



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Instituto de Filosofia, Artes e Cultura

Universidade Federal de Ouro Preto

ISSN: 2596-0229

A ÉTICA DO CÔMICO EM KING KONG FRAN: palhaçaria, gênero e resistência

THE ETHICS OF THE COMIC IN KING KONG FRAN:
clowning, gender, and resistance

Maricélia Nunes dos Santos

 <https://orcid.org/0000-0002-6490-6165>

A ética do cômico em King Kong Fran: palhaçaria, gênero e resistência

Resumo: Esta pesquisa consiste no estudo do texto dramatúrgico *King Kong Fran* (2023), de Rafaela Azevedo e Pedro Brício. O texto, originado do espetáculo em cartaz no circuito teatral do Rio de Janeiro e São Paulo desde o final de 2022, articula elementos do circo e da palhaçaria para posicionar-se frente a práticas sociais e artísticas misóginas. Considerando os recursos acionados na construção da obra, meu objetivo consiste em identificar quais são as estratégias de comicidade e humor empregadas e refletir sobre o modo como tais escolhas estéticas se articulam com um discurso político no que concerne ao enfrentamento das estruturas e práticas misóginas que incidem sobre as mulheres. Para tanto, me apisco no embasamento teórico fornecido pelos estudos sobre comicidade (Bakhtin, 1999; Bergson, 1980; Aréas, 1990, entre outras), bem como nas pesquisas que vinculam a discussão sobre comicidade e humor com a crítica feminista (Acevedo, 2018; Avilano, 2021; Espinosa-Vera, 2010, entre outras). Observo que, por meio da estratégia do espelhamento e da troca de papéis de gênero, a partir de recursos como a ironia, a paródia e o exagero, o texto se posiciona politicamente como denúncia das práticas sexistas que marcaram historicamente as produções artísticas, especialmente no âmbito do circo e da palhaçaria, e a vida social das mulheres. Considero que o *corpus* artístico em estudo assume caráter anfíbio (Santiago, 2004) ao articular estética e política de forma ambivalente, de modo que converge com o que chamo de uma ética do cômico, dado que propõe transformação social por meio do riso.

Palavras-chave: dramaturgia brasileira; *King Kong Fran*; feminismo; ética; cômico.

The ethics of the comic in King Kong Fran: clowning, gender, and resistance

Abstract: This research focuses on the study of the dramaturgical text *King Kong Fran* (2023) by Rafaela Azevedo and Pedro Brício. The text, which originated from the show that is currently running in the theatrical circuits of Rio de Janeiro and São Paulo since late 2022, incorporates elements of circus and clowning to take a stand against social and artistic misogynistic practices. Considering the resources used in the construction of the work, I aim to identify the strategies of comedy and humor employed and to reflect on how these aesthetic choices are articulated with a political discourse concerning the confrontation of misogynistic structures and practices that affect women. To this end, I rely on the theoretical foundation provided by studies on comedy (Bakhtin, 1999; Bergson, 1980; Aréas, 1990, among others), as well as research that links the discussion of comedy and humor with feminist criticism (Acevedo, 2018; Avilano, 2021; Espinosa-Vera, 2010, among others). I observed that, via the strategies of mirroring and gender role reversal, using resources such as irony, parody, and exaggeration, the text is politically positioned as a denounce of the sexist practices that have historically marked artistic productions, especially in the contexts of circus and clowning, and the social life of women. I consider that the artistic corpus under



study assumes an amphibious character (Santiago, 2004) by articulating aesthetics and politics in an ambivalent manner, aligning with what I call an ethics of the comic, as it proposes social transformation via laughter.

Keywords: Brazilian dramaturgy; King Kong Fran; feminism; ethics; comical.



1 Preâmbulos

Em janeiro de 2024, eu estava na Colômbia, na primeira viagem de férias que fiz sozinha em 34 anos de vida. Acolhida pela amabilidade das/dos colombianas/os e em contato com outras/os viajantes, já tinha perdido o medo de estar só e me perguntava por que demorei tanto tempo para viver essa experiência, quando tive conhecimento de uma notícia do Brasil: o corpo da venezuelana Julieta Hernandez, desaparecida há vários dias, foi encontrado num município do Amazonas, no norte do Brasil. Ela tinha 38 anos e viajava sozinha pela América Latina há algum tempo. Julieta foi vítima de feminicídio no trajeto que percorria de bicicleta, de São Paulo, onde vivia, para Puerto Ordaz, na Venezuela, onde encontraria a família para as festas de fim de ano.

Ela era uma profissional de circo e dava vida à Palhaça Jujuba nos caminhos que percorria¹. O nomadismo, a palhaçaria, o enfrentamento de um sistema patriarcal e opressor era uma escolha ética e consciente de Julieta. Sua existência, por si mesma, afrontava esse sistema. Ao fazer arte, viajar só, optar por uma experiência nômade, cruzar a Amazônia, não assumiu riscos, mas pelo contrário tensionou as estruturas de uma sociedade em cujo âmbito ser mulher já é essencialmente estar em perigo. Julieta era palhaça, como Rafaela Azevedo, que dá vida à Palhaça Fran em *King Kong Fran*. Elas compartilham duas experiências: a da violência e a do riso. No caso de Rafaela, a ordem desses elementos se altera, primeiro veio a violência, depois o riso.

Para que façamos companhia umas às outras nesse caminho perigoso – ser mulher, como Jujuba fazia à Julieta, como Fran à Rafaela, e com a fé de que nenhum percurso é solitário ou em vão, proponho pensar sobre o texto dramatúrgico² que subjaz ao espetáculo *King Kong Fran*, em exibição nos teatros do eixo Rio-São Paulo desde o final de 2022, tomando em consideração aspectos histórico-sociais implicados na comicidade feminista. Para tanto, busco subsídio no suporte teórico acerca do cômico (Bakhtin, 1999; Bergson, 1980; Arêas, 1990, entre outras obras) e da comicidade feminista (Acevedo, 2018; Avilano, 2021; Espinosa-Vera, 2010, entre outras obras).

Em diálogo com as reflexões de Silviano Santiago (2004), entendo que atividade artística e atuação política estão intimamente vinculadas, especialmente em contextos como o brasileiro, em que são inúmeros e reiterados os casos de violência a grupos minoritários. Nesse panorama, proponho uma reflexão sobre o texto dramatúrgico em tela, tomando em consideração o seu caráter anfíbio (Santiago, 2004), caracterizado justamente pela intersecção de estética e política, numa articulação com a potência do riso como ferramenta para a luta feminista contra o sistema opressor de gênero.

1 O seu trabalho pode ser acessado na página do Instagram: <https://www.instagram.com/utopiamaceradaenchocolate/>.

2 Entendo que o trabalho com o texto dramatúrgico contempla apenas uma dimensão da obra. É preciso considerar, porém, que o trânsito no círculo teatral brasileiro é uma atividade restrita a determinados grupos sociais, inclusive em termos geográficos, dada a dimensão territorial do país e a concentração desse tipo de programa nos grandes centros urbanos do sudeste. A publicação do livro, em 2023, pela editora Cobogó, bem como o uso das redes sociais por parte de Rafaela Azevedo, não substitui tal experiência, mas dá conta de ampliar a circulação de ideias. Daí decorre minha opção de, não tendo condições de ver o espetáculo até o presente momento, refletir sobre o texto escrito.



2 “Mas não existe mulher palhaça”

O espetáculo *King Kong Fran* estreou no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, em novembro de 2022, sob a direção e com dramaturgia de Rafaela Azevedo e Pedro Brício. Com equipe formada majoritariamente por mulheres e atuação de Rafaela Azevedo, que incorpora a Palhaça Fran, a obra articula elementos do circo e da palhaçaria para abordar a violência de gênero a partir de uma perspectiva cômica, adotando como recurso a troca dos papéis que tradicionalmente eram desempenhados por homens e mulheres no âmbito do circo, tomado metonimicamente na sua relação com a sociedade patriarcal.

O nome, como explica Fran no decorrer do texto (Azevedo, Brício, 2023), está pautado numa série de referências. No campo do diálogo interartes, trata-se de uma explícita intertextualidade com o filme *King Kong* (2005), dirigido por Peter Jackson, em cuja diegese um gorila é capturado e levado para ser atração da *Broadway*. O segundo referente não é fictício: trata-se da mexicana Julia Pastrana (1834-1860), que tinha uma doença congênita e foi exposta como atração de circo (mulher gorila) pelo estadunidense Theodore Lent, o qual posteriormente a engravidou. Julia e o bebê morreram no parto e seus corpos foram mantidos em exposição, dando lucro ao empresário. Há ainda uma terceira referência: o caso de uma amiga de Fran que buscou atuar como palhaça, mas não foi contratada porque o dono do circo entendia a profissão como exclusivamente masculina.

A referência cinematográfica revela o caráter especista das sociedades patriarcas. Como observa o ecofeminismo, o sexism está articulado a outras formas de opressão, como o racismo (considerado pelos estudos pós/decoloniais e o feminismo interseccional) e a pressuposição de superioridade do homem não só em relação à mulher, mas sobre as demais espécies e o meio-ambiente de modo geral, visto desde uma perspectiva de exploração. Nos termos de Braidotti (2022, p. 85), “as ecofeministas estendem a crítica da razão humanista à dimensão ecológica, agregando às acusações de sexism e racismo um sentido indevido de direito a usar e abusar de todas as demais espécies: ‘especismo’”³. Nesse sentido, embora a ênfase da obra esteja sobre a tradição do circo especialmente em relação aos lugares reservados a homens e mulheres, também alerta para pontos de identificação entre mulheres e não humanos, excluídos e desqualificados sistematicamente.

Em livro intitulado *Teoria King Kong*, Virginie Despentes reflete sobre essa narrativa filmica considerando a ilha do gorila como uma possibilidade da sexualidade polimorfa e hiperpotente que os homens querem exterminar. A pesquisadora francesa observa que King Kong não tem características físicas que permitam atribuir-lhe um gênero. “King Kong funciona aqui como uma metáfora de uma sexualidade anterior a uma distinção entre os gêneros tal e como se impôs politicamente por

3 Na versão em espanhol: “las ecofeministas extienden la crítica de la razón humanista a la dimensión ecológica, agregando a las acusaciones de sexism y racismo un sentido indebido del derecho a usar y abusar de todas las demás especies: ‘especismo’”.

volta do século XIX”⁴ (2021, p. 130-131). Trata-se de uma grande força que coloca em risco os balizadores da sociedade tal como erigida, haja vista que se contrapõe ao padrão do homem branco e heterossexual. Daí advém o desejo de levá-lo até a cidade e exibi-lo: a domesticação como forma de controle sobre o outro.

Fora do campo ficcional, a violência sofrida por Julia Pastrana está intimamente conectada com uma visão masculina que a afasta do topo da hierarquia – brancos, europeus (e norte-americanos), heterossexuais, proprietários, homens, legais (Braidotti, 2022). Além de mulher, é racializada (mexicana) e tem traços físicos que a aproximam de não humanos segundo a perspectiva hegemônica, o que acentua a conivência com sua exploração. “Elas, ou melhor, nós, não somos todas humanas da mesma forma, e algumas categorias de humanos são com toda certeza mais mortais que outras”⁵, observa Braidotti (2022, p. 52). Se ser mulher nos coloca em situação de perigo, tal vulnerabilidade pode acentuar-se à proporção que o olhar patriarcal nos afasta do topo da hierarquia.

Somado ao caso de Julia, o relato sobre a experiência da amiga de Fran traz uma mensagem do patriarcado: quem escolhe os lugares que deve ocupar a mulher é o homem, numa clara analogia com o que acontece também na estrutura social. No espaço do circo, historicamente o ofício de palhaço/*clown* foi exercido por homens. Orellana (2020) observa que, embora as mulheres desempenhassem trabalhos nas companhias de teatro popular, esses eram de bastidores, sendo que o palco estava restrito ao gênero masculino. Isso implica afirmar que a comicidade estava feita majoritariamente por homens e para homens, à imagem e semelhança da sociedade em geral.

Tal panorama só começou a se transformar a partir do século XVI, com a *Commedia Dell'Arte*, em que as mulheres assumem também espaço na representação. Mas a existência de palhaças mulheres é muito posterior⁶. “A palhaça no mundo da comicidade se consolida a partir dos anos 80, devido ao fato de que antes de serem comediantes as mulheres foram bailarinas, cantoras, pintoras, escultoras, escritoras, poetas, cineastas, músicas, acrobatas e atrizes dramáticas”⁷ (Orellana, 2020, p. 65). Esclarecemos: nos anos 80 do século XX. Há menos de 50 anos! Isso implica dizer que até o século passado, o ofício e a atuação profissional de mulheres palhaças não eram reconhecidos.

⁴ Na versão em espanhol: “King Kong funciona aquí como una metáfora de una sexualidad anterior a una distinción entre los géneros tal y como se impuso políticamente hacia finales del siglo XIX”.

⁵ Na versão em espanhol: “Ellas, o mejor dicho, nosotras, no somos todas humanas de la misma manera, y algunas categorías de humanos son con toda certeza más mortales que otras”.

⁶ A esse respeito, Rafaela Azevedo informa que, embora a tradição do circo seja milenar, o registro da primeira mulher palhaça no Brasil é de 1940. Trata-se de Maria Elisa Alves dos Reis, que se apresentava com o nome masculino de palhaço Xamego, ocultando sua identidade feminina (Azevedo, 2023, p. 44).

⁷ Na versão em espanhol: “La payasa en el mundo de la comicidad se consolida a partir de los años 80, debido a que las mujeres antes que comediantes han sido bailarinas, cantantes, pintoras, escultoras, escritoras, poetas, cineastas, músicas, acróbatas y actrices dramáticas”.



Tais considerações sobre a história da palhaçaria feminina contribuem para que tenhamos dimensão do que representa a atitude de mulheres que decidem fazer do seu ofício como palhaça uma forma de ser-estar no mundo e de atuar politicamente contra uma estrutura opressora. O texto de Rafaela Azevedo e Pedro Brício aborda essa problemática quando Fran reproduz para o público o diálogo entre a amiga e o dono do circo. Frente ao desejo de ocupar esse espaço, o homem diz: “Humor, humor, humor... palhaça, palhaça, palhaça...? Mas não existe mulher palhaça” (Azevedo; Brício, 2023, p. 13). O que ele reconhece como possibilidade de atuação para a mulher é calçar sapatilhas e equilibrar-se sobre um cavalo em movimento ou a cinco metros de altura ou, então, vestir um biquíni e ser alvo de facas atiradas por um homem. “Se cair, você morre [...] se ele errar, você também morre... Vem trabalhar com a gente. Vem pra nossa família” (Azevedo; Brício, 2023, p. 28).

Por um lado, se coloca às claras o que está subentendido como risco implicado nas “alternativas” que tem a mulher (a morte); por outro, se agrupa uma camada de ironia ao associar tal risco com o convite para fazer parte da família. A reprodução do diálogo coloca o público diante da dor decorrente da estrutura misógina. O contraste provocado pela associação de morte como fim provável e de família como convite atraente carrega em si um valor cômico, pela incongruência de que está impregnado. Nessa situação, o cômico é tomado como “coisa séria” na qual riso e dor convergem naquilo que Reñones (2002) chama de “riso doído”. Neste ponto, cabe destacar a presença da dor no texto, não como perspectiva/lente a partir da qual se constrói o olhar (Aréas, 1990), mas como fundo subjacente e como estrutura rígida a ser transformada pela abordagem cômica (Bakhtin, 1999).

A ironia é também recurso acionado para tratar do caso de Julia, quando Fran relata que, após comprar, enjaular e engravidar a mulher, Lent enlouqueceu, “porque até aí tava tudo bem, né?” (Azevedo; Brício, 2023, p. 25). Em termos de características textuais do humor feminista, Lobo (1997) destaca o papel desempenhado pela linguagem irônica. Nessa estrutura dupla do enunciado, figuram em primeiro nível/do texto os estereótipos ou o discurso de orientação misógina (se Julia foi exibida e comercializada, é porque em alguma medida, para muitos, sim, estava tudo bem) e no segundo nível/do subtexto se encontra a crítica às forças culturais que o criaram, negando, portanto, o valor do estereótipo (para Fran, e supõe-se que para o público com quem interage, o comportamento é inadmissível). Enquanto o primeiro nível representa uma voz pública, o segundo presentifica a voz particular – uma vinculada ao padrão patriarcal e a outra às demandas feministas.

A escrita de mulheres latino-americanas, de acordo com Espinoza-Vera (2010, p. 7), tende a burlar-se dos estereótipos e das normas dos valores patriarcais, “através de um discurso ‘duplo’ como a sátira, a ironia e a paródia, nos quais os elementos transgressivos se entrelaçam no discurso dominante e constituem uma subversão do status quo⁸. Com olhar voltado para a palhaçaria

⁸ Na versão em espanhol: “a través de un discurso ‘doble’ como la sátira, la ironía y la parodia, en los cuales los elementos transgresivos se entrelazan en el discurso dominante y constituyen una subversión del status quo”.

feminista brasileira, Pimenta (2023, p. 7) propõe que tais recursos atuam como dispositivos cênicos de subversão de inequidade de gênero e observa que inverter os papéis de gênero é um ato irônico e quebra as expectativas do público, de modo que “poderia agir como um mecanismo capaz de transformar ideias, provocar fissuras no sistema vigente e impulsionar a compreensão do privilégio patriarcal cotidianamente vivenciado em nossa sociedade”.

Cabe observar, nesse sentido, o tom parodístico e caricaturesco da obra, que reproduz com exagero as dinâmicas do circo tradicional, com inversão dos papéis, como meio pelo qual se põe em evidência a dinâmica sobre a qual se estabelece a diferença/violência de gênero no espaço circense. Hutcheon (1981) observa que a prática da paródia viabiliza que determinados discursos sejam recuperados com distância crítica, sendo a perspectiva irônica um elemento essencial no sentido de marcar a diferença no âmbito da semelhança. No bojo da literatura, podemos observar esse processo em curso numa série de textos, especialmente do pós-modernismo ou da contemporaneidade, que recuperam textos do cânone literário e, a partir de um jogo intertextual, tensionam os sentidos primordialmente evocados, agregando-lhes outra camada, a diferença. A obra se insere, assim, num panorama mais amplo que se mostra como tendência da comicidade feminista latino-americana e contemporânea.

A partir da articulação entre as referências, a obra mostra como os lugares possíveis para a mulher no espaço circense tradicional são dois: a bela ou a aberração. Em ambos prevalece a passividade, a violência, a sujeição em relação ao poder masculino. Num paralelo com a sociedade, Rafaela Azevedo aponta que, da perfeição e risco de vida à aberração, “as mulheres cumprem o roteiro da idealização criada pelos homens ou são marginalizadas”. De um modo ou outro, nunca serão palhaças porque “quando rimos de uma palhaça, rimos do que identificamos como humano entre nós” (Azevedo, 2023, p. 45) e, portanto, compartilhamos o entendimento de que a humanidade não é traço exclusivo dos homens. Se este é o panorama do circo tradicional, o texto em tela aponta para a necessidade da subversão, da desestabilização dessa estrutura, para que se possa erigir outros circos possíveis.

Nessa perspectiva, a partir do deslocamento da mulher do lugar de alvo/objeto do riso para o de sujeito que ri, entendemos que se levanta a possibilidade de refletir acerca de um humor feminista, concebido, conforme Avilano (2021), como ato político de resistência frente à cultura patriarcal heteronormativa e, nos termos de Cintia Lima Crescêncio, no seu aspecto subversivo e revolucionário.

Para as mulheres o ato de tomar para si o lugar de sujeito assertivo, que provoca o riso ao assumir o humor como uma forma de afetar as pessoas, é por si só um ato de transgressão, na medida em que essa ação ignora a premissa das mulheres como sujeitos passivos e, principalmente, sem senso de humor (Crescêncio, 2016, p. 117).

Quando as mulheres assumem a posição de sujeitos que produzem os textos cômicos nas suas mais diversas formas, abre-se para a possibilidade de que produzam um humor que



contribui para as pautas feministas. Nesse sentido, se revela o elemento transgressor, que está *pari passu* com o aspecto ambivalente do cômico, haja vista que será empregado como meio pelo qual se promove a crítica à estrutura vigente, pautada em valores etno-euro-norte-falo-cêntricos. O riso pode, então, ser explorado como “forma de resistência aos lugares em que historicamente o sistema de dominação patriarcal nos colocou”⁹ (Acevedo, 2018, p. 47).

O olhar sobre a transformação, inclusive, vem na sequência do relato acerca da amiga e do dono do circo, quando Fran revela: “Eu coloquei, [corrigiu] ela colocou, fogo no circo tradicional!” (Azevedo; Brício, 2023, p. 29). A frase condensa elementos interessantes para o debate relativamente à intersecção entre a amiga e Fran, que compreende a relação artista e palhaça. Acerca dessa conexão, que se explicitará em outros momentos, perceberemos que a palhaça é uma criação artística cuja existência contribui para fazer o acerto de contas em relação às violências de gênero vivenciadas por Rafaela. “Fran é a minha palhaça, é minha humanidade genuína servindo para questionar toda e qualquer estrutura que nos oprime. Fran é minha super-heroína que através do riso, da relação com o público e com a subversão vai desenhando novos universos possíveis em que viver não seja tão doloroso”, reflete Rafaela (Azevedo, 2023, p. 45). Nesse sentido, constrói-se entre as duas uma relação de sororidade, que se estende também às demais, ao público.

Ao colocar fogo no circo, Fran chama atenção para a necessidade da morte metafórica como caminho pelo qual se acessa uma nova vida/existência. Ateia-se fogo por meio do riso, que deste ponto de vista assume acepção ambivalente, conforme observado por Bakhtin (1999, p. 10), de acordo com quem “esse riso é [...] alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortilha e ressuscita simultaneamente”. Essa ideia da ambivalência conflui também com o entendimento de Braidotti (2004) acerca do potencial político da alegria e do riso, naquilo que chama de poética festiva. A pesquisadora propõe uma concepção de nomadismo feminista, em contraposição ao estático, ao hegemônico, e em favor de um porvir, defendendo que “a consciência nômade é uma forma de resistência política a toda visão hegemônica e excluente da subjetividade”¹⁰ (Braidotti, 2004, p. 232).

Apesar de todas as violências sofridas pelas mulheres em geral, por Julia, por Julieta, por Rafaela, Fran é festa. É ela quem permite à artista atuar politicamente por meio do riso: “meu humor, meu prazer e minha inteligência são meu patrimônio, meu escudo e minha arma” (Azevedo, 2023, p. 46). A potência do riso, ou seja, a sua fertilidade está em valer-se da alegria, da festa, da liberdade, para promover um deslocamento, possibilitando uma nova existência, mais fluida e flexível. A sua ambivalência reside no potencial de promover a crítica, a burla, o sarcasmo, sem abdicar da alegria e da festa. Afinal de contas, a alegria e a festa se contrapõem diametralmente a qualquer automatismo, ao conceito de um corpo disciplinado, adestrado; elas

9 Na versão em espanhol: “forma de resistencia a los lugares en los que históricamente nos ha colocado el sistema de dominación patriarcal”.

10 Na versão em espanhol: “La conciencia nómada es una forma de resistencia política a toda visión hegemónica y excluyente de la subjetividad”.

sinalizam a pulsão de vida, a existência de um corpo/sujeito que se move, se desloca, flui e resiste ao aprisionamento, à cristalização.

Numa articulação metatextual, que se dispõe a trazer para o palco elementos que ficariam ocultos no teatro convencional, Fran fala sobre a concepção do espetáculo, incorpora à cena relatos de violências vivenciadas pela própria Rafaela Azevedo e põe em primeiro plano referências a outros textos e áreas de conhecimento. O recurso empregado para introduzir as referências ao filme, à Julia e à amiga palhaça é a organização de uma entrevista a Fran, que relata ter ligado para Marina Abramovic, de quem recebeu o seguinte conselho:

“Sabe qual é o seu problema? Você vai ficar a vida inteira fazendo humor, humor, humor? Palhaçadinha, numerozinho de cinco minutos?” [para a plateia] Nós já estamos o quê? Em 15, né? Já estendi... Aí ela: “Fran, cadê a sua contradição!? Cadê o seu ódio? Cadê a sua revolta? Vem pra performance, Fran. Vai pesquisaaaaaaarrrrrrrr!” E desligou (Azevedo; Brício, 2023, p. 19).

Marina Abramovic é um nome de grande repercussão no âmbito das artes cênicas. Com uma performance intitulada *Lips of Thomas*, em 1975, a artista iugoslava deu origem ao chamado giro performático. Na performance, em vez de obras, se produzem acontecimentos, nos quais os espectadores estão ativamente envolvidos. Na condição de acontecimentos, “as realizações cênicas oferecem a possibilidade de experimentar mudanças no transcurso, isto é, de transformar todos que participam delas: tanto os artistas como os espectadores”¹¹ (Fischer-Lichte, 2004, p. 46).

A referência ao tempo é tomada como recurso para provocar o riso, já que ao mencionar o tempo decorrido Fran remete ao propósito literal de superar os cinco minutos como forma de atingir o sucesso. Diferentemente do caso em que o dono do circo despreza a insistência no humor e na palhaçaria, aqui a crítica posta nas palavras de Abramovic assume outra conotação, tornando-se mecanismo para provocar o riso rindo de si mesma, afinal de contas se estabelece uma parceria entre as duas mulheres e, como observa Viveiros de Castro (2005, p. 221), “rir junto, rir com, é coisa que só se permite aos iguais”. Abramovic, uma voz experiente, aconselha, orienta, convida.

E se o conselho é pesquisar e fazer performance, a obra seguirá esta trilha: no jogo performático, os limites entre a palhaça Fran e a artista Rafaela serão tensionados a partir da recorrência aos relatos pessoais, das violências sofridas. Além disso, como propõe o giro performático, o espectador será incitado a sair de uma posição passiva e será convocado a participar, como coletivo que responde às demandas de Fran, ou de forma mais individualizada: Fran interage com três espectadores, sendo que um deles sobe ao palco e se torna uma espécie de auxiliar da palhaça¹².

11 Na versão em espanhol: “las realizaciones escénicas brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, esto es, de transformar a todos los que participan en ellas: a los artistas tanto como a los espectadores”.

12 Em entrevista a Antonio Tabet, Rafaela Azevedo esclarece que os homens com que interage no espetáculo não são atores, mas pessoas que foram previamente convidadas a interagir, sem, contudo, terem ensaiado ou recebido roteiro de como devem responder às provocações da atriz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5FFs9GUqmJg>. Acesso em 16 jul. 2024.

Nessa dinâmica, invertem-se os papéis tradicionais: a mulher conduz o espetáculo, que é dela, e cabe ao homem a função de assistente, de corpo que serve e segue comandos. Fran faz comentários reiterados sobre seus corpos, chama um dos homens ao palco e em tom de cumplicidade com o público acentua o assédio: “[Fran aponta para o pênis do Homem] Posso? [Homem faz que sim. Fran toca no pênis dele. Olha para o público, aponta para o seu dílido] Não se compara com o meu!” (2023, p. 35). Numa clara demonstração de poder, ela diz que tem muita influência e pode criar oportunidades para ele, meio pelo qual o coage a participar de um jogo que consiste basicamente em responder perguntas que averiguam se já praticou alguma violência contra mulheres. “Se você acertar as perguntas, você ganha um prêmio. Se você errar... você morre” (2023, p. 36).

Como prêmio, o espectador ganha o direito de seguir participando. A próxima atividade consistirá num *strip-tease*. Como a dinâmica se pauta em atear fogo no circo tradicional, quem tira a roupa é o homem, enquanto a plateia aplaude e Fran incentiva: “Vai, rebola! Isso! Gostoso!”, “Agora fica de quatro. Latindo!”. Aqui é o sujeito masculino que termina por ser animalizado. Não bastasse isso, há também o tradicional jogo de facas: “Eu vou subir no meu skatinho e vou girar. Enquanto giro eu jogo as facas. E você de olhos fechados. Não pode abrir, se abrir eu vou cortar seu pau. Vai rezando: ‘Pai nosso cristais no céu’” (2023, p. 39). Se na estrutura patriarcal as vidas das mulheres estão sujeitas ao poder dos homens, aqui a faca está nas mãos de Fran, quem conduz é ela.

A estratégia de inverter a ordem tradicional do circo, fazendo com que homens estejam em posições tradicionalmente ocupadas por mulheres, é o grande revide. Em vez de uma vingança física, Fran opta por vingar-se pelo jogo: “Eu não vou me vingar dessa forma porque esse espetáculo já é a minha vingança” (2023, p. 42). Como observa Crescêncio (2016), quando uma mulher assume o lugar de sujeito que ri e faz rir, ela assume um papel transgressor. Esse humor que atende a uma demanda ética, com engajamento político e potencial transformador da sociedade tem muito a contribuir às pautas feministas no sentido de desestabilizar a estrutura patriarcal cristalizada, de forma a provocar aberturas para perspectivas mais flexíveis e múltiplas nas quais o masculino deixe de ser entendido como padrão e de ocupar os lugares de poder.

Nas palavras da pesquisadora, “o humor com viés feminista é, portanto, um humor que ameaça a ordem vigente, desestabiliza a norma, desafia a autoridade, reforça a importância de se repensar uma estrutura política, social e cultural que é baseada na evidente desigualdade entre homens e mulheres” (Crescêncio, 2016, p. 125). Ao propor um deslocamento dos papéis ocupados por homens e mulheres, atribuindo ao espectador masculino levado ao palco as posições de risco, objetificando/animalizando o seu corpo e exercendo poder sobre ele nas dinâmicas do jogo cênico, Fran se apropria do poder que tradicionalmente está nas mãos dos homens, promovendo uma ruptura momentânea da ordem vigente. A inversão dos papéis coloca em evidência quão marcados em função de uma estrutura desigual eles estão, o quanto homens se favorecem de posições de poder enquanto mulheres estão sujeitas a práticas que precisam ser urgentemente repensadas.

Nesse sentido, não se estranha que tenha se sustentado reiteradamente que a mulher não tem senso de humor (Avilano, 2021), negando-lhe acesso a determinadas profissões no âmbito do cômico. Se o riso consiste em “*um mostrar de dentes para o inimigo*, agressivo, ativo, autônomo” (Lobo, 1997, p. 154, grifo da autora), mais serve à manutenção da estrutura patriarcal que as mulheres estejam no lugar de público, de assistente, mas jamais de protagonistas, de autoridade no campo do humor. Afinal de contas, cabe “lembrar que o riso pode ser transgressor ou opressor. O riso liberta e reprime. Tudo depende do momento e de como e quem o provoca e para quem, com quem e de quem se ri” (Viveiros de Castro, 2005, p. 257). Se é uma arma, que não seja usada pelo inimigo. Quando as mulheres estão de posse desse objeto bético, é no circo do patriarcado que atearão fogo.

O texto de Rafaela Azevedo e Pedro Bricio fará uso de um enorme dildo preso à cintura, como recurso pirotécnico que assumirá função de microfone. É também por meio desse recurso que mostra os dentes ao inimigo:

Teste, som, testando! Vocês estão ouvindo aí atrás? [resposta positiva da plateia] Impressionante, isso aqui dá uma voz. Basta ter um desse. É um amplificador natural. [sorri, observa a plateia] Às vezes eles não sabem o que estão dizendo e todo mundo aplaude e grita: MITO! Aí eu comprei um! Comprei logo o maior que tinha (Azevedo; Bricio, 2023, p. 32).

No fragmento reproduzido, a linguagem verbal põe em evidência o sentido já invocado desde a aparição do objeto no palco: o dildo evoca o poder exercido pela posição masculina quanto ao uso da fala nas dinâmicas sociais. Um objeto artificial acoplado ao corpo com a finalidade de fazer-se escutada é risível, num primeiro plano, em razão da artificialidade em si, por tratar-se do simulacro de um membro do corpo humano. Bergson a esse respeito diz que “uma natureza mecanizada artificialmente é motivo francamente cômico, sobre o qual a fantasia poderá executar inúmeras variações com a certeza de obter o êxito de risada solta” (1980, p. 24). Há, além disso, o deslocamento da função do objeto, que passa a ser indispensável para projetar a voz. Aí, então, surge uma camada mais complexa do risível que concerne ao colocar em pauta a incoerência de que o falo garanta a escuta. No nível social, questiona-se por que sujeitos com falo são ouvidos e aplaudidos independentemente do conteúdo enunciado.

A referência a “mito” faz alusão ao ex-presidente do Brasil, que era aclamado pelo seu eleitorado como mito e referendado nas afirmações estapafúrdias e infundadas, como aquelas que proferiu sobre a vacinação e as medidas sanitárias contra Covid-19, para citar um dos incontáveis exemplos. Ainda que sem menção a nomes, ocorrências como essa promovem um deslocamento de uma denúncia mais geral acerca de qualquer sujeito masculino alinhado aos valores da sociedade patriarcal para um em específico que ocupava posição de poder pela função política desempenhada. O fato de que se possa comprar um falo e a possibilidade de escolher o maior entre todos os disponíveis acentua que se trata de uma relação de poder, forjada socialmente, e, portanto, suscetível à intervenção, à transformação.

O dildo também aparece no desfecho, quando após o *strip-tease*, o homem é levado a beber e acaba desacordado no palco. Diante disso, Fran aproxima o objeto da sua bunda e considera tirar a cueca, implicando o público na decisão. Não o faz, mas remete a conteúdos dessa natureza disponibilizados na *internet* e conta que sofreu uma violência desse gênero: “Agora imaginem eu no lugar dele com dezoito anos, e no meu lugar um homem cis, médico. Esse ambiente é a clínica dele, ele me dopou. Vocês acreditam que ele enfiou? [aponta para o dildo. Plateia responde] Na época quase ninguém acreditou em mim...” (Azevedo; Bricio, 2023, p. 41). Nesse momento, dilui-se a camada que separa Fran de Rafaela Azevedo e éposta em primeiro plano a violência sofrida na materialidade do corpo da atriz.

Se na obra a dinâmica de assédio e objetificação/animalização do corpo masculino pode gerar desconforto, fora do jogo cênico a violência é real e não é raro que a vítima seja desacreditada ou culpabilizada. Virginie Despentes, que sobreviveu a um estupro, aborda tal questão afirmando que “a culpabilidade está submetida a uma atração moral não enunciada, que faz com que tudo recaia sobre o lado daquela que foi violentada mais do que de quem a violentou”¹³ (2021, p. 53). Portanto, além de sobreviver ao ato da violência sexual, é preciso fazer frente a uma série de violências que se seguem, seja via deslegitimação do discurso, reprovação da conduta prévia da mulher ou, ainda, para citar um tema da ordem do dia no Brasil¹⁴, da impossibilidade de acesso ao aborto legal quando o estupro resulta em gravidez.

Mas Fran tem um dildo, tem um público e a sua vingança se dá pela criação artística. A inversão dos papéis, numa espécie de “sexismo reverso” (a linguagem cômica é marcada, frequentemente pelo exagero), é aceita como pacto entre artista e público como via pela qual se explicita uma falha da estrutura social: a vigência de padrões sexistas/misóginos. Nessa perspectiva, entendemos que a obra está alinhada a uma ética do cômico, dado que os recursos da comicidade são empregados em prol da desestabilização de uma estrutura que se mostra rígida/inflexível. Faz parte de um projeto ético a abordagem cômica/humorística que denuncia a inflexibilidade e a unicidade de determinadas instituições, discursos ou sujeitos. Nesse sentido, o alvo de uma abordagem cômica que atenda às prerrogativas éticas será sempre aquele que ocupa um lugar de poder, que está em escala superior na hierarquia social.

Em *King Kong Fran* a violência, como experiência individual da artista, ou como herança coletiva do gênero, assume matiz fundacional, tal como proposto por Despentes (2021): é ao mesmo tempo o que desfigura e o que constitui. Abordá-la esteticamente pode configurar uma via para “liquidar o evento,

13 Na versão em espanhol: “la culpabilidad está sometida a una atracción moral no enunciada, que hace que todo recaiga siempre del lado de aquella a la que se la meten más que del lado del que la mete”.

14 No dia 12 de junho de 2024, a Câmara dos Deputados Federais aprovou a tramitação em regime de urgência de um projeto que altera o Código Penal (de acordo com o qual é permitido o aborto em casos de risco para a gestante, estupro ou anencefalia fetal) e equipara a interrupção de gestações decorrentes de estupro com mais de 22 semanas ao crime de homicídio, pena muito superior àquela que se aplica a quem comete violência sexual. O caso gerou repercussão e tende a não seguir neste curso, o que não apaga a gravidade do acontecimento. Aí está, pois, um exemplo da punição da vítima, neste caso institucionalizada.

esvaziá-lo, esgotá-lo”¹⁵ (Despentes, 2021, p. 63) ou para vingar-se, nos termos de Fran. A vingança culmina num corpo que, embora mantenha os pelos, se desfaz da fantasia de mulher gorila e de cuja vagina saem raios *lasers* que iluminam todo o teatro. No palco, a imagem ganha vida pela corporalidade de Rafaela Azevedo; no livro, está representada pelo desenho (Figura 1) reproduzido a seguir:

Imagen 1 – Fran despida da alegoria de mulher-gorila



Fonte: Azevedo; Brício, 2023, p. 51

O corpo que se revela ao público, despido da roupa que lhe fora atribuída pelo patriarcado, como fonte de luz e de potência, revela uma autonomia da mulher sobre si e se contrapõe ao ideal masculino. Nas palavras de Orellana (2020, p. 65), “a figura da palhaça como pessoa capaz de rir e provocar o riso implica para a mulher assumir lugar no ridículo, no grotesco, disforme, errado; sentir liberdade e prazer no desvio, na dissidência, na desordem e no jogo; buscar o prazer subversivo”¹⁶. A obra promove esse deslocamento da mulher do lugar a ela designado pela tradição circense, de atraente ou monstro, sempre à mercê do poder masculino, para outro, no qual assume o protagonismo, faz uso da palavra, mostra os dentes ao inimigo e se metamorfoseia. O poder subversivo de Fran está em transformar a dor em arte, deslocar-se da violência para o riso, inverter as posições para mostrar a incoerência da hierarquia.

Silviano Santiago (2004, p. 66) considera que esse movimento, pautado pela articulação entre o fazer artístico e pelo posicionamento político, é característico da literatura brasileira, sendo que a “atividade artística do escritor não se descola da sua influência política; a influência da política sobre

15 Na versão em espanhol: “liquidar el evento, vaciarlo, agotarlo”.

16 Na versão em espanhol: “la figura de la payasa como persona capaz de reír y provocar risa, implica para la mujer hacerse lugar en lo ridículo, en lo grotesco, deforme, errado; sentir libertad y placer en el desvío, la disidencia, el desorden y en el juego; buscar el placer subversivo”.

o cidadão não se descola da sua atividade artística". Decorrente da necessidade de posicionamento do intelectual numa sociedade marcada pelas injustiças e heranças coloniais, o entrelaçar entre Arte e Política atribui uma natureza anfíbia à literatura brasileira, na perspectiva do autor. Dados os aspectos abordados até aqui, visualizamos em *King Kong Fran* essa natureza anfíbia como traço inerente de uma produção cômica eticamente posicionada contra as violências a que estão sujeitas as mulheres nas sociedades patriarcais. Esse caráter anfíbio e a preocupação ética implicada são traços essenciais para o entendimento do texto como parte de uma comicidade/humor feminista.

3 Considerações finais

King Kong Fran joga com a tradição do circo e da palhaçaria e dialoga com outros discursos, do cinematográfico, passando pelo histórico e pelo teatral, de modo a estabelecer seu vínculo com o fazer estético politicamente posicionado. A obra recorre a recursos explorados com frequência na comicidade como a fantasia (roupa de mulher gorila e dílido) e a troca de papéis, bem como outros predominantes na comicidade feminista, como a ironia, para provocar o riso e, concomitantemente, colocar em xeque a estrutura vigente no que tange aos papéis de gênero no mundo das artes e nas diversas dinâmicas sociais.

Nesse sentido, assume potencial de tensionar as estruturas cristalizadas da sociedade patriarcal, questionando os lugares hegemônicos ocupados pelos sujeitos masculinos e evidenciando a arbitrariedade das convenções estabelecidas. Por meio do riso, propõe-se uma reflexão cujo potencial se revela no caráter questionador e politicamente engajado do fazer artístico. Esse cômico que atende a uma demanda ética, com engajamento político e potencial transformador da sociedade tem muito a contribuir às pautas feministas no sentido de desestabilizar a estrutura patriarcal cristalizada, de forma a provocar aberturas para perspectivas mais flexíveis e múltiplas nas quais o masculino deixe de ser entendido como hegemônico.

Ao valer-se da troca dos papéis de gênero impostos pela sociedade patriarcal, exagerando as marcações de tais papéis, principalmente pela objetificação/animalização do corpo masculino e pelo jogo de assédio aos homens/espectadores, o texto é possivelmente incômodo, em particular para o público masculino. Tal incômodo, por sua vez, cumpre uma função na criação de um humor feminista, preocupado em subverter e resistir às violências decorrentes da estrutura patriarcal. O seu caráter ético se mantém dado que a dinâmica estabelecida não se dedica a colocar em risco sujeitos já vulnerabilizados, nem acentuar marginalidades, mas justamente equilibrar as relações de gênero, desestabilizando estruturas cristalizadas, hierarquias violentas e discursos hegemônicos. Por meio do riso, o texto propõe a reflexão sobre as relações de gênero no âmbito do circo e da sociedade, promovendo assim uma articulação entre fazer estético e compromisso ético, politicamente posicionado, consolidando-se, portanto, como prática anfíbia, nos termos de Santiago (2004).



O corpo violentado da atriz dá lugar ao nascimento da palhaça como forma de revide. Nesse sentido, o riso é essencialmente resistência. O corpo no palco é um corpo que resiste. O corpo que ri mostra os dentes ao inimigo. O corpo que faz festa se recusa a deixar-se domesticar/morrer. Se, como diz Vilma Arêas (1990), o que diferencia o trágico do cômico é que o primeiro trata da inevitabilidade da morte enquanto o outro mostra a inevitabilidade da ressurreição, *King Kong Fran*, como discurso que revida e reivindica o espaço da mulher e particularmente da mulher palhaça, faz ressurgir na minha leitura a memória de Julieta Hernández e das tantas palhaças que não puderam estar, como uma ressurreição inevitável, inadiável.



Referências

- ACEVEDO, Mariela A. Humor como espacio de dialogismo sexogenérico: del canon y el contracanon a la constelación crítica. *Revista Ártemis*, v. 26, n. 1, p. 29-52, jul-dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2018v26n1.42099>. Acesso em: 17 jul. 2024.
- AZEVEDO, Rafaela; BRÍCIO, Pedro. *King Kong Fran*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.
- AZEVEDO, Rafaela. De Rafa para vocês. In: AZEVEDO, Rafaela; BRÍCIO, Pedro. *King Kong Fran*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- AVILANO, Mariana. “¿Viste cómo son las minas?”: humor marginal y feminismo en Persona. In: FRATICELLI, Damián et. al. *Arruinando chistes*: panorama de los estudios del humor y lo cómico. Buenos Aires: Teseo, 2021.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BERGSON, H. *O riso*: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo posthumano*. Traducción de Sion Serra Lopes. Barcelona: Gedisa, 2022.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Traducción de María Luisa Femenías y Gabriela Ventureira. Titivillus, 2004.
- CRESCÊNCIO, Cintia Lima. *Quem ri por último, ri melhor*: humor gráfico feminista (Cone Sul, 1975-1988). 2016. Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2016.
- DESPENTES, Virginie. *Teoría King Kong*. Traducción de Paul Preciado. 13 ed. Buenos Aires: Literatura Random House, 2021.
- ESPINOZA-VERA, Marcia. El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina. *Razón y Palabra*, Universidad de los Hemisferios, Quito, Ecuador n. 73, ago.-oct. 2010. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199514908053>. Acesso em: 18 abr. 2024.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada, 2004.
- HUTCHEON, Linda. Ironía, sátira, parodia: na aproximación pragmática a la ironía. Traducción del francés Alba María Paz Soldán. *Poétique*, París, n. 48, abril 1981.
- KING Kong. Direção: Peter Jackson. Nova York: WingNut Films, 2005.
- ORELLANA, Jesica Lourdes. La potencia femenina en el circo. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, Buenos Aires, n. 21, v. 44, p. 64-67, 2020.
- PIMENTA, Fernanda. Dispositivos cênicos de subversão na palhaçaria feminista. In: ANAIS SIMPÓSIO REFLEXÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS - LUME e PPG Artes da Cena, 2023, Campinas. Anais [...]. Campinas: UNICAMP, 2023, p. 1-8. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/simposiorfc/article/view/902>. Acesso em: 28 jan. 2025.
- REÑONES, Albor Vives. *O riso doído*: atualizando o mito, o rito e o teatro grego. São Paulo: Ágora, 2002.



SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Alice. *O elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.



Biografia acadêmica

Maricélia Nunes dos Santos - Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Professora do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, Paraná, Brasil.
E-mail: maricelia.santos@unioeste.br

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

O estudo é resultado da pesquisa de pós-doutorado intitulada *La comicidad en la literatura contemporánea brasileña y argentina escrita por mujeres* (2024), realizada sob a supervisão da professora Lucía de Leone na Universidad de Buenos Aires.

Direitos autorais

Maricélia Nunes dos Santos

Contribuição de autoria (CRediT)

Não se aplica

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>

**Modalidade de avaliação**

Avaliação Duplo Cego

Editor responsável

Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Histórico de avaliação

Data de submissão: 17 jul. 2024
Data de aprovação: 11 mar. 2025