na esfera artística espírito-santense.

Ainda assim, sua produção teatral é pouco estudada, razão pela qual este artigo se propõe a verificar como a sátira se configura na peça *Animais, não desanimais* (1969), primeira obra infantojuvenil escrita por Milson Henriques no âmbito do teatro universitário, cuja montagem tinha como propósito arrecadar fundos para a formatura de uma turma de engenharia. De maneira geral, a peça narra a história de uma onça soberba que busca dominar os demais animais da floresta, mas sua tirania é interrompida quando é morta por um homem e devorada por um urubu filósofo. Apesar de ter sido concebida para o público infantojuvenil, a obra foi proibida e, posteriormente, liberada, mas classificada como inadequada para menores de 18 anos, o que restringiu significativamente seu alcance e evidenciou o rigor das limitações impostas à produção teatral durante o período militar.

Cabe destacar a importância da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) para o desenvolvimento dessa pesquisa, especialmente no que tange ao acesso, à preservação e à promoção de obras teatrais, uma vez que obter a produção teatral de Milson Henriques no estado do Espírito Santo não é tarefa fácil. Curiosamente, mesmo no acervo pessoal de Henriques, sob a guarda do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo (APEES), não há, até o ano de 2025, cópias das peças encenadas pelo autor.

Além das cerca de doze peças disponibilizadas pelo SBAT, apenas duas das obras escritas por Milson Henriques foram publicadas em formato de livro – *Vitória de setembro* (1969) e *A tímida luz de velas das últimas esperanças* (1999), que posteriormente foi adaptada para o cinema por Jackson Antunes. Essa escassez editorial ocorre porque grande parte dos autores financia integralmente a produção de suas obras com recursos próprios, o que resulta em tiragens reduzidas, geralmente destinadas “ao menos a distribuir aos amigos, certos de que, pelo menos por eles, serão lidas” (Ribeiro, 2022).

A dificuldade de acesso às obras de Henriques reforça, portanto, a relevância de estudos acadêmicos que se dediquem à recuperação, análise e valorização da produção dramática brasileira que ainda é pouco estudada nos cursos de Letras. (Dias, 2020).

Diante dessa conjuntura, este trabalho visa contribuir não apenas para retratar a trajetória de Milson Henriques no teatro capixaba, mas também identificar de que modo a sátira, enquanto recurso humorístico e crítico, manifesta-se na peça *Animais, não desanimais* (1969). Para tanto, a investigação se dará por meio de uma leitura crítica de caráter linguístico-literário, tendo como aporte os estudos de Propp (1992). Complementarmente, partiremos do conceito de sátira cunhado por Northrop Frye (2014), no qual a define como uma modalidade

literária que articula humor e crítica, frequentemente marcada pela ironia e pelo exagero, meio de questionamento de padrões sociais, políticos e culturais, a sátira funciona como instrumento de resistência e de reflexão coletiva.

2 Tinha a censura no meio do caminho: o percurso artístico de Milson Henriques

Milson Henriques (1938-2016) iniciou sua trajetória artística em São Paulo, onde teve contato com o Teatro *Noh*, forma tradicional do drama clássico japonês. Integrando a Companhia Ivone Shirata, atuou inicialmente como narrador e, posteriormente, como ator na peça *O Espelho*. Essa experiência contribuiu para ampliar sua inserção no meio artístico, levando-o, inclusive, a participar de um programa apresentado por Bibi Ferreira na TV Excelsior, no qual interpretou um jogral japonês ao lado de outros intérpretes (Gomes, 1975).

Segundo Ambrósio e Buaiz (2009), a chegada ao Espírito Santo ocorreu por questões financeiras; o objetivo do dramaturgo era arrecadar recursos para se exilar no Uruguai. Naquele período, o estado ainda apresentava limitações econômicas e culturais, com forte dependência da cafeicultura e uma cena teatral pouco estruturada, marcada pela escassez de grupos, espaços de apresentação e instituições de formação artística (Serviço Social Rural, 1962; Cid, 2015).

No campo artístico, o cenário também apresentava limitações significativas. Conforme aponta Cid (2015), o teatro espírito-santense da época contava com poucos grupos em atividade e reduzida infraestrutura para apresentações. Somava-se a isso a ausência de instituições voltadas à formação teatral, fator que dificultava a consolidação de uma cena artística mais estruturada e profissionalizada. O autor destaca ainda a escassez de iniciativas estatais destinadas ao incentivo e fortalecimento das atividades culturais no Espírito Santo.

Foi nesse contexto que Milson Henriques iniciou sua trajetória profissional em Vitória. Segundo Ambrósio e Buaiz (2009), começou trabalhando na *Nik Propaganda* como pintor de placas e, posteriormente, atuou como desenhista-finalista na El Dorado, primeira agência de publicidade da capital capixaba. Nesse período, aproximou-se de jornalistas e artistas atuantes na imprensa e na produção cultural espírito-santense, dando início a uma trajetória multifacetada no jornalismo, no humor gráfico, no teatro, na ilustração, no rádio, na crônica e na poesia.

Conforme relato de Milson Henriques citado por Martinuzzo (2008), a crescente circulação de produções humorísticas e políticas na imprensa capixaba fez com que seu trabalho passasse a despertar a atenção dos órgãos de censura do regime militar. A partir disso, tornaram-se frequentes os interrogatórios, as convocações para prestar esclarecimentos e as tentativas de restringir sua atuação profissional. Segundo o autor, esse processo de perseguição envolveu vigilância constante, intimidações e prisões.

De acordo com Carvalho (2014), durante a ditadura militar brasileira (1964-1985), a censura foi utilizada como mecanismo de repressão política e controle ideológico, atingindo jornalistas, artistas e intelectuais considerados opositores do regime. Nesse contexto, perseguições, detenções arbitrárias e diferentes formas de violência estatal tornaram-se recorrentes. Um dos episódios mais emblemáticos do período foi a morte do jornalista Vladimir Herzog em 1975, enquanto se encontrava sob custódia do Estado.

Diante desse cenário repressivo, Milson Henriques passou a recorrer a metáforas, alegorias e duplos sentidos em suas produções humorísticas como forma de contornar a censura, procedimento também adotado por artistas como Caetano Veloso e Chico Buarque. Ainda assim, tais estratégias nem sempre impediram a atuação dos órgãos censórios.

Nesse contexto, o grupo teatral Grupo Geração destacou-se no cenário cultural espírito-santense. Fundado em 1966 por Antônio Carlos Neves, conhecido como Toninho Neves, Milson Henriques e outros artistas locais, o grupo desenvolveu importantes atividades no teatro capixaba durante o período (Cid, 2015). As primeiras montagens ensaiadas – *Zé da Silva em confiança agora* e *Acorda, meu gigante, acorda, que estão levando seu ouro embora*, ambas escritas e dirigidas por Toninho Neves – acabaram sendo censuradas, evidenciando as dificuldades enfrentadas pelos artistas durante a ditadura militar. Diante dessas restrições, Neves também passou a investir na produção de curtas-metragens em 16 mm e em preto e branco, contribuindo para o desenvolvimento inicial do audiovisual no Espírito Santo.

No campo do teatro, Milson Henriques e Antônio Carlos Neves montaram o espetáculo *Arena conta Zumbi*, peça escrita por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Por se tratar de um musical, Neves enfrentou dificuldades para encontrar um ator que cantasse e dançasse já que, em 1966, a atuação masculina nesse gênero ainda carregava forte estigma social, pois fazer teatro era considerado ‘coisa de bicha’, ou ainda como atestava a expressão discriminatórias da época: “cartão de identidade de veado” (Henriques, 1980). Em entrevista concedida a Gomes (1975), Milson Henriques detalha: “Era uma peça musical de protesto que fala muito em liberdade, ‘mas liberdade dos escravos’; por isso, não podia ser proibida. Fiz a bicha e falei o primeiro palavrão [filho da puta] ao vivo em Vitória. Foi um escândalo”.

O espetáculo marcou a estreia do *Grupo Geração* no estilo de teatro de arena, tendo sido encenado no refeitório do Hotel *Majestic* em 1966, devido ao estado de abandono do Teatro Carlos Gomes (Cid, 2015). Para viabilizar a apresentação, foram construídas três arquibancadas em diferentes níveis ao redor do espaço cênico, proporcionando uma configuração que aproximasse a plateia da cena teatral. Ainda segundo o autor, foi implementado um sistema de iluminação artesanal, composto por refletores improvisados a partir de funis de latão, que receberam tratamento interno com pintura negra para melhor direcionamento da luz. Milson Henriques, ainda em parceria com Antônio Carlos Neves, encenou *Juventude de raiva e com muito amor* (1967), além do *Inspector Geral* (1836), comédia de Nikolai Gogol.

À luz disso, em 1969, após a dissolução do *Grupo Geração*, Milson Henriques montou a peça *Vitória, de setembro a Setembrino* em parceria com alunos da Faculdade de Engenharia, estreando no auditório da Escola Técnica (Cid, 2015). O espetáculo, de acordo com Gama (1981), foi amplamente aceito pelo público, destacando-se pelo tom irreverente e pela abordagem ao retratar aspectos políticos e sociais da realidade capixaba. Azevedo Filho (1999, p. 98), ao analisar brevemente a peça supracitada, afirma:

As origens da cidade de Vitória são descritas num misto de rigor histórico e juízo de valor do autor com relação à política portuguesa de colonização e catequese. O texto, além de condenar a rigidez da doutrina catequética e a hipocrisia dos jesuítas, condena a exploração do homem pelo homem e principalmente o abuso da autoridade, parodiado no título: Setembrino é o nome do prefeito da cidade de Vitória à época em que o texto foi escrito. Aliás, tudo é satirizado: o autor não poupa ninguém ao criar seus tipos caricaturados. Celebra dionisiacamente uma galeria de tipos humanos: colonistas sociais, vereadores, candidatos a postos

eletivos, radialistas, teleastas e jornalistas vários e, ao caricaturá-los, anarquiza a história. Obviamente na sua anarquia ele mostra lucidez e sobretudo crítica racional, de discussão intelectual de valores – fato que, naturalmente, não nega, antes exige, a intensa participação emocional.

Consequentemente, após sua oitava apresentação, a peça foi censurada. Das quatorze peças teatrais escritas por Milson Henriques até 1976, cinco chegaram a ser proibidas: *Vitória, de Setembro a Setembrino*, *Ponha as flores no bidê para que não murchem*, *Economunicação*, *Em confiança agora* e *Ensaio geral*. Ainda assim, mesmo diante da repressão instaurada pela ditadura militar e das sucessivas perseguições sofridas – que resultaram em treze prisões –, Henriques manteve sua atuação artística e transformou a escrita em um instrumento de resistência e contestação política.

Com a conclusão das reformas do Teatro Carlos Gomes, no início da década de 1970, Milson Henriques foi convidado por Marien Calixte, diretor da Fundação Cultural do Espírito Santo (FCES), para assumir a direção do Grupo de Teatro Amador Carlos Gomes. A partir dessa experiência, passou a desenvolver uma produção dramatúrgica voltada ao público infantil, atuando tanto na escrita quanto na direção de espetáculos. Nesse período, foram encenadas peças como *Animais, não desanimais* (1969), *Bim Bam Bum*, *O palhacinho triste* (1971), *O mágico de Oz* (1971), *O galo de Belém* (1971), *O príncipe encantado* (1972), *A colcha do gigante* (1972) e *Quem quer casar com dona Baratinha* (1972), obras que evidenciam a ampliação de sua atuação no cenário teatral capixaba.

A primeira peça infantojuvenil escrita e encenada de Milson Henriques, *Animais, não desanimais* (1969), foi no contexto do teatro universitário, com o objetivo de arrecadar fundos para a formatura de uma turma de engenharia da Universidade Federal do Espírito Santo. Tendo em vista esse contexto de produção, o próximo tópico se dedica a analisar como o humor e a sátira estruturam a peça supracitada e fundamentam sua crítica.

3 Configurações da sátira em *Animais, não desanimais*

Publicada em um contexto de autoritarismo, a peça *Animais, não desanimais ou Festival da bicharada* inscreve-se no gênero do melodrama – ou *dramalhão*, como o próprio autor o caracteriza, em tom irônico, já na capa da obra. Nesse paratexto, Milson Henriques chama a atenção do leitor com a frase: “único dramalhão infantil feito exclusivamente para maiores de 18 anos”. O paradoxo entre os termos “infantil” e “para maiores de 18 anos” revela o tom satírico que atravessa a obra, em que a ironia funciona como comentário implícito à classificação indicativa imposta pela censura, uma vez que a peça foi vetada após sua primeira apresentação e, posteriormente, liberada apenas para o público adulto.

Ainda na capa da peça, publicada em formato datiloscrito, encontra-se a menção a Monteiro Lobato (1882-1948) – “dedicada a Monteiro Lobato, que nos ensinou a amar os animais” –, o que evidencia o diálogo estabelecido por Henriques com a tradição fabulística brasileira. Lobato, considerado um dos pioneiros da fábula no Brasil por incorporar elementos da cultura nacional a esse gênero discursivo, recorre com frequência a personagens animais como mediadores de ensinamentos morais e reflexões críticas, como se observa, por exemplo, na obra *Fábulas* (1922).

Essa referência já antecipa o teor da obra ao ancorar-se em técnicas alegóricas para tratar, de forma indireta, temas delicados durante o período censório militar. A alegoria, de acordo com Benjamin (1984, p. 177), não é uma técnica de ilustração, mas uma forma de expressão que expõe a fragmentação histórica e revela sentidos múltiplos e instáveis. Desse modo, o texto literário não é neutro, mas é atravessado por determinações históricas, sociais e ideológicas.

Nesse contexto, os animais que compõem a obra teatral de Milson Henriques, entre eles a Dona Abelha, o Macaco – fiel secretário do Rei Leão –, Dona Galinha, Dom Ratão, Dona Onça, Dona Gata e Sr. Urubu, configuram-se como personagens alegóricos que representam tipos sociais e comportamentos humanos, por meio dos quais se articulam críticas políticas e sociais de forma indireta, sob o prisma do humor. Para Northrop Frye (2014), a alegoria atua como um mecanismo simbólico que opera em múltiplos níveis, permitindo interpretações críticas e arquetípicas. O título *Animais, não desanimais* reforça essa função ao explorar um trocadilho entre o substantivo “animais” e o verbo “desanimar”. O verbo aparece na forma do imperativo negativo na segunda pessoa do plural, funcionando como um conselho dirigido aos animais, para que não percam o ânimo nem se deixem abater.

Com efeito, no início da peça, uma voz de fundo é responsável por ambientar o espaço cênico, enquanto o cenário de mata estilizada se revela gradualmente, contextualizando a narrativa. Essa voz inicia o drama fazendo referência à uma frase² atribuída pelo autor a Millôr Fernandes: “Era uma vez, há muito tempo atrás, no tempo em que os animais ainda falavam – porque, segundo Millôr Fernandes, atualmente eles não falam mais; agora eles escrevem”. Essa citação introduz o universo fabulístico e alegórico da obra e, paralelamente, antecipa o caráter humorístico e crítico do texto, sugerindo que os animais, mesmo quando silenciados, persistem por outro meio: escrevem. Esse clima de orientação e controle se manifesta no encadeamento de expressões no imperativo, dirigidas ao público, que buscam coibir comportamentos indesejados: “meus amiguinhos”, “silêncio, por favor!”, “Comportem-se”, “Não trepem nas cadeiras”, “Tirem o dedo do nariz”, “Não xinguem”, “Quietinhos, que agora vou contar uma estorinha”. Com isso, o uso combinado do imperativo e dos diminutivos “amiguinhos” e “quietinhos” cria um efeito duplo: estabelece uma interação cênica humorística e de caráter infantilizado, travestindo uma afetividade mascarada e, ao mesmo tempo, refletindo a dimensão crítica da obra, ironizando a imposição de regras e normas autoritárias que buscam a submissão e a disciplina do espectador.

Para Propp (1992, p. 28), todo o vasto campo da sátira fundamenta-se no riso de zombaria, de modo que tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso. Na obra em questão, a sátira atua como fio condutor de toda a construção dramática, aspecto já sinalizado na apresentação da personagem Dona Abelha, descrita como aquela que “nasceu para trabalhar. E trabalha e confia. Em que, não sei”. A formulação paródica dialoga com o lema “Trabalha e Confia”,³ inscrito na bandeira do estado do Espírito Santo, acionando um jogo intertextual que desloca o sentido original do enunciado para questionar o trabalho como valor moral, elemento que, no contexto do regime militar, servia para exaltar a disciplina, o labor e a obediência.

² NASSIF, Luís. Frases de Millôr Fernandes. *Jornal GGN*, 05 abr. 2013. Disponível em: <https://jornalgggn.com.br/cultura/frases-de-millor-fernandes>. Acesso em: 21 jan. 2026.

³ Segundo Costa e Silva (2019, p. 282) o lema da bandeira capixaba, por sua vez, é inspirado no adágio de Santo Inácio de Loyola: “Trabalha como se tudo dependesse de ti, e confia como se tudo dependesse de Deus”.

Outro momento em que se configura a crítica aos valores morais associados ao envelhecimento do corpo feminino emerge no jogo teatral estabelecido pelo diálogo entre D. Ratão e o Sr. Urubu, no qual tais valores são problematizados e desconstruídos

D. RATÃO – Pois eu já acho que esse negócio do moral ou imoral depende do defeito que cada um tem o quer esconder. O Sr. Pavão, por exemplo, acha que os pés são a parte mais imoral do corpo humano e que deveriam andar sempre cobertos. Por quê? Porque os pés dele são feios!

SR. URUBU – É, mas isso depende muito das conveniências do animal. A Dona Girafa sabe que tem o pescoço feio, mas que sem ele, ela não comeria os frutinhas que estão no alto das árvores e que são seu prato predileto, por isso não liga para sua feiura comprida. Quer dizer, na hora da fome a moral acaba. Até o bicho-homem age assim. Reparem bem que o homem anda de peito de fora e a mulher não. Por quê? Por que no homem não é imoral e na mulher é? Simplesmente porque na mulher, depois dos 30 anos, os peitos ficam murchos e caem, perdendo a beleza. Então resolveram dizer que peito de mulher é imoral e proibiram peito de fora (Henriques, 1969, p.8-9).

Conforme se observa no diálogo entre D. Ratão e o Sr. Urubu, o corpo feminino assume uma dimensão que ultrapassa o plano cômico, tornando-se objeto de comentário público e de julgamento moral. O texto denuncia o caráter arbitrário das convenções que regulam a exposição do corpo da mulher, ao afirmar que os seios femininos passam a ser considerados “imorais” quando envelhecem e deixam de corresponder aos padrões estéticos vigentes.

A referência aos “peitos murchos” expõe a violência simbólica dos padrões estéticos que associam o valor feminino à juventude e à atratividade física. Nessa perspectiva, a comicidade não decorre apenas da observação do envelhecimento, mas da caricaturização de critérios sociais que transformam características naturais da aparência em motivo de censura e desvalorização.

Tal procedimento aproxima-se do realismo grotesco discutido por Bakhtin (2002), uma vez que desloca o olhar para uma corporeidade marcada pelo envelhecimento e pela transformação. O grotesco, nesse caso, rompe com representações idealizadas da feminilidade ao evidenciar sua dimensão física e transitória, revelando a arbitrariedade dos discursos que classificam determinadas partes da anatomia feminina como impróprias ou imorais. Assim, o rebaixamento corporal assume uma função satírica ao expor e ridicularizar valores associados ao pudor e à moralidade, evidenciando que tais critérios não decorrem de princípios universais, mas de construções sociais historicamente determinadas.

Segundo Northrop Frye (2014), a sátira se caracteriza como uma “ironia militante”, cujas normas morais, relativamente claras, estabelecem critérios pelos quais se medem o grotesco e o absurdo. Na abertura da peça, essa ironia se manifesta de forma significativa por meio da voz em *off* que apresenta o cenário, contextualizando simbolicamente uma sociedade às vésperas do golpe militar. A descrição inicial da floresta como um espaço de ordem e convivência harmoniosa – no qual “cada um respeitava a liberdade alheia” – constrói uma imagem idealizada de equilíbrio social que será rapidamente tensionada. A súbita interrupção dessa harmonia ocorre com a introdução de elementos grotescos⁴ e absurdos, sobretudo na narrativa da caça ao Macaco, figura que ocupa o cargo de secretário do Rei Leão e representa uma instância administrativa e mediadora do poder.

⁴ Para Kayser (1986), o grotesco emerge da combinação de elementos incongruentes, articulando o risível ao perturbador, em um efeito marcado pela surpresa. O ridículo, o satírico e o cômico podem, assim, constituir dimensões do grotesco.

A morte do Macaco, relatada de forma quase incidental – “quer dizer, apareceu um caçador e caçou o pobrezinho” –, produz um efeito grotesco ao articular violência extrema e banalização discursiva, expondo o caráter arbitrário da destituição de autoridade. A presença do caçador humano, elemento externo ao universo animal, intensifica o absurdo ao introduzir uma lógica de força estranha à ordem da floresta, rompendo definitivamente o equilíbrio inicial. Essa ruptura simboliza não apenas o fim da harmonia social, mas também a dissolução da liberdade enquanto direito fundamental, abrindo caminho para a reconfiguração autoritária do poder, agora concentrado na figura da Onça.

Nesse percurso, Henriques mobiliza o grotesco e o humor por meio do desajuste entre a expectativa e o acontecimento cênico, produzindo um efeito de estranhamento que desestabiliza noções naturalizadas de autoridade. A comicidade emerge da exposição do caráter precário do poder e da fragilidade das hierarquias, fazendo do riso um instrumento crítico que revela a violência estrutural dos mecanismos de controle. Assim, a peça se consolida como uma fábula alegórica que articula sátira, traços trágicos e uma reflexão social incisiva sobre a experiência autoritária.

Na trama, a Dona Onça é caracterizada como um ser que “sabe de sua força. Mas, como é muito esperta, cuida também de sua inteligência. Por isso, sempre só dá bem. A não ser só quando exagera”. A representação do animal exala força e imponência caricaturais, gerando efeitos cômicos que atenuam o impacto crítico da narrativa. Essa estratégia, que combina exagero e grotesco, transforma figuras de autoridade em objetos de riso, evidenciando a função satírica do texto. A própria canção composta pelo felino para a apresentação no Festival de Música da Bicharada, evento que mobiliza todo reino animal da floresta, ilustra esse recurso:

Onça! lei!
Super-Onça lei!
Acaba logo com essa jonça
E vamos dançar a dança d'onça
Duma onça tremendonça
Duma onça tremendonça
Duma onça que não dança
Dança, densa, dança d'onça, sonsa
Tremondonça-a-a-a-a! Tremondonça -a-a-a-a!
(Henriques, 1969, p.3)

A canção mostra o uso deliberado do jogo de palavras e da sonoridade como recursos cômicos e críticos. Expressões como “duma onça tremendonça” e “dança, densa, dança d'onça, sonsa” exploram aliterações, rimas internas e criação lexical, como no caso de *tremendonça*, formada pela composição dos radicais *tremend-* e *onça*. Esses procedimentos não apenas conferem leveza rítmica ao texto, mas funcionam como instrumentos de intensificação da sátira, pois ampliam, por meio da distorção sonora e morfológica, traços caricaturais atribuídos à personagem-animal. Ao manipular a língua de forma lúdica e deliberadamente exagerada, o autor produz um contraste entre a musicalidade quase infantil das repetições e a risível representação da onça que “não dança”, instaurando a incongruência que sustenta o riso crítico. Além disso, a criação vocabular rompe com a normatividade linguística, gesto típico da sátira, que se vale da subversão formal para rebaixar e ridicularizar figuras ou comportamentos sociais. Dessa forma, a manipulação da sonoridade e da palavra não apenas intensifica o efeito cômico, mas também constitui um mecanismo estrutural da crítica satírica, na medida em que desestabiliza expectativas e expõe, pela própria forma, o alvo do riso.

A repetição de sons e os neologismos tornam latente o uso do exagero, com o objetivo de ridicularizar a figura do animal enquanto símbolo de autoridade. A Dona Onça se apresenta como poderosa e esperta, mas a própria letra de sua música subverte essa imponência, tornando-a objeto de riso. Além da quebra de expectativa, esses mecanismos responsáveis pelo humor presentes na canção da Onça dialogam com as concepções de grotesco de Bakhtin (2002, p. 22), segundo as quais a deformação e o rebaixamento simbólico operam como estratégias críticas indiretas, expondo falhas morais e sociais por meio do riso. Com isso, a manipulação lúdica da linguagem reforça a dupla dimensão cômica e satírica da cena.

Outro animal apresentado na obra é a galinha, que encarna o estereótipo social da mexeriqueira, cuja principal preocupação é a preservação da “Tradicional Família da Mata” (Henriques, 1969, p.4). As falas da personagem, marcadas pelo uso recorrente da onomatopeia “có, có, có”, enfatizam seu caráter intrusivo e repetitivo, reforçando tanto o efeito cômico quanto a construção de um tipo social específico, a bisbilhoteira moralista. Essa caracterização remete aos princípios defendidos pela Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade (TFP), fundada por Plínio Corrêa de Oliveira, cuja atuação visava preservar valores considerados tradicionais, como a família, a propriedade e a ordem social estabelecida. Por meio da caricatura da galinha, Milson Henriques realiza uma crítica humorística aos indivíduos que, sob a justificativa de proteger valores tradicionais, adotam posturas exageradas e invasivas.

Essa crítica se aprofunda no diálogo entre D. Onça e D. Galinha, quando a primeira alerta sobre a presença do Bicho-Homem, personagem incomum no universo da fábula. Sua entrada em cena produz uma ruptura na dinâmica alegórica que estrutura a peça até então, uma vez que desloca a ação do plano exclusivamente animal para uma esfera mais próxima da realidade social e histórica. Nesse contexto, o Bicho-Homem atua como uma força externa que intervém no universo cênico da floresta, tensionando as relações de poder encenadas ao longo do drama.

Sob uma perspectiva histórica, esse personagem pode ser interpretado como uma representação simbólica dos aparelhos repressivos do Estado durante a ditadura militar. Sua atuação ocorre de maneira abrupta, sem espaço para negociação ou contestação, reproduzindo uma lógica de autoridade fundada na coerção. Assim, a presença do Bicho-Homem amplia a dimensão satírica da obra ao revelar que, acima das disputas internas da floresta, existe uma instância de poder capaz de controlar, julgar e eliminar aqueles que desafiam sua autoridade. Entretanto, D. Galinha desconsidera o perigo:

D. ONÇA– A senhora desculpe, mas eu estou muito preocupada, sabe? (*mancando*)
Eu senti cheiro de bicho-Homem na floresta.
D. GALINHA (*levantando*) – Ué, e daí? Eu não acho o bicho-homem mau não! Vivo até muito bom com ele, em perfeita harmonia.
D.ONÇA – Porque a senhora não sabe das intenções dele! Ele te enche a barriga agora (*enfia o dedo na barriga da D. Galinha que se retrai*) para a senhora encher a dele depois! (Henriques, 1969, p.2)

Nesse sentido, o homem armado interrompe os conflitos internos da floresta e se impõe como a instância máxima de poder, diante da qual nenhum dos personagens possui capacidade de reação. A própria advertência de D. Onça – “ele te enche a barriga agora para a senhora encher a dele depois” – antecipa uma relação baseada na exploração e na falsa sensação de proteção. Dessa forma, o Bicho-Homem não apenas reforça a dimensão política da peça, mas também

desloca a sátira para um registro mais sombrio, em que o humor passa a conviver diretamente com a ameaça, a violência e a restrição da liberdade.

Essa interação ilustra como a galinha representa indivíduos que, apesar de opinativos e bisbilhoteiros, permanecem alheios às intenções maliciosas de outros, funcionando como caricatura de comportamentos sociais exagerados, dada à ingenuidade diante de figuras de autoridade ou exploração. No decorrer do diálogo, a D. Onça explica o funcionamento da estrutura social do mundo do bicho-Homem, esclarecendo que a divisão se dá em duas classes: ricos e pobres. O problema apontado por ela é que

os pobres vivem falando mal dos chamados ricos, mas passam a vida inteira tentando passar para o lado dos ricos. E quando conseguem passar, passam a ter os mesmos defeitos que os ricos possuem e que eles tanto condenavam! (Henriques, 1969, p.2)

Essa fala vai ao encontro do pensamento de Freire (1968), segundo o qual o oprimido, ao ascender socialmente, acaba por adotar os mesmos comportamentos do seu antigo opressor, tornando-se assim um novo opressor, e não um libertador. Isso fica evidente quando D. Onça acrescenta que comer galinhas em dias de semana era uma marca de prestígio social no mundo do bicho-Homem, já que a carne de frango, de forma sugestiva, era consumida esporadicamente pelas camadas populares, provavelmente devido ao custo. Conforme observa a personagem:

D. ONÇA – É que uma das primeiras manias que os novos ricos passam a ter é comerem a senhora (galinha). E assim que um pobre vai melhorando de situação, os outros pobres começam a se distanciar dele e a fofocar: -Imagine, fulano está ficando rico! Ele até já come galinha em dia de semana (Henriques, 1969, p.2).

Nesse contexto, a cena reforça a crítica social presente na obra, ao salientar como a ascensão econômica altera comportamentos, produzindo distinções e rivalidades entre indivíduos da mesma classe social, enquanto o consumo de alimentos, como a carne de frango, se torna um marcador simbólico de status. Como observa Propp (1992, p. 67), na literatura humorística e satírica, assim como nas artes figurativas, o riso tende a incidir sobre os aspectos mais degradados ou negativos dos animais, justamente porque tais traços permitem a projeção de características humanas igualmente negativas.

Uma crítica que permeia essa obra refere-se à Comissão Julgadora responsável por avaliar a melhor canção do Festival da Bicharada. A D. Galinha já demonstra certa desconfiança quanto à idoneidade da avaliação, insinuando que a D. Onça poderia ter comprado o júri. A presença de uma jurada, Rosa, pertencente ao reino das plantas, na banca avaliadora reforça o caráter satírico e absurdo da situação, explicitando a crítica do autor a práticas de favorecimento, corrupção e arbitrariedade em processos avaliativos, como podemos ver no trecho abaixo:

[...] Sabe quem faz parte da Comissão Julgadora? Imagine uma flor! Uma mísera Rosa! Imagine desde quando uma Rosa pode julgar música feita por bicho? Rosa não tem nem coração! Com duas bicadas eu acabo com ela! Eu estou querendo até retirar a minha música (Henriques, 1969, p.3).

Em 1968, o Festival Internacional da Canção (FIC) e o Festival da Música Popular Brasileira (MPB) tornaram-se palco de manifestações políticas e culturais, refletindo as tensões sociais da época. Nesses eventos, a censura imposta pelo regime militar frequentemente interferia tanto nas escolhas musicais quanto nos conteúdos apresentados (Jesus, 2015, p. 20). Canções de protesto eram censuradas, alteradas ou desclassificadas, e compositores contrários ao regime eram perseguidos. Um dos exemplos mais emblemáticos foi o de *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, interpretada como um hino de resistência. Apesar da aclamação popular, a canção foi colocada em segundo lugar no Festival Internacional da Canção de 1968, episódio que gerou fortes suspeitas de manipulação e interferência governamental na decisão da banca julgadora.

Nesse sentido, Nogueira (2019) destaca que, às vésperas do AI-5, militares ligados ao policiamento político intervieram na decisão, deixando claro que a música de Vandré não poderia vencer o festival por seu caráter subversivo, o que levou o júri a se submeter à vontade dos interventores.

Outro aspecto explorado na trama da peça é o romance incomum entre a senhorita Gata e Dom Ratão, relação que desafia convenções sociais e morais e subverte a expectativa do chamado “amor impossível” entre personagens situados em posições hierárquicas desiguais. Esse é um tema recorrente em clássicos da literatura ocidental, como *Tristão e Isolda* e *Romeu e Julieta*, bem como em narrativas da cultura popular, como *A Dama e o Vagabundo*. Contudo, ao estabelecer a relação entre D. Ratão e a Gata, Henriques dialoga com essa tradição para, em seguida, invertê-la por meio da sátira: em lugar de um vínculo idealizado e trágico, apresenta-se uma relação afetiva instável e efêmera, que não se sustenta nos moldes do ideal romântico clássico. Essa desconstrução torna-se evidente na reação das demais personagens, cuja surpresa e desaprovação intensificam o efeito cômico e reforçam a dimensão crítica da cena. Logo, a notícia do romance, anunciada pela Galinha à D. Onça, provoca imediato espanto:

Eu detesto fofoca, meu bico é um túmulo, o que cai aqui, aqui fica enterradinho, juro por esta luz divina, eu detesto me intrometer na vida dos outros, mas toda mata anda comentando que Dom Ratão está de amores com a senhorita.
ONÇA – Dom Ratão? Namorando a senhorita Gata? Impossível! Não creio!
(Henriques, 1969, p.3)

Esse diálogo evidencia o uso da ironia pragmática, isto é, quando o sentido pretendido pelo falante é o inverso do sentido literal, imbuído da exploração do estereótipo da mexeriqueira como forma de criticar o moralismo e a hipocrisia social. Nesse contexto, a galinha atua como narradora indireta e veículo da fofoca, expondo o julgamento da comunidade, enquanto a D. Onça representa o espanto e a incredulidade diante de um comportamento que foge às normas sociais. A situação, ao mesmo tempo cômica e caricatural, retrata questões como a liberdade, o preconceito e os limites impostos pelos valores sociais da época, transformando o romance improvável em metáfora da tensão entre instinto, desejo e convenções morais.

O drama se intensifica quando o casal é confrontado pelas desconfianças do pai da senhorita Gata, que ameaça eliminar qualquer membro da família que se relacione com outro ser que não aquele “dado pela Mãe-Natureza”. Essa atitude, aumenta o desespero do casal, ao passo que Dom Ratão oferece um pedacinho de queijo à felina como forma de consolo, enquanto ambos reconhecem a transgressão: “Segundo a tal lei da natureza, nós somos uma aberração”.

Com um desfecho típico de um dramalhão, o romance não resiste ao discurso persuasivo de D. Onça, que busca alertar sua prima Gata sobre os perigos de se deixar levar pelo desejo. Por meio de argumentos exagerados e caricaturais, D. Onça expõe de forma cômica os medos e as normas internalizadas: questiona a capacidade de Dom Ratão de proteger e prover, enfatizando o domínio da razão sobre o coração:

D. ONÇA – Que gosta nada! Você é apenas uma gata independente e revoltada que quer derrubar todas as leis que encontrou só porque não foi você quem as fez. [...]

D. ONÇA – Sabe prima gata, no fundo o que você tem é vontade de comer este rato. Será que você nunca leu Freud? [...]

D. ONÇA – Não adianta com o tempo a razão vai vencer o coração. Olhe bem para ele (*vai chegando-se para perto dos dois*), veja como treme, veja como ele tá apavorado. Isso lá é companheiro que se arranje? Numa situação de perigo. Isso aí que vai te defender? E quando a fome apertar? Isso aí que vai arranjar comida? Ele vai ficar deitadinho na cama e você é quem vai trabalhar!

D. ONÇA (*continua dirigindo-se a srta. Gata*) – Imagine que delícia deve ser este bracinho tenro, ao alcance dos seus dentes... como deve estar saboroso... (*lambe os beiços exageradamente. Srta. Gata começa a lamber os beiços. Dom Ratão cada vez mais apavorado*). Olha como ele treme bonito (Henriques, 1969, p.17).

Conforme observamos no trecho acima, a fala de D. Onça mobiliza o verbo “comer” em uma ambiguidade lexical que ultrapassa o plano da predação literal, insinuando uma leitura sexualizada do desejo da Gata. Ao invocar Freud como argumento de autoridade, a personagem reduz o vínculo amoroso a um impulso instintivo, esvaziando sua dimensão afetiva e reinscrevendo a relação no campo do determinismo natural

Outro personagem fundamental para a trama é o Sr. Urubu, descrito na peça como um filósofo que “não liga para a opinião do Bicho-Homem, que teima em menosprezá-lo. Ele sabe que, por mais alto que o Bicho-Homem voe, nunca terá a liberdade de direção do seu voo” (Henriques, 1969, p. 17). A figura do Urubu articula uma reflexão sobre a liberdade e, ao mesmo tempo, a marginalização, diante da visão limitada e preconceituosa dos demais animais. Não apenas por viver na fossa, próximo ao que é morto, mas também por sua cor e seus hábitos, o Sr. Urubu torna-se alvo constante de discriminação, especialmente por parte de D. Galinha, como podemos ver no trecho a seguir:

D. GALINHA – Absolutamente! Que culpa tem a sociedade se o sr. Urubu aí, nasceu negro? Nós não podemos fazer nada! Ele é que tem que reconhecer o seu papel de inferioridade e não só meter com a gente! E não adianta insistir porque esta lei sempre existiu, é imortal.

URUBU (*gozador*) – Pois eu já estou cansado de comer os restos mortais de várias coisas imortais! (Henriques, 1969, p.8)

Além de representar a liberdade e o questionamento das convenções, o Sr. Urubu atua como um observador crítico, acompanhando os acontecimentos da floresta com ironia e sagacidade. A ave encarna o arquétipo do marginal ou do “bode expiatório”, aquele que é colocado à margem e frequentemente percebido como impuro ou indesejado pela comunidade. Ao sobreviver e triunfar, o urubu inverte as expectativas e mostra que o marginalizado

pode, na verdade, desempenhar uma função simbólica de resistência e subversão, figura do “*underdog*”⁵ que acaba sendo o verdadeiro herói em narrativas satíricas ou alegóricas.

No desfecho da peça, os personagens experimentam finais trágicos, próprios do melodrama, em que a justiça e a moral se apresentam de forma paradoxal. D. Galinha, presidente da Liga das Galinhas Honestíssimas, rouba de Dom Ratão a letra da música de D. Onça, garantindo sua vitória no Festival; no entanto, a própria D. Onça pune a usurpadora, ceifando sua vida. Em seguida, em um embate discursivo com o Sr. Urubu, D. Onça tenta justificar seus atos tirânicos com uma lição de moral explícita: “Tem de existir os animais fracos para poderem existirem os fortes, é a lei do mundo. O forte para comer. Os fracos para serem comidos!” (Henriques, 1969, p.17).

A situação foge ao controle com a entrada do homem na floresta, que irrompe como uma força externa de vigilância e controle. Essa figura não se apresenta como sujeito individualizado, mas como manifestação difusa de uma autoridade que intervém de modo abrupto e incontestável, reproduzindo, em chave alegórica, mecanismos de controle associados a contextos ditatoriais. O tiro, seguido de silêncio absoluto, cria uma atmosfera de tensão e suspense que intensifica o grotesco da cena, ao desvelar o choque entre violência, poder e a impotência dos personagens diante de uma ordem que se impõe de fora. A Onça é abatida, e o olhar de desaprovação do homem, acompanhado da fala “*não vale a bala de uma espingarda armada*”, expõe a arbitrariedade do poder e a futilidade da violência, revelando um regime de controle que pune, julga e invalida ações sem critérios transparentes, à semelhança das lógicas autoritárias que regulam pela força e pelo medo, e não pela justiça.

O questionamento final – “*Quem sabe quem é o mais forte?*” – desloca o desfecho da ação dramática para o campo da reflexão metafórica sobre o poder, a justiça e a liberdade. Nesse movimento, Henriques mobiliza o grotesco e o humor por meio do desajuste entre a expectativa e o acontecimento cênico, produzindo um efeito de estranhamento que desestabiliza a lógica de força e de superioridade sugerida pela situação dramática. A comicidade emerge da exposição do caráter incongruente e precário do poder, cuja autoridade se revela performativa e contingente. Dessa forma, o riso opera como instrumento crítico, ao evidenciar a arbitrariedade das hierarquias e a fragilidade das estruturas de dominação, deslocando o espectador de uma recepção passiva para uma postura reflexiva e consolidando a peça como uma fábula moderna, na qual sátira, traços trágicos e uma dimensão de filosofia social se articulam de modo indissociável.

4 Considerações finais

Animais, não desanimais integra o conjunto de produções teatrais que, em meio à repressão do regime militar brasileiro, recorreram à sátira e ao humor como estratégias de tensionamento estético e político. A peça articula uma crítica dupla: de um lado, expõe alegoricamente a violência, a corrupção e a arbitrariedade que sustentam o poder; de outro, revela a desonestidade e a manipulação presentes no sistema de festivais que, sob o discurso de incentivo cultural, reproduziam práticas excludentes. A investigação evidenciou que a comi-

⁵ De acordo com Maciel e Santana (2025, p. 5), o termo *underdog* “refere-se àquele indivíduo ou grupo que, em desvantagem inicial ou subestimado, desafia probabilidades desfavoráveis para alcançar conquistas extraordinárias – conhecido popularmente como ‘azarão’ ou ‘zebra’”.

cidade, longe de ocupar posição acessória, constitui o núcleo estruturante da obra. É pela sátira – em sua dimensão ambivalente, ora lúdica, ora corrosiva – que o texto dramaturgicamente instaura uma tensão produtiva entre a leveza da fábula e a densidade da crítica social, convertendo-se em instrumento de reflexão e resistência.

Dessa perspectiva, a peça *Animais, não desanimais* é tecida por meio de um conjunto amplo de elementos linguísticos e cênicos que articulam humor e crítica aos valores morais e ao autoritarismo, eixo que orienta os objetivos deste estudo. A leitura aqui empreendida não esgota as múltiplas temáticas abordadas no melodrama, mas constitui uma tentativa de explorar a dramaturgia produzida no Espírito Santo e de inscrever a peça no conjunto de obras que, durante o regime militar, utilizaram o humor como forma de resistência simbólica. Em termos mais amplos, a análise demonstra que o entrelaçamento entre comicidade e crítica social não apenas organiza a arquitetura do texto dramático, mas também reafirma o papel do teatro como espaço de reflexão e contestação a regimes autoritários.

Referências

AMBRÓSIO, A. N.; BUAIZ, A. *O artista Milson Henriques na cultura capixaba*: videodocumentário. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) – Faculdade Estácio de Sá de Vitória, Vitória, 2009.

AZEVEDO FILHO, D. S. de. *A literatura brasileira contemporânea do Espírito Santo*. 1999. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/279958>. Acesso em: 8 jan. 2026.

BENJAMIN, W. *A origem do drama trágico alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2002.

CID, D. H. K. Multi-Milson-mídia-Henriques: o artista e a cena cultural capixaba nas décadas de 1960-70. *Revista Ágora*, Vitória, n.14, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/agora/article/view/5022>. Acesso em: 11 dez. 2024.

CID, D. H. K. Ensaio geral: a ação da Censura sobre a arte teatral no Espírito Santo durante a Ditadura Militar. *Cadernos do Tempo Presente*, n. 21, p. 84-97, set./out. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/tempo/article/view/4603/3806>. Acesso em: 24 jan. 2026.

CID, D. H. K. *A revolução dos caranguejos*: O Teatro no Espírito Santo durante a Ditadura Militar. Vitória: Causa, 2015.

CID, D. H. K. *Panorama do teatro no Espírito Santo*. Vitória: SESC Palco Giratório, 2017. Disponível em: https://www2.sesc.com.br/wps/wcm/connect/72cf1ac6-7580-48e6-97db-bd99a1b1a283/Panorama+do+Teatro+no+Esp%C3%ADrito+Santo++Duilio+Kuster.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=72cf1ac6-7580-48e6-97db-bd99a1b1a283. Acesso em: 14 jan. 2025.

COSTA, R. da; SILVA, M. C. da. Trabalha e Confia: as idades médias capixabas. In: AMARAL, C.; LISBÔA, J. (org.). *A historiografia medieval no Brasil*: de 1990 a 2017. Curitiba: Prismas, 2019. p. 281-308. Disponível em: <https://www.ricardocosta.com/artigo/trabalha-e-confia-idades-medias-capixabas>. Acesso em: 20 jan. 2026.

- DIAS, A. Literatura brasileira e dramaturgia nacional: fronteiras e passagens. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v.22, n. 39, 2020.
- FERNANDES, M. “Antigamente os animais falavam. Hoje escrevem.” *Jornal GGN*, 5 abr. 2013. Disponível em: <https://jornalggn.com.br/cultura/frases-de-millor-fernandes/>. Acesso em: 20 jan. 2026.
- FIGUEIREDO, C. A. A ditadura militar no Brasil e o teatro: memória e resistência da classe artística. *Revista Eletrônica de Ciência Política*, Curitiba, v. 6, n. 2, p. 7-26, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/politica/article/view/44240>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- GIROUX, S. M. Nô – o nascimento do teatro japonês. *Estudos Japoneses*, v. 8, p. 61-70, 1988.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. São Paulo: Cultrix, 2014.
- JESUS, M. S. de. *Os festivais de música popular brasileira e a indústria cultural no regime militar*. 2015. Monografia (Licenciatura em História) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, SE, 2015.
- GAMA FILHO, O. *História do teatro capixaba: 395 anos*. Vitória: Fundação Cultural do Espírito Santo; Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1981.
- GOMES, R. M. Um capixaba de Campos. Vitória, [1975?]. Acervo Milson Henriques, caixa 26.
- HENRIQUES, M. A. *Animais, não desanimais ou Festival da Bicharada*, 1969.
- KAYSER, W. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- LOBATO, M. *Fábulas*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia., 1922.
- MACIEL, R. J. R.; SANTANA, G. F. de. A semiótica do *Underdog*: o *Caminho de Sangue* de Yabuki Joe. *Revista de Estudos da Ásia*, Recife, v. 1, n. 1, p. 1-18, 2025. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/estudosasia/article/view/265356>. Acesso em: 21 jan. 2025.
- NOGUEIRA, A. O dia em que vaiaram a vitória de Chico Buarque: a música de resistência de Vandrê e o Festival Internacional da Canção. *Aventuras na História*, São Paulo, 4 abr. 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/o-dia-em-que-vaiaaram-vitoria-de-chico-buarque.phtml>. Acesso em: 31 ago. 2025.
- PROPP, V. *Comichade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RIBEIRO, F. A. O Espírito Santo não respeita seus escritores. *A Gazeta*, 4 jul. 2022. Disponível em: <https://www.agazeta.com.br/colunas/francisco-aurelio-ribeiro/o-espírito-santo-nao-respeita-seus-escritores-0722>. Acesso em: 24 jan. 2026.
- RODRIGUES, V. Perfil poético – para Milson Henriques. In: Academia Espírito-Santense de Letras (org.). *Escritores e obras literárias de Vitória*. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2020.
- SERVIÇO SOCIAL RURAL. Conselho Regional do Espírito Santo. *Desenvolvimento municipal e níveis de vida no estado do Espírito Santo*. Vitória, 1962.
- SOETHE, P. A. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragments*, Florianópolis, n. 25, p. 155-175, 2003.