

COSMOGONIA E MITOS DE ORIGEM EM *DESSANA, DESSANA*, DE MÁRCIO SOUZA

Isadora Santos Fonseca (UFAM)¹

RESUMO

A peça *Dessana, Dessana*, de Márcio Souza, é um dos componentes da literatura na Amazônia cujo conteúdo é essencialmente mítico. Provindos da tradição oral indígena, os mitos de cosmogonia e de origem tomam forma artística a partir da construção de Souza. Portanto, o presente artigo traz uma leitura e análise da peça sob os vieses da teoria do mito, a partir de Micea Eliade, para análise temática, e da teoria semiótica, de A.J. Greimás, a partir de Diana Barros e José Luiz Fiorin, para análise textual.

Palavras-chave: *Dessana, Dessana*, Márcio Souza, mito, semiótica.

ABSTRACT

The play *Dessana, Dessana*, by Márcio Souza, is one component of literature at the Amazon that its object is essentially mythical. Coming from the indian oral tradition, the myths of cosmogony and origin get artistic form by Sousa's composition. So, this article gives a reading and an analysis of the play under points of the myth theory, from Micea Eliade, on thematic analysis, and the semiotic theory, by A. J. Greimás, from Diana Barros and José Luiz Firion, for the textual analysis.

Key-words: *Dessana, Dessana*, Márcio Sousa, myth, semiotic.

INTRODUÇÃO

Escrito em conjunto com Aldísio Filgueiras, a peça *Dessana, Dessana* do escritor e dramaturgo Márcio Souza vem intitulada com a seguinte subinscrição: *ou O começo antes do começo*. Encenada pela primeira vez em 1975, constitui-se da história mítica da criação do mundo e das coisas nele existentes sob a ótica da mitologia indígena dos dessana.

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em Letras da UFAM.

Os personagens que compõem a trama da peça de Márcio Souza são: Dessana (narrador do mito), Yebá-Beló, o deus criador em versão feminina, inferência ao regime de matriarcado, comum em algumas etnias; Trovão-da-Casa do Rio, Trovão-da-Casa do Sul, Trovão-da-Casa da Noite, Trovão-de-Wapuí-Cachoreira, Sulân-Panlâmin, Trovão Avô do Céu, o Branco, a Filha do trovão, Boleka e Coro. Na sua reconstrução da história, o autor optou pela troca de alguns fonemas: Yebá Buró e Umukosurâpanami, como são originalmente escritos em *Antes o mundo não existia*, são trocados por Yebá-Beló e Sulân-Panlâmin. Da mesma forma, são trocados os nomes originais dos cinco trovões.

Escrita em versos, *Dessana, Dessana* traz alguns componentes estruturais que a assemelham às tragédias gregas como a presença do coro, repetindo ou reafirmando as falas de Dessana. Pode-se admitir, ainda, que Dessana assume postura semelhante ao Corifeu, pois participa da trama como narrador personagem, dialoga com as demais personagens e traz explicações ao expectador/leitor. Zemaria Pinto sustenta que, “concebido como uma cantata, o texto de *Dessana, Dessana* é lírico e reverente, sem dispensar um leve toque de humor, mantendo-se distante da armadilha do misticismo.” (PINTO, p. 4)

A peça está dividida em duas partes, das quais a primeira compreende o tempo de antes da criação do mundo até os conflitos iniciais da recém-criada humanidade; a segunda parte trata da aprendizagem do homem a partir de seu relacionamento com as entidades sobrenaturais. Os primeiro e segundo atos vêm expressos da seguinte forma, respectivamente: “Do começo antes do começo à viagem nas tripas do Trovão-Cobra-Barco.” (SOUZA, 1994, p. 49) e “As festas nas casas da Iniciação e o amadurecimento da humanidade.” (IDEM, p. 78). Sobre essa segunda parte, Pinto também comenta que ela “representa as festas, os rituais e os trabalhos manuais desenvolvidos pelo povo dessana. Mostra ainda o nascimento de Jurupari, filho da Filha do Trovão, que, virgem, comeu o fruto de uma árvore proibida.” (PINTO, p. 4)

A TEORIA DO MITO EM *DESSANA, DESSANA*

Toda concepção sobre a origem do mundo, origem das coisas, escatologia, dentre outros, incorre no conceito básico de mito, já que são histórias que tomam valor de verdade por membros pertencentes à comunidade que os propaga e constituem realidades que interferem na conduta humana. Portanto, o mito, sob a teoria de Micea Eliade, em *Mito e realidade*, antes de tudo:

conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento [...] Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a ‘sobrenaturalidade’) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou ‘sobrenatural’) do Mundo. (ELIADE, 1994, p. 11)

Mitos que narram a origem do mundo, então, são descritos por Eliade como mitos cosmogônicos; os mitos que descrevem a criação de todas as outras coisas que compõem o mundo são os mitos de origem.

Em *Dessana, Dessana* esse tempo do princípio é o anterior ao da criação do mundo. A peça se inicia com o personagem Dessana, como mendigo no meio da Manaus da segunda metade do século XX, caótica em sua modernidade. Ocorre, então, um retorno ao nada, ao caos inicial da escuridão e do vazio – os tempos eternos, como diz Zemaria Pinto – um flashback ao tempo em que nada existia. Referência ao livro *Antes o mundo não existia* (1980), da autoria dos índios Umusi Pãrokumu e Tõramu Kehíri, a peça recria, com certas adaptações do mito original descrito neste citado livro, os contextos e os conflitos existentes entre os entes sobrenaturais antes, durante e depois da criação do mundo. Em palavras de Marcos Frederico Krüger, *Antes o mundo não existia* “apresenta, na perspectiva racionalista da civilização ocidental, o conjunto de mitos (*corpus mythorum*) dos dessanas, habitantes do alto Rio Negro.” (KRÜGER, 2011, p. 47). *Dessana, Dessana*, por sua vez, é a versão artística dos mitos que foram transmitidos oralmente, portanto dinamicamente, de gerações em gerações até tomarem a forma escrita.

A fala inicial de Dessana traz referência ao cristianismo. Ao questionar a criação cristã em sete dias o narrador introduz o pensamento mítico indígena: “Mas o certo é que/ o mundo precisa ser criado/ todos os dias” (SOUZA, 1997, p. 50). Tais versos vão de encontro certo à teoria do mito de Micea Eliade, pois, segundo ele:

Todo mito de origem conta e justifica uma “situação nova” – nova no sentido de que não existia desde o começo do Mundo. Os mitos de origem prolongam-se e completam o mito cosmogônico: eles contam como o Mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido. (ELIADE, 1994, p. 26)

Ou seja, as narrativas sobre as constantes transformações e o surgimento de novas coisas evocam a origem do Mundo, já que as coisas novas só podem existir se o próprio mundo já existir para subsidiá-las:

Em outros termos, a cosmogonia constitui o modelo exemplar de toda situação criadora: tudo o que o homem faz repete, de certa forma o “feito” por excelência, o gesto do arquétipo do Deus criador: a Criação do mundo. [...] A cosmogonia é o modelo exemplar de todos os tipos de “atos”: não só porque o Cosmo é o arquétipo ideal de toda situação criadora e de toda criação – mas também porque o Cosmo é uma obra divina, sendo, portanto, santificado em sua própria estrutura. (IDEM, p. 34).

Souza exemplifica essa presença mítica da criação de novas coisas a partir do retorno à origem na seguinte fala do narrador:

Para curar uma doença
É preciso conhecer
a doença
É preciso criar o mundo
desde o começo
e ver a doença nascer
para então curar.
Assim o mundo
é criado todas as vezes
em que há cura.
Para destruir a maldade
É preciso conhecer
A maldade.
É preciso criar o mundo
e ver a maldade surgir
para então a destruir.
Assim o mundo é criado
todas as vezes
em que uma maldade é vencida.
Para viver um amor
é preciso conhecer o amor.
É preciso criar o mundo
desde o começo
para ver o amor aparecer
e encher o coração de bem querer.
E o mundo é criado
a todo instante e toda hora,
desde o começo
antes do começo
do começo do mundo.
(SOUZA, 1997, p. 50-51)

A cura, não apenas no mito dos dessanas, mas em muitas outras comunidades primitivas em que o mito é uma realidade viva, é encontrada quando se vê sua origem, ou se invoca as entidades criadoras de todas as coisas. Eliade chama isso de solidariedade entre os mitos cosmogônicos, mitos de origem da enfermidade, mitos de origem do remédio e mitos do ritual de cura mágica. Isso se dá porque ao ver à origem se pode encontrar elementos essenciais componentes das doenças.

Existe, portanto, uma tentativa de renovação e recriação do mundo e esta é evocada não apenas na procura da cura de uma doença que assola a comunidade, mas também em todo momento de transição ou transformação a que a comunidade seja submetida. Sobre isso, o mesmo teórico afirma: “A recapitulação, através dos cantos e da dança é simultaneamente uma rememoração e uma reatualização ritual dos eventos míticos essenciais ocorridos desde a Criação.” (ELIADE, 1994, p. 27).

É, então, somente a partir dessa reflexão inicial que Dessana começa a narrar o mito cosmogônico. O pano de fundo desta primeira cena, a evocação das origens das coisas, é descrito da seguinte forma:

[Abre o pano. Intenso caos urbano: buzina, cacofonia, gente apressada. Tipos citadinos, engravatados, modestos, pobres e mendigos, a fauna das ruas de Manaus. Fumaça de carros, um homem vestido pobrememente se destaca, é o Dessana] (SOUZA, 1997, p. 49).

Existe, portanto, a necessidade do retorno à cosmogênese para a cura dos males. A peça *Dessana, Dessana* traz a evocação do mito indígena por causa do caos descrito no cenário inicial, onde o distanciamento da origem e das coisas sagradas legou uma comunidade atormentada e indiferente ao sentido original a que o mundo foi criado. Existe também a necessidade de encontrar antídotos para as doenças modernas e para a maldade; é necessário, principalmente, encontrar a origem do amor para revivê-lo na sua forma mais pura.

A explicação para o mito de origem da maldade, segundo a mitologia dessana e transcrita na peça, é o nascimento da raça branca.

Sulân-palâmin

Cuidado com essa pele branca
que desbota e queima com o sol.
Cuidado com essa pele branca
que desbota e arde de terror.
[...]
que mente e ilude com fervor.

Boleka

Fora, fora, fora
pele branca,
filho da violência.
Fora, fora, fora
Pele branca,
filho da mentira.
Fora, fora, fora
pele branca,
filho do engano.
[...]
que domina e faz sofrer.

Coro

Fora, fora, fora,
pele branca,
filho da inveja
Fora, fora, fora,
pele branca,
filho da malícia.
Fora, fora, fora,
pele branca,
filho da avarice.
(SOUZA, 1997, p. 71, 72. Grifo)

A sentença contra o homem branco é a de que ele separa a comunidade, é aquele que, nas palavras de Boleka, tem medo de se aproximar das coisas maravilhosas e aprender a partir da transformação:

Sulân-Palâmin

Deixemos aqui,
na margem dos enganos,
bebendo na fonte da ilusão
e se alimentando
das ervas da avidez,
o pobre branco,
enganado e condenado
a viver separado de seus irmãos.
(IDEM, p. 73)

Todo aquele que se associa ou descende do branco estaria condenado à mesma sentença. Portanto, para a cura da maldade e a permissão ao amor e à vida em comunidade é necessário o retorno à origem indígena.

Os mitos de origem concentram-se, principalmente, no segundo ato da peça. Como na teoria de Eliade, os mitos de origem são prolongamentos do mito cosmogônico, pois, logo após a narrativa da origem do Mundo é iniciada a origem das coisas a partir do aprendizado com as divindades apresentadas.

Segundo Zemaria Pinto existem:

as relações interculturais entre os mitos nativos e os mitos universais – não apenas gregos e latinos, mas também judaico-cristãos. Onde termina a originalidade e começa a *contaminatio*, não cabe aos Estudos Literários identificar – talvez à Antropologia. Importante também era demonstrar que os textos servem de veículo para a “representação espetacular” de rituais, costumes, origens do artesanato, da música, do patriarcado e até de técnicas agrícolas. (PINTO, p. 10)

Os mitos de origem presente na peça são realizados nas casas de iniciação, onde o demiurgo ensina aos homens o que devem aprender. Na Casa da Pedra Branca origina-se o trabalho e a frugalidade, surgem as técnicas de plantio e a relação pacífica com a mata; na Casa da Fileira dos Bancos o homem aprende a se relacionar em comunidade, surgem as festas, a amizade, o prazer de viver harmoniosamente em comunidade; a Casa do Lado de Leite, por fim, é a casa onde o homem descobre o sexo, deixa a inocência e se entrega às carícias íntimas.

Esses mitos de origem, portanto, nada mais são do que o regimento básico para toda e qualquer comunidade: como obter sustento, por meio do trabalho, a necessidade de se viver bem e harmoniosamente em comunidade, de proporcionar e partilhar a alegria ao outro e, por fim, a perpetuação da espécie pela união do homem com a mulher. Aqui surge a necessidade e permissividade do amor, do prazer humano.

AS COMPETÊNCIAS SEMIÓTICAS DE SABER-FAZER E PODER-FAZER EM *DESSANA, DESSANA* - O NÍVEL NARRATIVO NA PEÇA DE MÁRCIO SOUZA

A teoria semiótica de A. J. Greimas admite que o texto possui unidade de sentido, a qual estaria dividida em níveis. Estruturam-se, assim, o percurso gerativo do sentido nos níveis fundamental, narrativo e discursivo.

O nível narrativo deste tipo de análise admite, segundo Fiorin (2009), em seu estudo sobre a teoria greimasiana, que todos os textos são compostos por narratividade, “uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes” (FIORIN, 2009, p. 27), independentemente de serem textos narrativos; na narratividade sempre existe a transformação de conteúdo. Dentro do que ele chama de sintaxe narrativa existe o enunciado de estado, ou de ser, em que o sujeito estabelece relação de junção com o objeto, e o enunciado de fazer, no qual as transformações permitem a passagem de um enunciado de estado para outro. Dentro dessa análise, é necessário, ainda, estabelecer uma sequência canônica que compreende: a manipulação, a competência, a *performance* e a sanção; não sendo necessária uma ordem exata para essa sequência.

São encontradas, em alguns trechos da peça *Dessana, Dessana*, elementos característicos da estrutura da competência na narrativa, entendida como a fase em que “o sujeito que vai realizar a transformação central da narrativa é dotado de um saber e/ou poder fazer” (IDEM, p. 30). Os trechos que demonstram elementos da competência são chamados, segundo Diana Barros (2011), de programas narrativos de competência.

Para que a transformação seja realizada é necessário que o sujeito tenha as competências, chamadas pela autora de papéis actanciais, de saber-fazer, poder-fazer, dever-fazer e querer-fazer; das quais as primordiais para a realização da ação são o saber-fazer e o poder-fazer. Somente a partir do momento que o sujeito tem ou adquire a competência necessária evocada na narrativa ocorre a transformação. Surgem, daí, os seguintes tipos de sujeito: competente ou não; operador ou não; e realizador ou não. Isso caracteriza o percurso do sujeito.

Em *Dessana, Dessana*, o narrador personagem Dessana afirma: “Mas é certo que/ o mundo precisa ser criado” (SOUZA, 1997, p. 49). Essa será a transformação inicial necessária e exigida das personagens; será o dever-fazer. Mas como este personagem apenas narra os fatos, sendo análogo ao narrador extradiegético da prosa de ficção, não lhe são atribuídas as competências para a realização desta ação.

Surge das coisas invisíveis, então, Yebá-Beló (a avó do mundo). O coro impõe, imediatamente, a ela o dever de criação do mundo, insistentemente em várias estrofes: “Avó do Mundo,/Tu que vives antes de tudo./ Cria, cria, Yebá-Beló./ Cria, cria, Yebá Beló [...] Já é hora” (IDEM, p. 52).

Dessana também atribui à entidade sobrenatural o dever de criar o mundo, mas não apenas isso, evoca a aquisição de competências para esse fazer: “Que ela faça verde o arvoredo,/ montanhas e rios banhados de luar./ Que ela tenha tudo menos o medo, [...] Que ela venha buscar o segredo/ para todo o universo engendrar” (IDEM, p. 53).

Os papéis actanciais assumidos por Yebá-Beló no início de sua cena são: 1. nada saber-fazer: “Na fumaça busco um sinal errante,/ mas não sinto qualquer aragem./ E estou perdida como um viandante,/ que ficou cego na viagem” (IDEM, p. 53); 2. poder-fazer, mesmo que esse poder seja limitado: “posso mandar pela fumaça. [...] Tão vago é o meu poder/ que o vazio freme só por vida. (IDEM, p. 53); e 3. dever-fazer, que já lhe foi imposto nas falas anteriormente citadas.

Nas falas seguintes, os papéis se invertem. Os papéis actanciais tomados agora por Yebá-Beló são: de saber-fazer: “Eu sei como fazer” (IDEM, p. 54); e de não poder-fazer: “mas ao dizer,/ que o mundo nasça,/ rapidamente bate contra meu rosto,/ o hálito gelado do vazio.” (IDEM, p. 54). O nada, de onde surgiu Yebá-Beló torna-se o antagonista, pois limita a competência do poder da divindade.

Até aqui, o mundo não foi criado porque, mesmo com a inversão sofrida por Yebá-Beló, as competências principais, saber-fazer e poder-fazer, não foram adquiridas

conjuntamente. Na primeira situação, não se sabia-fazer, mas se podia fazer; na segunda, já se sabia-fazer, mas não se podia-fazer.

Dessana, então, explica mais uma vez a situação: “Ela que tinha o poder de mandar,/ precisava dos que sabem fazer.” (IDEM, p. 54). O verbo no pretérito perfeito declara que o poder já não existe em sua plenitude, e era apenas o de mandar, não o de fazer exatamente.

Yebá-Beló chama, então, os quatro trovões. Aqueles que saberiam-fazer. Yebá afirma ser feita do nada, do vazio e da escuridão, e que eles, por serem seres iluminados, seriam poderosos para fazer o mundo. Os trovões são: o Trovão da Casa do Rio, o poderoso; o Trovão da Casa da Noite, o sonolento; o Trovão da Casa do Sul, o valente; o Trovão de Wapuí-Cachoeira, o vidente.

O dever-fazer continua implícito para todos os personagens, é uma questão de obrigatoriedade universal. O querer-fazer, porém, já não pertence mais a Yebá-Beló apenas – “Irmão Trovão do Rio/é o mundo que quer surgir.” (IDEM, p. 56). O próprio mundo, mesmo na forma vazia, apresenta-se como sujeito do percurso; como o único papel actancial que lhe é atribuído é o de querer-fazer e ainda em uma ação reflexiva, a transformação ainda não ocorre. A deusa repete a mesma afirmativa a cada um dos trovões.

Todos os trovões, porém, recusam o pedido e não criam o mundo. O poder que lhes foi atribuído euforicamente por Yebá-Beló, na verdade, é disfórico para os próprios trovões, já que não são suficientes para efetuar a ação. É-lhes atribuído o papel actancial de não poder-fazer e ainda de não querer-fazer, pelo reconhecimento de sua pouca capacidade; não existem indícios explícitos de que também possa ser atribuído o papel de não saber-fazer já que os personagens não negam nem afirmam possuir essas competências. Esses papéis podem ser observados nos seguintes versos:

Trovão da Casa do Sul
Não podemos arriscar, irmã.
O mundo ultrapassa, irmã,
Nossos pequenos poderes, irmã.
Pede outra coisa, irmã.
O mundo ultrapassa, irmã,
nossos pequenos poderes, irmã.

[...]
Coro do nada
Cria.

Trovões e yebá-beló
Não temos força.
(IDEM, p. 57,58)

Surge, então, da fumaça um ser não criado, um menino, Sulãn-Palãmin. Nas palavras de Yebá-Beló: “Ele que não foi criado/ por ninguém. Que venha ele então,/ surja da fumaça./ Ah, ele que pode subir./ Ah, ele que por ninguém foi criado./ O menino é o neto do mundo,/ o incriado e forte./ Então que venha ele,/ o todo poderoso.” (IDEM, p. 59).

É somente em Sulãn-Palãmin que as competências se cumprem todas. O adolescente adquire os tipos de sujeito competente, operador e realizador da transformação. Os papéis actanciais assumidos são de saber-fazer, poder-fazer, querer-fazer, e dever-fazer:

sulãn-palãmin

Prazer em conhecê-lo,
Avô do Céu.
Digo ao dono da casa,
o avô do Céu.
Quero criar o mundo,
Avô do Céu.
Vim da fumaça, irmão,
para criar o mundo.
Venho em paz.
(IDEM, p. 61)

A *performance*, então, que é a transformação central da narrativa, ocorre quando o mundo vazio, na forma inicial em que Yebá-Beló o criou é transformado em um mundo completo. Essa transformação só é possível quando Sulãn-Palãmin adquire enfeites para servir de matéria prima. A parte principal da *performance* é compreendida nos seguintes excertos:

Deixei o ipadu no céu,
para que as coisas mudassem.
Tomei apenas uns enfeites,
umas penas, nada mais.
Disso fiz o mundo,
ele é perecível.
Disso fiz o mundo,
ele é frágil.
[...]

[Sulãm-Palãmin atira para o alto os enfeites. A cena é tomada por uma chuva interminável de adornos multicoloridos de plumas e palha. Entra em cena a humanidade sob esta chuva de enfeites e canta em homenagem ao gênio do canto, Randé]
(IDEM, p. 63).

Com o mundo criado, ocorre a sanção, a constatação de que o mundo foi criado por meio de Sulân-Palâmin: são homens de todos os tipos, animais, rios, vegetação, dentre outros. A humanidade inicia, agora, sua jornada de aprendizagem com o incriado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como no estudo da linguagem, a análise semiótica é uma das ferramentas que coloca a literatura no campo das pesquisas como ciência, acompanhada das teorias literárias cabíveis ao texto de análise, a fim de estabelecer o texto como unidade básica de sentido. Apesar de ser escrita em versos, a peça é dotada de narratividade, como dito no segundo capítulo e, portanto, passível de análise semiótica de nível narrativo. A partir do momento em que um mito, transmitido oralmente pela comunidade indígena, é transposto para a escrita ele adquire o valor textual. Da análise oral, passa-se à análise textual em que se pode compreender o valor eufórico do mito através da estrutura e a sequência canônica que a narrativa apresenta.

Compreende-se aqui, ainda, o mito na perspectiva de Fiorin quando este afirma que “O mito constrói-se coma junção de termos opostos.” (FIORIN, 2009. p. 23) pois, a exemplo dele, constroem-se significações e valores a partir da oposição semântica de base /divindade/ *versus* /humanidade/. A peça em estudo é outro exemplo disso. É necessário rememorar o mito cosmogônico, bem como os demais mitos de origem, por causa do resultado da oposição /divindade/ *versus* /humanidade/.

Em *Dessana, Dessana* há um diálogo claro com o livro *Antes o mundo não existia*. A peça é, então, a releitura da transcrição, a transposição do relato para a linguagem artística sem, no entanto, interferir no valor que lhe é atribuído. A partir do momento em que é escrita, e não apenas dramatizada, a peça assume também a qualidade literária e passível de análise ficcional. É também essa liberdade ficcional que permite ao escritor apenas se basear no relato original e criar; esse é um dos motivos pelos quais alguns fatos constantes no relato divergem na adaptação para a peça, alguns exemplos são: no relato original, Yebá-Beló (que é Yebá Buró) cria os trovões e Sulân-Palâmin (que é Umukosurâpanami)

Tendo princípios teóricos sobre o mito incrustados, a peça está longe de ser regionalista, como bem afirma o escritor Zemaria Pinto; muito menos pode ser considerada como lenda folclórica por seu conteúdo sagrado.

REFERÊNCIAS

BARROS, Diana. *Teoria semiótica do texto*. 5ª Ed. São Paulo: Ática, 2011

ELIADE, Micea. *Mito e realidade*. 4ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FIORIN, José Luiz. *Elementos da análise do discurso*. 14. Ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2009.

KRÜGER, Marcos Frederico. *Amazônia: mito e literatura*. 3ª Ed. Manaus: Editora Valer, 2011.

LANA, Firmiano Arantes. LANA, Luiz Gomes. *Antes o mundo não existia*. São Paulo, 1980; 2.ª ed. rev. aum. São Gabriel da Cachoeira, 1995.

SOUZA, Márcio. *Dessana, Dessana*. In.: *Teatro I*. São Paulo: Marco Zero, 1997. p. 47-90.

PINTO, Zemaria. *O teatro mítico de Márcio Souza*. In www.tescetheatre.org.br

Recebido: 28/09/2014

Aprovado: 01/10/2014