Ephemera

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal de Ouro Preto - v. 9, n. 17, 2026
ISSN: 2596-0229

Jivago Sales (BH/MG)

O corpo coletivo do riso

UFOP
Universidade Federal de Ouro Preto

PPGAC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

FAPEMIG

EXPEDIENTE

Editor-chefe Éden Silva Peretta
Editor associado Paulo Cardoso Maciel
Editores deste dossiê Rita Gusmão, Mariana Azevedo e Marcelo Cordeiro
Bolsistas FAPEMIG Aline Machado Gonçalves e Laís Limonta Gonçalves
Secretaria Aline Machado Gonçalves
Diagramação Laís Limonta Gonçalves
Revisão textual em português Aline Machado Gonçalves
Divulgação e redes sociais Laís Limonta Gonçalves
Capa Laís Limonta Gonçalves
Foto da capa Palhaça Colibri, ©Jivago Sales (BH/MG)

Tradutores e revisores em línguas estrageiras
Andressa Macedo
Celso Rimoli
Guilherme Santos
João Anacleto
Juliano Lima
Leonardo Maciel
Marilia Dominicci
Carolina Vanso

Conselho Científico e Editorial
Dr. Cassiano Sydow Quilici - Universidade Estadual de Campinas (Brasil)
Dra. Cláudia Tatinge Nascimento - Macalester College (EUA)
Dra. Elena Cervelatti - UNIBO (Itália)
Dr. Fernando Mencarelli - Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil)
Dr. Kuniichi Uno - Rikkyo University (Japão)
Dra. Luciana da Costa Dias - Universidade de Brasíia (Brasil)
Dra. Nanci de Freitas - Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)
Dr. Peter Pál Pelbart - Pontíficia Universidade Católica de Sao Paulo (Brasil)
Dra. Tatiana Motta Lima - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)

Realização Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Apoio Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG)

Ficha catalográfica

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

Ephemera [recurso eletrônico]. - v. 1, (2018-). - Ouro Preto : Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018-
1 recurso online.

Quadrimestral.
e-ISSN: 2596-0229
Disponível apenas online.

1. Teatro - Periódicos. 2. Dança - Periódicos. 3. Performance (Arte). I. Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

CDU: 792(05)

Bibliotecário Responsável: Elton Ferreira de Mattos - CRB 6 - 2824

Revista Ephemera
Universidade Federal de Ouro Preto
Programa de Pós Graduação em Artes Cénicas
Espaço das Artes - Centro de Convenções
Rua Diogo de Vasconcelos, 328, Pilar
Ouro Preto - MG
354000-000
ephemerajournal@ufop.edu.br

SUMÁRIO

Editorial

08
Apresentação do dossiê: o corpo coletivo do riso
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

12
Presentation of the special issue: the collective body of laughter
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Dossiê

16
Dance a letra: operações cênico-coreográficas com gesto, palavra e humor
Diego Machado

35
Dance the lyrics: scenic-choreographic operations with gesture, word and humor
Diego Machado

53
A política do riso no 2º Sol Rindo - Festival de palhaçaria de Balneário Camboriú: uma entrevista com Bruna Pierami e Monique Neves da Cia As Mareadas
Maria Brígida de Miranda
Beatriz Costa Alvarez
Lorena Maria Lopes

78
The politics of laughter at the 2nd Sol Rindo, a clowning festival at Balneário Camboriú: an interview with Bruna Pierami and Monique Neves from Cia As Mareadas
Maria Brígida de Miranda
Beatriz Costa Alvarez
Lorena Maria Lopes

103
A ética do cômico em King Kong Fran: palhaçaria, gênero e resistência
Maricélia Nunes dos Santos

122
The ethics of the comic in King Kong Fran: clowning, gender, and resistance
Maricélia Nunes dos Santos

140
A função social da lógica do absurdo na comédia: aproximações entre "O Riso" de Bergson e Ubu Rei de Jarry
Márcio Marques de Carvalho

153
The social function of the logic of the absurd in comedy: approximations between Bergson's "Laughter" and Jarry's Ubu Roi
Márcio Marques de Carvalho

165
Memórias de uma palhaça que ousou rir
Joana Marques Barbosa

177
Memoirs of a clown who dared to laugh
Joana Marques Barbosa

189
Palhaçaria na educação: o riso e a alegria na prática docente
Felipe Augusto Michelini da Silva

206
Clowning in education: laughter and joy in teaching practice
Felipe Augusto Michelini da Silva

223
Comicidade aprisionada: a performatividade de experiências estéticas em educação antirracista reveladas para o ensino do teatro
Elison Oliveira Franco

243
Imprisoned comicality: the performativity of aesthetic experiences in anti-racist education revealed for the teaching of theater
Elison Oliveira Franco

263
Nariz de palhaça: olhares sobre o documentário "Achei o meu nariz"
Gleuter Alves Guimarães
André Almeida Nunes
Roberta Machado Silva

279
Clown nose: views about the documentary "Achei o meu nariz [I've found my nose]"
Gleuter Alves Guimarães
André Almeida Nunes
Roberta Machado Silva

295
A arte do riso: procedimentos cômicos do Palhaço
Francisco Cristiano Marques da Fonseca
Diego Brito Bezerra
Amidete Melo de Aguiar

315
The art of laughter: comic procedures of the Clown
Francisco Cristiano Marques da Fonseca
Diego Brito Bezerra
Amidete Melo de Aguiar

334
Os memes no teatro: tensionamentos na transposição da comicidade da internet para a cena
Brian Barzague Lobato Pereira
Raquel Castro de Souza

353
Memes in theatre: tensions in the transposition of internet comic discourse to the stage
Brian Barzague Lobato Pereira
Raquel Castro de Souza

371
Atuação psicofísica: uma abordagem intercultural após Stanislavski de Phillip B. Zarrilli
Marcelo Cordeiro

380
Psychophysical acting: an intercultural approach after Stanislavski, by Phillip B. Zarrilli
Marcelo Cordeiro

389
O silêncio que antecede a palavra
José Regino de Oliveira

404
The silence that precedes the word
José Regino de Oliveira

Artigos Livres

419
Ensinar o que não se aprendeu: a contradição silenciosa do Ensino de Arte
Ricardo Carvalho de Figueiredo
Jardel Eloi da Silva

434
Confessional, de Tennessee Williams: uma anatomia da exclusão na sociedade estadunidense
Luis Marcio Arnaut de Toledo

466
Dançar além do tempo: breves paralelos entre Wigman e hoje
Eugênio Bruck

487
Dança e capital cultural: políticas de fomento e a reconversão dos capitais na economia dos bens simbólicos
Henrique Rochelle

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ:
o corpo coletivo do riso

PRESENTATION OF THE SPECIAL ISSUE:
the collective body of laughter

Rita Gusmão
https://orcid.org/0000-0001-5895-5166

Mariana Azevedo
https://orcid.org/0000-0002-8369-8920

Marcelo Cordeiro
https://orcid.org/0000-0001-5549-5125

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8399

Apresentação do dossiê:
o corpo coletivo do riso

Presentation of the special issue:
the collective body of laughter

Ao imaginar esta coletânea de artigos, pensamos em estimular a reflexão sobre os desdobramentos políticos e performáticos da arte do riso e da palhaçaria nas estruturas sociais atuais. Partimos de princípios teóricos, que envolvem o Corpo, a Política, a Coletividade e suas relações com o Riso. Almejamos reunir propostas de reflexão e exemplos de ações cênicas em comicidade que pudessem inspirar o diálogo e a inventividade. E agradecemos a cada uma das pessoas que se dispôs a colaborar com suas ideias e compartilhar seus pensamentos.

Procuramos entender o corpo como o instrumento de diálogo entre o ser e o espaço, que instila ideias e emoções, e que contém potência semiológica, tanto individual quanto coletiva. Sugerimos que esta potência se organiza e é estruturada a partir de elementos socioculturais e estéticos, o que coloca o corpo num lugar de expressividade e de experiência. Com este paradigma, buscamos os artistas da cena que realizam o trabalho com o riso e o humor, principalmente, mas acolhemos as propostas que nos chegaram abrindo espaço para composições sobre a corporalidade na cena; e, também, resolvemos abrigar as reflexões que nos chegaram envolvendo a relação com as diversas plateias, sejam as formadas por grupos sociais em situações sensíveis, sejam as de aprendizagem, sejam as fruidoras da cena cômica espetacular. O primeiro encontro neste sentido foi com o dançar com as palavras e sua musicalidade criando situações de vivência do humor, com Diego Machado.

Pensamos na política como o conjunto de ações e atitudes que fazem brotar e crescer a essência germinativa de cada pessoa, compondo sua subjetividade nas relações com a alteridade e o coletivo. Recebemos a reflexão sobre os festivais como lugar de encontro e aprendizagem política e a oportunidade que eles proporcionaram para o desenvolvimento da palhaçaria feminina, com Lorena Maria Lopes, Beatriz Costa Alvarez e Maria Brígida de Miranda; encaramos o pensamento sobre os espetáculos cômicos e as práticas sociais e artísticas misóginas, com Maricélia Nunes dos Santos.

Desejamos entender a coletividade a partir da compreensão de que esta apresenta hierarquias estáveis, mas não fixas, e dela emergem propostas e peculiaridades que formam os indivíduos, e permanecem no tempo como rastros de intenções e realizações. Fomos estimulados a pensar sobre a função social da lógica do absurdo, com Márcio Marques de Carvalho; vivenciamos em conjunto com uma palhaça-mãe-pesquisadora os desafios interseccionais da palhaçaria feminina no Brasil, com Joana Marques Barbosa.

Olhamos e vivemos o riso como ação performática e política, envolvida com processos de ensino e de composição de ações artísticas. Acreditamos que o riso se organiza sob os aspectos de participação direta de fruidoras/es, de imprevisibilidade que agrega o tempo presente às apresentações e de movimento ritual, além de elementos artísticos voltados à composição do humor. Nos sentimos convidados a refletir sobre o professor palhaço e o como a palhaçaria pode contribuir para a formação docente e os processos educativos, com Felipe Augusto da Silva; fomos chamados à pensar a fenomenologia do cômico e as possibilidades para a educação antirracista, com Elison Oliveira Franco; fomos convidados a apreciar as relações entre reflexão e cinema e a importância de envolver o audiovisual no registro da palhaçaria feminina, com Gleuter Alves Guimarães, André Almeida Nunes e Roberta Machado Silva; fomos lembrados de que a palhaçaria se afirma na forma de comicidade e riso, mas é espaço de resistência e reflexão crítica sobre a condição humana, com Francisco Cristiano da Fonseca, Diego Brito Bezerra e Amidete Melo de Aguiar; e experimentamos observar as tensões entre comicidade e rede internet, com Brian Barzague Pereira e Raquel Castro de Souza.

Com o desejo de estimular uma perspectiva interartes, convidamos o palhaço e diretor teatral José Regino de Oliveira para apresentar sua pesquisa sobre relações entre comicidade e drama, que foi realizada com o intuito de aprimorar o treinamento para a atuação cômica. E para ampliar o pensamento em torno do treinamento e de sua função importante para a composição cênica e para o autoconhecimento de artistas, o parceiro de organização deste número, Marcelo Cordeiro, preparou uma resenha sobre a proposta de Phillip Zarrilli, diretor e ator, a partir das artes marciais asiáticas, que acrescentamos ao dossiê.

Acreditamos que reunimos textos capazes de evidenciar que há uma produção reflexiva sobre o Riso na atualidade no Brasil. E ousamos dizer que esta produção estimula o estudo sobre o riso e a sua contribuição para a educação descolonizadora, viva e potente na busca de um mundo equilibrado e não preconceituoso.

A Revista Ephemera abrigou esta aventura com abertura e carinho, o que nos fez mais felizes! Evoé.

Biografia acadêmica
Rita Gusmão - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Professora Associada do Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: ritag924@gmail.com

Mariana Azevedo - Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ)
Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei, São João del Rei, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: marianaazevedoproducoes@gmail.com

Marcelo Cordeiro - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)
Professor na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: marcelocordeiroqvid@yahoo.com.br

Direitos autorais
Rita Gusmão, Mariana Azevedo e Marcelo Cordeiro

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.

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

PRESENTATION OF THE SPECIAL ISSUE:
the collective body of laughter

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ:
o corpo coletivo do riso

Rita Gusmão
https://orcid.org/0000-0001-5895-5166

Mariana Azevedo
https://orcid.org/0000-0002-8369-8920

Marcelo Cordeiro
https://orcid.org/0000-0001-5549-5125

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8428

Presentation of the special issue:
the collective body of laughter

Apresentação do dossiê:
o corpo coletivo do riso

In imagining this special issue, we thought of stimulating reflection on the political and performative developments of the art of laughter and clowning in current social structures. Grounded on theoretical principles that involve the Body, Politics, Collectivity and their relations with Laughter, we sought to gather reflections and examples of comedy theater that could inspire dialogue and inventiveness. And we thank each and every one of those who willingly contributed their ideas and shared their thoughts.

We seek to understand the body as the instrument of dialogue between being and space, which instills ideas and emotions and which contains semiological potency, both individual and collective. We suggest that said potency is organized and structured based on sociocultural and aesthetic elements which sees the body as a locus of expressiveness and experience. With this paradigm, we mainly searched for theater artists who work with laughter and humor, but also welcomed the proposals that came to us opening space for compositions about corporality on stage, and decided to embrace reflections involving the relationship with different audiences—whether they were social groups in sensitive situations, learning groups, or those who enjoy theater comedy. Our first encounter in this regard was with Diego Machado, dancing with words and their musicality, creating situations that evoked humor.

We understand politics as the set of actions and attitudes that cause the germinative essence of each person to sprout and grow, composing their subjectivity in relations with otherness and the collective. With Lorena Maria Lopes, Beatriz Costa Alvarez, and Maria Brígida de Miranda, we reflect on festivals as a place of encounter and political learning and the opportunity they provided for the development of female clowning; with Maricélia Nunes dos Santos, we discuss comedy shows and misogynistic social and artistic practices.

We wish to understand collectivity based on the understanding that it presents stable but not fixed hierarchies, and that proposals and peculiarities emerge from it that shape individuals and remain over time as traces of intentions and achievements. Márcio Marques de Carvalho encouraged us to reflect on the social function of the logic of absurdity, while with Joana Marques Barbosa, a clown-mother-researcher, we experienced the intersectional challenges of female clowning in Brazil

We view and experience laughter as a performative and political act, involved in processes of teaching and composing artistic actions. We believe that laughter is organized under the aspects of direct audience participation, of unpredictability that adds the present moment to the performances, of ritual movement, and artistic elements focused on the composition of humor. Felipe Augusto

da Silva invited us to reflect on the clown teacher and how clowning can contribute to teacher training and educational processes; with Elison Oliveira Franco, we were invited to reflect on the phenomenology of comedy and the possibilities for anti-racist education; Gleuter Alves Guimarães, André Almeida Nunes, and Roberta Machado Silva invited us to appreciate the relation between reflection and cinema and the importance of involving audiovisual media in the recording of female clowning; with Francisco Cristiano da Fonseca, Diego Brito Bezerra, and Amidete Melo de Aguiar, we were reminded that clowning asserts itself in the form of comedy and laughter, but it is also a space for resistance and critical reflection on the human condition; and Brian Barzague Pereira and Raquel Castro de Souza allowed us to observe the tensions between comedy and the internet.

With the desire to stimulate an inter-arts perspective, we invited clown and theater director José Regino de Oliveira to present his research on the relationship between comedy and drama, which was conducted to improve training for comic acting. And to broaden the debate around training and its important role in stage composition and artists' self-awareness, the organizing partner for this issue, Marcelo Cordeiro, has prepared a review of the proposal by Phillip Zarrilli, director and actor, based on Asian martial arts, which we have added to the dossier.

We believe to have gathered texts that underscore the reflective production on Laughter in Brazil today. And we dare say that this production encourages the study of laughter and its contribution to decolonizing education, alive and powerful in the search for a balanced and non-prejudiced world.

Ephemera Journal welcomed this adventure with openness and affection, which made us very happy! Evoé.

Academic Biography
Rita Gusmão - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Associate Professor at the Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.
E-mail: ritag924@gmail.com

Mariana Azevedo - Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ)
PhD student in the Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei, São João del Rei, Minas Gerais, Brazil.
E-mail: marianaazevedoproducoes@gmail.com

Marcelo Cordeiro - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)
Professor at the Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.
E-mail: marcelocordeiroqvid@yahoo.com.br

Copyright
Rita Gusmão, Mariana Azevedo e Marcelo Cordeiro

Copyright of the translation
Carolina Vanso and Leonardo Maciel

License
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.

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

DANCE A LETRA:
operações cênico-coreográficas com gesto, palavra e humor

DANCE THE LYRICS:
scenic-choreographic operations with gesture, word and humor

Diego Machado
https://orcid.org/0009-0000-3264-2145

doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8021

Dance a letra:
operações cênico-coreográficas com gesto, palavra e humor

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão fundamentada na prática artística como pesquisa, tendo como objeto a proposta coreográfica Dance a Letra, que investiga a relação entre gesto, letra de música e humor. A partir da perspectiva dos escritos de artista, o autor sistematiza procedimentos criativos desenvolvidos ao longo de uma trajetória marcada pela interseção entre dança e humor, com ênfase na produção de sentido por meio do atrito entre texto musical, gesto e composição coreográfica. Articulam-se referências conceituais como o Terceiro Sentido de Roland Barthes, o Pré-Movimento de Hubert Godard e a Teoria da Incoerência do humor. Os resultados do processo são observados na construção de uma linguagem coreográfica que aborda a literalidade gestual para instaurar camadas de subtexto críticas e políticas. O trabalho corrobora o riso como estratégia e discurso e reafirma a dança como campo de pensamento e invenção.
Palavras-chave: dança; humor; gesto; palavra; dance a letra.

Dance the lyrics:
scenic-choreographic operations with gesture, word and humor

Abstract: This article offers a reflection grounded in artistic practice as research, focusing on the choreographic proposal *Dance a letra* (Dance the lyrics), which investigates the relationship between gesture, song lyrics, and humor. From the perspective of artist writings, the author systematizes creative procedures developed over a trajectory marked by the intersection of dance and humor, with an emphasis on meaning-making through the friction among musical text, gesture, and choreographic composition. Conceptual references such as Roland Barthes's Third Meaning, Hubert Godard's Pre-Movement, and the Theory of Incoherence in humor are brought into dialogue. The results of the process can be observed in the construction of a choreographic language that employs gestural literalness to generate critical and political layers of subtext. The work reinforces laughter as both strategy and discourse and reaffirms dance as a field of thought and invention.
Keywords: dance; humor; gesture; word; *dance a letra*.

1 Introdução

Este artigo é um relato-reflexão de artista sobre a linha de trabalho que venho desenvolvendo nos últimos anos como diretor de dança, denominada Dance a Letra. Trata-se de uma proposta coreográfica que investiga as relações entre dança e humor, com ênfase nos modos como a literalidade gestual pode gerar humor e crítica quando articulada com letras de músicas de canções populares. Nesse percurso, o artigo se inscreve também na tríade política–coletividade–riso, ao refletir sobre os atravessamentos estéticos e formativos que perpassam o trabalho com dança e humor.

O artigo foi construído a partir da perspectiva metodológica da Prática Artística como Pesquisa (PaR), em que a reflexão teórica é implícita à experiência prática e à elaboração poética na criação em dança:

> Trata-se de uma reflexão epistemológica realizada a partir da prática (fazer técnico, artístico e criativo) ou o que chamamos de pesquisa empírica. Essa reflexão identifica a prática como domínio de conhecimento (Nelson, 2006) cujos métodos e temas (de trabalho) atuam como objeto de pesquisa. [...] Para navegar por tal conhecimento, é preciso olhar para o conceito de prática, como nos sugere Robin Nelson (2022). O autor prevê que prática, num contexto de PaR, está relacionada à práxis, ou seja, a uma investigação pelo "imbricamento da teoria dentro da prática" (Fernandes *et al.*, 2024, p. 15-16).

Ciane Fernandes (2014) completa a ideia:

> As artes hoje têm meios de estabelecer seus próprios métodos e abordagens, atualizando contextos e desmontando preconceitos ultrapassados de pesquisa que nos usam como objeto para discutir mudanças dentro de formatos engessados, portanto sem condições efetivas para realizá-las. Assumindo nossos próprios métodos, nos tornamos sujeitos de nossa própria história, e podemos inverter essa lógica colonizadora e hegemônica e passar a influenciar os demais campos em meios e modos bem mais flexíveis e coerentes com uma (nova) realidade contemporânea (Fernandes, 2014, p. 78).

O texto filia-se também à perspectiva dos escritos de artistas:

> [...] os escritos de artistas apresentam-se como a sistematização das ideias que circunscrevem o projeto artístico, orientam a instauração da obra, e revelam a posição reflexiva e crítica do artista perante sua própria arte e, por extensão, sobre a arte em geral. Constituindo-se não exatamente como textos explicativos; investigam o processo de criação através dos elementos geradores da obra, dos procedimentos adotados, e dos conceitos que a sustentam. Os escritos de artistas são um elemento meta-artístico, estreitamente articulados à obra. [...] O que denominamos como escritos de artista é o registro da elaboração de um pensamento ancorado no processo criativo. Levam em conta os elementos constituintes do trabalho de arte e as subjetividades que ocorrem no ato de criação. Enfim, aproximam as motivações e balizam os parâmetros do processo de criação (Rey, 2018, p. 2-7).

A escrita aqui apresentada busca revelar as operações conceituais e reflexivas implicadas nos processos de criação coreográfica, afirmando a prática artística como produção de conhecimento.

> É somente através do artista que novas ideias sobre o conhecimento de outra maneira tácito e implícito podem ser adquiridas, e somente enquanto o artista/pesquisador permanecer um artista ele ou ela será capaz de enriquecer as pesquisas existentes realizadas por cientistas (Coessens, 2014, p. 2).

O artigo está estruturado em quatro momentos. No primeiro, apresento os fundamentos de Dance a Letra, situando-o como procedimento e como poética coreográfica. Em seguida, descrevo e analiso uma das cenas criadas a partir dessa linha de trabalho, com foco nos aspectos compositivos e dramatúrgicos da relação entre gesto e riso. No terceiro momento, desenvolvo algumas reflexões sobre operações e procedimentos envolvidos no trabalho com dança e humor. Por fim, teço apontamentos sobre o caráter político-formativo que Dance a Letra possui.

2 Dance a Letra

Desde 2015 desenvolvo um procedimento de criação e de composição coreográfica chamado Dance a Letra, em que gestos literais são atribuídos a letras de músicas brasileiras. Antes de ter esse nome, eu já havia me relacionado com essa ideia em várias ocasiões. Em 2005, quando iniciei o trabalho junto à Muovere Cia de Dança, no espetáculo *Beterrabas Caprichosas* (2005), dirigido e coreografado por Jussara Miranda, em que a coreografia de uma das cenas foi composta a partir da música "Por isso eu corro demais", de Roberto Carlos, resultando em uma bem-humorada versão gestual para a letra da canção, dançada por Luciana Dariano. Em 2007, quando junto ao Grupo Gaia, dirigido por mim e por Alessandra Chemello, criamos o espetáculo *Alice (adulto)* (2008), cuja coreografia final, intitulada Coreografia para uma Bobagem, foi criada com gestos literais para a letra da música "Sinceramente", da banda Cachorro Grande. Em 2009, também junto ao Grupo Gaia, no contexto do espetáculo *Abobrinhas Recheadas* (2009), uma obra que misturava coreografias previamente compostas e também procedimentos de improviso e composição em tempo real. Na verdade, foi com *Abobrinhas Recheadas* (2009) que assumi meu interesse pela relação entre dança e humor e tracei contornos, formas e profundidade de pesquisa sobre o tema. É verdade que antes disso eu já flertava com essa relação, ainda que de modo tangenciado, não como temática e linguagem de pesquisa de interesse direto. Lembro da videodança Pas de Corn[1] (2006) que criei, uma coreografia videográfica cujo corpo de baile são pipocas. Meu interesse à época era questionar a padronização dos corpos que dançam. É uma peça que sempre rouba o riso de um ou outro que a assiste por conta da ironia presente na sátira de substituir corpos de carne e osso por um alimento. Contudo, foi com *Abobrinhas Recheadas* (2009) que reconheci que a relação dança-riso-humor tem

1 Ver: PAS de Corn. Produção de Diego Mac. [*S. l*: *s. n*], 6 jan. 2007. 1 vídeo (1:41min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=l573mRwt_Cw . Acesso em: 26 nov. 2025.

uma presença importante no meu contexto de trabalho e que passei a fazer parte da poética que desenvolvo como coreógrafo e diretor em diferentes práticas e reflexões artísticas.

Abobrinhas foi criado a partir da exploração prática do conceito de pós-produção (Bourriaud, 2009). Foram trabalhados no processo criativo e no resultado formal a apropriação e a manipulação de matérias e materiais de dança já feitos e informados que circulam no ambiente da cultura *pop*: marcas da mobilidade do corpo já impregnadas na cultura. Nesse contexto, a coreografia Macarena foi o emblema máximo, utilizada como material coreográfico de diversas cenas, desde as compostas previamente até as cenas que eram estruturadas em tempo real por meio de tarefas de improvisação. O espetáculo acabou se tornando um contêiner de premissas e materiais que fizeram crescer o corpo do meu trabalho como diretor de dança e ampliaram a exploração do humor na dança: temáticas da mídia, da cultura *pop* e da cultura de massa, procedimentos de reprocessamento, apropriação e citação coreográfica. Foi nele que a Macarena apareceu pela primeira vez no meu trabalho: a abordagem do gesto como dado coreográfico, a lógica do jogo, a improvisação, a interação com o público e o humor. Também a presença do corpo e da performance do diretor em cena, explorando a direção de dança como elemento da composição coreográfica em tempo real. As referências nesse período foram: o coreógrafo Jérôme Bel, *ready-made*, Marcel Duchamp, *pop art*, Andy Warhol, humor físico, Roberto Bolaños, sátira, Mamonas Assassinas, arte e mídia (Machado, 2008), e Bourriaud, (2009), pós-produção. Desde a estreia em 2009, *Abobrinhas Recheadas* vem sendo desdobrado em diferentes versões e formatos.

Em 2013, ainda seguindo as flechas lançadas em *Abobrinhas Recheadas* (2009), fundei a Macarenando Dance Concept, junto com Gui Malgarizi.

> Trata-se de uma iniciativa cultural que investe na mistura da dança, do humor e da cultura pop para criação de projetos artísticos. A Macarenando construiu forte presença no setor cultural ao apresentar diferentes nichos e abordagens para a dança como linguagem criativa. Inserida na perspectiva do desenvolvimento cultural e econômico junto à indústria criativa, opera na simplicidade, no bom humor, na proposição da experiência sensível e no desejo de mudar o mundo, mobilizar pessoas e provocar transformações. Na Macarenando, nos empenhamos arduamente para celebrar a cultura, arte e a dança por meio do nosso trabalho, com a vivacidade mais contundente que podemos ter, num esforço diário para responder à pergunta: O que se faz com o que já se tem? Essa pergunta nunca foi inédita: tem suas raízes em *Abobrinhas Recheadas* (2009) e no trabalho com reprocessamento, citação e apropriação. Não à toa, a *Macarena* dá nome à iniciativa, que insiste em resgatar, valorizar e reprocessar o que está a nossa volta e também aquilo que nós mesmos criamos e largamos no mundo. Para nós, pensar no que já se tem, e apontar caminhos para valorização e o reaproveitamento das nossas conquistas é, sim, também, uma atitude ética, poética, política e sustentável frente aos possíveis desabamentos trágicos que podem aparecer na vida humana em sociedade. Com o olho vivo, com a piada da ponta da língua ao dedo do pé, com o braço firme para o golpe, e com a cabeça bem feita para os giros, seguimos em frente (Mac; Malgarizi, 2019, texto de apresentação da Macarenando Dance Concept).

Com a Macarenando, criamos algumas versões do espetáculo *Abobrinhas Recheadas* (2009). Em 2013, montamos a versão *Abobrinhas Recheadas: o jogo*. Nessa proposta, todo o espetáculo

era realizado a partir do improviso coreográfico em tempo real pelos bailarinos a partir de jogos comandados por mim e da interação com o público. Um desses jogos era o tradicional Qual é a música?[2] em formato gestual. O jogo é assim: o jogador A coloca um fone de ouvido que toca uma música qualquer em volume alto; no ambiente está tocando uma outra música; o jogador B tem o objetivo de fazer com que o jogador A adivinhe qual é a música que está tocando na sala, e deve fazer isso apenas com gestos que mimetizam a letra da canção. Sempre foi o jogo mais desejado e gargalhado pelo público. E por nós também. Em nossos treinamentos, ficávamos por horas brincando de qual é a música, porque era divertido, engraçado e infinitamente rico gestualmente. Eu gostava muito de realizar esse procedimento e ficava especialmente fascinado e atraído pelo resultado gestual e potencial coreográfico que emergia no jogador B. Não sabia exatamente o que era, mas havia ali um misto de velocidade corporal, atrapalhação, gestos borrados, animação e ludicidade muito interessantes. Também parecia se instaurar uma espécie de dispositivo coreográfico, um algoritmo coreográfico, um mecanismo de geração de gestos muito eficaz.

Enfim, intuía que ali havia uma potência artística, algo a ser desvelado e explorado na pesquisa da relação entre dança, corpo e riso. Movido por essa intuição, em 2015 propus que criássemos uma versão de *Abobrinhas Recheadas* somente com esse procedimento. Mas não queria levar o jogo ao palco mais uma vez, minha atenção estava concentrada na relação entre a letra da música que tocava e os gestos que o bailarino B executava e não mais tanto para as tentativas de acerto do jogador A. A ideia era utilizar o jogo Qual é a Música? como um procedimento para atribuir gestos literais para letras de músicas brasileiras e a partir disso compor a coreografia do espetáculo. Assim nasce a versão *Abobrinhas Recheadas: dance a letra* (2013).

O projeto coreográfico do espetáculo foi baseado na investigação poética e uso cênico do procedimento Dance a Letra, aprofundando a pesquisa de movimento baseada na busca de literalidades gestuais para letras de músicas brasileiras e na composição cênico-coreográfica com as gestualidades descobertas. Nesse processo, nos deparamos com diversas possibilidades de geração e execução gestual, de arranjos coreográficos e de relação com a palavra e com a letra das músicas: gestos gerados pela letra; gestos sobrepostos à letra; gestos individuais; gestos em duplas; gestos coletivos; gestos para cada estrofe; gestos para cada frase/verso; gestos para termos ou expressões da frase; gestos para cada palavra, etc.

O espetáculo estreou no Porto Verão Alegre de 2015, um evento emblemático que ocorre na cidade no verão, em janeiro e fevereiro, recheado de peças e eventos artísticos para quem não vai para o litoral gaúcho tomar picolé ou banho de mar. Foi um enorme sucesso de público, em termos de quantidade de ingressos e lotação, e também na provocação do riso. Ainda que estivéssemos confiantes e animados com a nossa ideia, não sabíamos como seria a reação das pessoas frente a uma

2 Qual é a Música? foi um programa de televisão apresentado por Silvio Santos, na emissora SBT, baseado na versão americana Name That Tune. A estrutura do programa era baseada em uma gincana com artistas. Divididos em times, os participantes realizavam provas baseadas em conhecimentos e habilidades musicais, como acertar o nome da música pela melodia ou pelo intérprete, identificar o texto de uma canção ou cantar uma música sem errar a letra.

proposta tão específica de misturar dança e humor a partir da composição coreográfica de gestos para letras de músicas brasileiras. A recepção foi a melhor possível. Terminamos o espetáculo um pouco assustados, inclusive, com o tanto de gargalhadas e interações da plateia. Era o início de uma longa jornada dançando a letra por aí.

3 "Porto Alegre é Demais"

Era um final de tarde chuvoso quando encontrei com Gui Malgarizi no térreo da Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre. Sentamos numas cadeiras aleatórias e pedimos um café antes de subirmos para a sala de ensaio. Estávamos no meio do processo de criação do espetáculo. Não tínhamos muito tempo para criar a peça, pois desde a proposta e a tomada de decisão por fazer até a data de estreia da obra no Porto Verão Alegre teríamos apenas 10 ou 15 ensaios. A ansiedade estava ali, presente, com toda sua imponência, misturada com a animação de estar criando algo novo pra nós e com a diversão gerada pela linguagem que estávamos operando. Gui tomou o café com a cara fechada e logo percebi que havia algo fora do lugar. Ele me relatou que o dia tinha sido horrível, com uma série de tropeços e frustrações, especialmente uma: a fornecedora de *internet* não comparecera no horário marcado para fazer a instalação de equipamentos no apartamento dele. Na verdade, fui entendendo: o Gui estava uma fera.

Naquele dia, nossa meta para o ensaio era criar a coreografia para a música "Porto Alegre é Demais" (José Fogaça). Trata-se de uma canção já tradicional da cidade, conhecida por quase todos que a habitam , especialmente por ser muito utilizada por uma grande rede de supermercados da região em seus comerciais publicitários no horário nobre de televisão. A música é uma exaltação à Porto Alegre, com rima, melodia, harmonia e arranjo doces, em versos como:

> Porto Alegre é que tem um jeito legal
> é lá que as gurias etc. e tal
> nas manhãs de domingo esperando o Grenal
> passear pelo brique num alto astral
> Porto Alegre me faz tão sentimental
> Porto Alegre me dói, não diga a ninguém
> Porto Alegre me tem, não leve a mal
> a saudade é demais
> é lá que eu vivo em paz
> (Porto Alegre é Demais, José Fogaça/Isabela Fogaça, 2000).

O Gui, preocupado, me perguntava como iria para a sala para criar em cima de uma música dessas naquele estado de fúria, raiva, irritação e ansiedade (Gui dirigiu a obra junto comigo e também concebeu a dramaturgia e a iluminação, além de operar a luz da peça). Ainda não tínhamos exatamente a direção que tomaríamos para a criação dos gestos e da composição da cena como um todo. E a fúria de Gui nos deu uma pista. Propus a ele que usássemos todos esses sentimentos e emoções a nosso favor, afinal, trabalhamos com o corpo e com tudo o que vem nele, trabalhamos

com a vida, e resultamos poeticamente a partir da soma[3] do que somos, sentimos, imaginamos e fazemos no mundo. Ao que ele me respondeu com o dedo médio em riste: "o único gesto que eu tenho vontade de fazer agora é esse". Depois de algumas boas risadas, ele complementou, como um bom dramaturgista: "e se subvertêssemos nossa própria ordem e em vez de buscarmos gestos literais fossemos em busca de gestos antônimos para a letra da música?". Genial. Pagamos o café, corremos para a sala e começamos o ensaio.

Iniciamos de uma maneira diferente: em vez de partirmos da letra da música como impulsionadora para a geração de gestos, primeiro levantamos com o elenco uma coleção de gestos com sentido ruim, negativo, imorais e grotescos. Ou melhor: gestos que não participam do campo semântico do texto da música. A partir disso, operamos a conexão e a sobreposição dos gestos à letra. Imediatamente nos deparamos com os acidentes de sentido provocados pela mistura dos materiais opostos. Ficou nítida a potência daqueles gestos "fora do lugar" como detonadores de comicidade e, numa segunda camada, mais profunda e tensionadora, dos gestos antônimos como dispositivo crítico.

Optamos pela execução em uníssono, com os quatro bailarinos do elenco um ao lado do outro, em uma configuração de grupo que remete às figuras clássicas da dança, como o padrão de grupo visto no famoso Pas de Quatre de *O Lago dos Cisnes*. A movimentação da cintura para baixo, durante a execução dos gestos na parte de cima do corpo, foi um balanço pendular muito simples: passo para frente, passo para trás, repetidamente. Intitulamos a cena de As Coristas, numa alusão ao coro de bailarinas, aos corpos de baile e à dança, somando outra camada crítica àquele contexto semântico e político-geográfico em que a música vai para um lugar e a dança para outro.

4 Dance a Letra: procedimento x Dance a Letra: coreografia

O processo de criação do espetáculo evidenciou muito nitidamente um aspecto importante sobre o trabalho com Dance a Letra, de que operávamos sempre com dois tipos: em um momento, o *procedimento* Dance a Letra; em outro, a *coreografia* Dance a Letra. Vamos diferenciá-los.

Dance a Letra como procedimento trata da relação direta e mais primária entre gesto e palavra, em que o gesto literal atua como uma espécie de pré-texto, como uma camada inicial,

3 O termo *soma* aqui conecta-se diretamente à Somática e sua relação com a dança e com a Prática Artística como Pesquisa. Conforme Ciane Fernandes (2024), "conteúdos somáticos fazem parte da formação de dançarinos, atores, performers e futuros professor, que multiplicarão modos integrados de perceber e lidar com a corporeidade no/com o mundo e, principalmente, de reorganizar padrões de percepção e relação a partir da corporeidade integrada. Isto é, Somática não é apenas um conjunto de técnicas, métodos e abordagens a serem ensinadas, praticadas e desenvolvidas como conteúdos integrativos, mas modos de transformar nossa visão, percepção e interações com/no mundo. Somática não se restringe a objeto de estudo ou conteúdo programático, pois engloba o próprio modo de ser e estar no mundo, e principalmente, perceber e seguir os fluxos contrastantes e ritmos ondulatórios da própria vida (Fernandes *et al*. 2024, p. 102-103).

concreta e objetiva de levantamento de material de movimento. Esse pré-texto sublinha a letra da música, representando seus significados de forma direta e denotativa. Ele é quase sempre óbvio, funcionando como uma mimetização gestual de palavras em movimento.

Contudo, o pré-texto não deve ser confundido com o texto coreográfico propriamente dito. Para que Dance a Letra opere como coreografia, e não apenas como jogo ou procedimento de levantamento de gestos, é necessário que surja algo mais: um subtexto. O texto da coreografia não deve se limitar à ilustração da letra por meio de gestos literais. É preciso que ele diga algo outro, algo que vá além tanto da música quanto do gesto isolado.

Esse subtexto é uma camada de sentido que não está formal, literal ou concretamente presente nem no gesto (pré-texto), nem na letra da música (texto musical). Ele emerge do atrito, da sobreposição e da justaposição entre ambos. Trata-se de um sentido terceiro, nascido do acidente entre música, palavra e gesto, e da forma como esses elementos se organizam em cena.

Nesse momento, cabe uma conexão com Roland Barthes e a sua teoria dos sentidos. No artigo "O Terceiro Sentido" (1970), publicado na coletânea O óbvio e o obtuso (2009), Roland Barthes propõe uma categoria de sentido que rompe com as formas usuais de significação. A partir da análise de fotogramas do filme Ivan, o Terrível (1944), de Sergei Eisenstein, ele distingue três camadas de leitura: o sentido informativo, ligado à comunicação direta; o simbólico, associado a significados culturais e universais; e, por fim, o obtuso, que não comunica nem simboliza. Ele provoca uma perturbação no campo da leitura, atuando fora dos códigos convencionais. Barthes o define como um significante sem significado: algo que escapa à compreensão imediata, mas que insiste em afetar, como um suplemento sensível que desafia a lógica e a decodificação. A metáfora do ângulo obtuso ajuda a explicar: assim como esse ângulo excede o reto, o terceiro sentido extrapola a linha reta da narrativa clássica, produzindo rupturas, deslocamentos e sequências que contradizem o esperado e, justamente por isso, abrem outras possibilidades de sentido. Trata-se de uma força de desordem que desvia do caminho óbvio e se afirma na ambiguidade.

É precisamente nesse terceiro sentido que se manifesta o potencial coreográfico de Dance a Letra. Humor, piada e subversão aparecem como efeitos possíveis desse subtexto, revelando leituras inesperadas da canção e da coreografia. A graça e a potência não estão no gesto literal em si, quando gerados inicialmente ao realizarmos o Dance a Letra em sua forma de procedimento (no sentido informativo, segundo Barthes), mas na maneira como esse gesto, organizado segundo uma lógica coreográfica (sentido simbólico), entra em relação antagônica, irônica ou crítica com a música, produzindo sentidos que extrapolam tanto a canção quanto os movimentos isolados.

Sem esse subtexto, sem esse sentido terceiro, os gestos se esvaziam. Tornam-se somente uma sequência de movimentos literais, um Dance a Letra como procedimento, e não como coreografia. Nessa forma reduzida, temos tão somente uma técnica para criar movimentos a partir de palavras. Um exercício útil de criação, mas que reduz o gesto a ponto de chegada e não privilegia sua potência como ponto de partida mobilizador para a composição coreográfica.

É verdade que o jogo-procedimento é parte importante do processo. Dominar o pré-texto é fundamental: desenvolver, qualificar e dominar a técnica permite criar um vocabulário gestual múltiplo, consistente, expressivo. Na verdade, mais que isso, é essencial para recrutar e ativar tudo que vem antes da composição e da execução coreográficas. E o que vem antes? Tudo. Não começamos do zero, começamos do meio, "O meio como ponto zero" (2002), como nos propõem Blanca Brites e Elida Tessler. Entendido dessa maneira, o procedimento Dance a Letra funciona como um exercício da memória, da poética, da postura, da visão de mundo, das preparações físicas, mecânicas e dinâmicas de cada artista envolvido no processo. Não se trata apenas de inventariar gestos, mas de abrir as gavetas de uma coleção montada durante toda uma vida impregnada de ideias, ações, lembranças, mobilidades, afetos e raciocínios. Nesse sentido, esse pré-texto se relaciona com aquilo que Hubert Godard chama de pré-movimento:

> O pré-movimento é entendido por Godard como uma atitude que já existe antes de qualquer movimento, na forma como o sujeito organiza sua postura em resposta à gravidade e ao espaço no qual está inserido. Esse pré-movimento, em grande parte inconsciente, é atravessado por hábitos perceptivos, sensoriais, motores, afetivos, culturais e sociais, conferindo colorido e assinatura pessoal à organização postural e a qualquer gesto que venha a ser feito. A noção de gesto tem, portanto, segundo Godard, esta dimensão dinâmica e expressiva, ligada a uma atitude, a uma postura (no sentido literal e simbólico da palavra), que é sempre singular e própria a cada sujeito. "A forma como estamos de pé já contém um humor, um projeto sobre o mundo" (Lima, 2018, p. 13).

Após esse exercício relevante de pré-texto(movimento), Dance a Letra como coreografia exige ir além: é preciso compor sentidos, tensionar significados e provocar deslocamentos perceptivos. A coreografia acontece justamente naquilo que passa e ultrapassa a literalidade, em suas brechas e fendas, em suas costuras e conexões, na criação de camadas simbólicas que emergem do encontro entre letra e gesto.

Um exemplo elucidativo é a coreografia criada para a música "Porto Alegre é Demais". A composição não se sustenta apenas pela gestualidade atribuída à letra, mas pelo modo como subverte o conteúdo exaltativo da canção. A graça da cena está na escolha e no arranjo de gestos contraditórios às palavras que celebram a cidade, provocando deslocamento de sentido. O humor e a ironia não estão nem na música, nem nos gestos isolados, mas na fricção entre eles e na maneira como são mobilizados, dançados e postos em cena. Podemos mobilizar aqui a Teoria da Incoerência[4], trabalhada por diversos pensadores, como Platão, Cícero (106-43 a.C.), Immanuel Kant (1724-1804), Arthur Schopenhauer (1788-1860), Søren Kierkegaard (1813- 1855), Arhut Koestler (1905-1983) e Victor Raskin (1944 -). A tese da incoerência é de que o humor aparece pela colisão entre o que se espera e o que se apresenta, da quebra brusca de uma expectativa, quando algo inicialmente promissor se desfaz de maneira repentina e surpreendente. Essa frustração súbita de uma expectativa emocional seria o motor do riso. A partir dessa lógica, o cômico se estrutura

4 Dependendo do autor, também chamada de Teoria da Inconsistência, da Contradição, da Ambivalência ou da Bissociação.

na colisão entre ideias contraditórias, que ao se encontrarem produzem surpresa, desconforto ou inversão de sentido. O impacto da piada depende tanto da distância entre os elementos quanto da maneira como são articulados.

É o que ocorre na coreografia para "Porto Alegre é Demais", em que a letra da música exalta a cidade, mas os gestos que a acompanham são irônicos, descritivos de problemas urbanos e interpessoais, contrários à idealização da canção. O riso não é apenas reação, mas consequência de uma construção estética complexa, que envolve antítese, ironia e paradoxo. É aí que o subtexto aparece, como algo que emerge do confronto entre exaltação e crítica, literalidade e desvio. É nessa zona de atrito, nesse campo de ruído entre música, letra e gesto, que Dance a Letra encontra sua potência como coreografia.

5 Dança e riso

Para que tudo isso ocorra, para que o gesto literal se torne um elemento mobilizador de viagens e não um destino encerrado em si mesmo, é fundamental compreender a importância da dança enquanto linguagem nesse processo. É ela quem organiza, articula e transforma a relação entre gesto e palavra em uma lógica coreográfica capaz de produzir o riso e esse *terceiro sentido de que Roland Barthes (1970) fala.* É a lógica coreográfica envolvida no processo de criação e composição, e não apenas os gestos escolhidos e a técnica gestual de execução, que transforma *Dance a Letra* em coreografia. E isso muda tudo. Quando organizamos os gestos não apenas em função da mecânica corporal, da palavra isolada ou da canção em si, mas em função de um pensamento coreográfico, abrimos espaço para novos sentidos emergirem. Essa lógica é o que permite ultrapassar o riso imediato e alcançar zonas mais complexas de expressão: crítica, poesia, estranhamento, deslocamento. Caso contrário, há sempre o risco de ficarmos presos à técnica, fazendo com que o gesto literal se esgote apenas como efeito, sem provocar subversão alguma. Pelo contrário, o riso primeiro, a partir do gesto literal, deve ser interpretado e manejado como abertura de uma possibilidade: como *com* e *a partir* disso fazer *dança*? Como atravessar a técnica e manejá-la como trampolim para prolongar camadas de sentido? Portanto*, Dance a Letra* exige escuta, pensamento coreográfico, articulação gestual e sensibilidade compositiva para subverter, rir, provocar e, sobretudo, compor sentidos que não estavam dados nem na letra, nem no gesto, nem na música, mas que emergem do modo como essas camadas se encontram, se friccionam e se reinventam em cena coreográfica.

Um exemplo pontual da importância da linguagem da dança nesse processo aparece ao analisarmos a característica assíndeta do *Dance a Letra*, ou seja, um texto coreográfico construído sem coesão. Ou melhor, um texto *imagético*, de composição fragmentada, que se aproxima da lógica dos ideogramas estudados por Sergei Eisenstein: imagens autônomas, justapostas, sem nexos sintáticos evidentes, mas que, ao se encontrarem, produzem colisões de sentido.

> Esse é justamente o ponto de partida da montagem intelectual de Serguei Eisenstein: uma montagem que, partindo do "primitivo" pensamento por imagens, consiga articular conceitos com base no puro jogo poético das metáforas e das metonímias. Juntam-se duas imagens para sugerir uma nova relação não presente nos elementos isolados; e assim, por meio de processos de associação, chega-se à ideia abstrata e "invisível". [...] Esse exemplo eloquente mostra como uma ideia nasce com base na pura materialidade dos caracteres brutos particulares: a interpenetração de duas representações singelas produz uma imagem generalizadora que ultrapassa as particularidades individuais de seus constituintes (Machado, 1997, p. 302-303).

Nessa perspectiva, *Dance a Letra* se aproxima do assíndeto, uma figura de linguagem (sintaxe) em que a supressão de conjunções e conectivos em uma construção frasal é utilizada para dar foco à ideia central da frase. A omissão deliberada de conectivos entre termos ou ideias resulta em um discurso marcado por cortes abruptos, ritmo descontínuo e saltos de significação. A coreografia se compõe, assim, de gestos colocados lado a lado como imagens independentes, quase sem costura, sem transições suaves, sem condução narrativa entre eles. No entanto, o corpo que executa essa lógica fragmentária é um corpo vivo, coeso, articulado. E aqui reside um dos grandes desafios técnicos de *Dance a Letra*: é impossível para o corpo dançante operar uma verdadeira não coesão. O movimento corporal é, por natureza, encadeado: um gesto sucede o outro numa cadeia muscular, óssea e cognitiva contínua. É o próprio corpo em rede integrada que conecta sistematicamente, mesmo quando a intenção compositiva busca o contrário.

Para isso, o bailarino precisa desenvolver instrumentos e ferramentas técnicas capazes de dar a ver essa *não coesão*. Como interromper o fluxo do movimento? Como trazer vírgulas, pontos finais, pontos de exclamação para dentro da coreografia? Como dividir os gestos, separar as imagens, evitar o resíduo de movimento que naturalmente liga um gesto ao outro? Algumas estratégias de dança são essenciais para isso: o contraste entre as qualidades de movimento, por exemplo, evidencia a diferença entre os gestos justapostos. Começar um gesto de forma súbita, com acento *staccato* ou explosivo, pode colaborar para apagar o rastro do movimento anterior, evitando o que se poderia chamar de eco gestual. Trata-se de encontrar modos técnicos de quebrar a fluência, de tornar o gesto abrupto, isolado, quase gráfico.

Nesse processo, é importante a disciplina do fazer artístico. Fazer rir exige rigor. Há um paradoxo curioso, quase poético, entre a leveza do riso provocado e a densidade do trabalho necessário para que ele aconteça. O que aparece em cena como graça, espontaneidade e leveza é, na verdade, resultado de uma prática corporal altamente técnica, de uma atenção minuciosa ao tempo, ao espaço, à precisão e ao refinamento dos gestos. Existe, aqui, uma **disciplina do humor**. Essa disciplina não tem nada a ver com domesticação do corpo nem com padronizações coreográficas. Não se trata dos corpos dóceis de Michel Foucault (1975), moldados por técnicas disciplinares sociais para se tornarem úteis, produtivos e obedientes, mas de corpos *presentes*, disponíveis, éticos e comprometidos com o fazer artístico. Trata-se da disciplina que nasce do desejo, da escuta e da integridade da atuação. Uma disciplina radicalmente poética, que exige constância, entrega e inteligência coreográfica.

É nesse engajamento com a linguagem da dança que o gesto literal ganha potência e o humor pode se tornar mais eloquente e apurado. É no investimento na pesquisa corporal, no treinamento técnico e na composição coreográfica da literalidade gestual que se torna possível trazer o riso à cena não apenas como efeito, mas como discurso. Como uma escápula faz rir? Como uma torção de punho pode ironizar uma palavra? Como o olhar ou a postura do tronco pode carregar crítica, paródia ou absurdo? Assim, *Dance a Letra*, seja enquanto procedimento ou enquanto coreografia, encontra na dança a sua força expressiva. É a partir da dança, de suas formas, velocidades, tempos, espaços, focos, qualidades de movimento, conexões e discursos gestuais que o jogo entre gesto e riso se estabelece. É a lógica da dança aplicada ao procedimento que transforma *Dance a Letra* em coreografia, ultrapassando o riso primeiro para acessar outras camadas de leitura e impedindo que a técnica se encerre em si mesma num exercício mecânico de mímica e representação musical. Quando dança e gesto literal se encontram em composição crítica, nasce o texto coreográfico e com ele o risco, o pensamento e a possibilidade de outros sentidos.

Afinal, dançar com humor não tem a ver, necessariamente, com ser engraçado. É ter tempo, precisão e consciência para saber o momento exato de acentuar um gesto, cortar uma sequência, usar uma pausa, compor um olhar, um deslocamento, um giro, um colapso, uma hesitação; tudo isso com clareza, coerência e ritmo. Fazer rir com dança exige escolhas finas, observações detalhadas, atenção ao que se move dentro e fora do gesto. É por isso que *Dance a Letra*, quando levado a sério, se transforma em um dos trabalhos mais exigentes que se pode fazer como artista. Fazer *Dance a Letra* é, no fundo, mexer com a própria dança. Reescrevê-la a partir do gesto literal, com precisão técnica, intenção estética e presença cênica. E isso dá trabalho. Muito trabalho. Exige disciplina para provocar um pequeno riso. E demanda ainda mais para que esse riso seja contundente, poético e performático. Mexer com humor na dança é uma das tarefas mais sérias e difíceis de criação. E, não raro, uma das mais potentes. Porque escolher o riso como tema, como procedimento, como caminho de cena, implica pagar o alto preço de ser mal compreendido e rotulado como superficial. No entanto, o riso bem feito, no tempo certo, com gesto exato, com pausa cirúrgica, provoca pensamento, corpo, fricção. E a dança, nesse contexto, se torna tanto meio quanto fim; técnica e pensamento; disciplina e delírio; corpo e linguagem. É nesse terreno de complexidade que busco operar *Dance a Letra* como coreografia de densidade poética e política, capaz de rir e fazer rir, de tensionar e de compor, de expor fragilidades com precisão coreográfica.

6 Considerações finais: a política formativa do humor

É nesse cruzamento entre dança e riso que a política do humor aparece. Uma política que se desdobra em duas frentes interligadas: de um lado, a crítica que o riso é capaz de promover, de outro, a potência formativa que ele carrega, especialmente no que diz respeito à geração de público e à democratização do acesso às artes cênicas.

A política do humor está entranhada na própria disciplina do humor: fazer uma *bobagem* bem feita exige rigor técnico, criação crítica e insistência no fazer artístico. Não se trata de qualquer gesto engraçado, mas de uma coreografia construída com precisão, com intenção e com consciência do lugar que ocupa. A *bobagem*, nesse contexto, não é fuga, é estratégia. É gesto elaborado que se infiltra nos discursos normativos, desmontando expectativas e abrindo brechas para o pensamento. Uma *bobagem* bem feita é um ato político. Um gesto disfarçado de riso que desloca, que desarma, que critica. A composição de uma cena como Porto Alegre é Demais, por exemplo, é também um exercício de infiltração poética: uma música exaltativa, de tom institucional, é desmontada por gestos de sentidos deslocados que, ao invés de atacar frontalmente, ironizam com precisão. O que parece banal e aleatório é, na verdade, uma operação estética e política arquitetada.

E o público sente isso. Não raro, ouvimos relatos após as apresentações com frases como: *"é engraçado, mas é inteligente", "é engraçado, mas tem algo a mais", "é engraçado, mas..."*. Esse *mas* diz muito. Carrega a ideia de que há ali uma dobra no discurso. Há algo que atravessa o riso primeiro e aponta para outra camada, talvez mais crítica, talvez mais sensível, talvez mais política. A coreografia para *Porto Alegre é Demais* continua sendo um bom exemplo. Ao final da cena, o público aplaude, grita, urra. Mas não é apenas entusiasmo estético. Há nessa reação uma energia de compartilhamento, quase um pacto silencioso entre cena e plateia. Parece que o público nos diz: "*Sim, nós também achamos que Porto Alegre não é tudo isso"*. O riso funciona como sintoma de um entendimento mútuo, um acordo subliminar que se estabelece entre quem apresenta e quem assiste. E não só sobre o conteúdo da cena, mas sobre o modo como aquele conteúdo é composto e publicado. Essa relação com o público é essencial para o funcionamento de *Dance a Letra* como coreografia crítica, uma vez que o subtexto não se realiza apenas na sobreposição entre gesto e letra: ele se completa na recepção. O riso que emerge da cena é, muitas vezes, catalisado pela plateia, em um efeito coletivo de escuta ativa, de leitura cúmplice e de afetação política.

Dance a Letra foi um dos caminhos que encontrei para atingir um objetivo que persigo há anos: colocar minha dança na prateleira das Lojas Americanas. Para além da ironia da imagem, essa metáfora nunca foi apenas uma meta comercial. Trata-se, especialmente, de um desejo antigo e permanente de popularizar a dança cênica, de democratizar o acesso, de formar público, de inserir a linguagem da dança na vida cotidiana das pessoas. Quero que a dança esteja onde as pessoas estão, que possa ser consumida, sem deixar de ser crítica, experimental e poética. Meu trabalho sempre esteve atravessado por essa dualidade: o desejo de comunicar com o grande público, de ser acessível, de estar nas prateleiras e, ao mesmo tempo, a insistência em expandir os limites da linguagem, em questionar os próprios formatos da dança, inclusive essa dança de massa com a qual também me relaciono. Trata-se de explorar os dois polos dessa oração, como diria Adriana Calcanhotto: "*fazer poesia no rádio" (Weinschelbaum, 2006)*. Tornar popular o que é experimental e manter o experimental sem abdicar da comunicação. Uma tensão constante. Uma encruzilhada criativa. Essa ambição comunicacional sempre me acompanhou como criador.

Apresentamos muitas sessões de *Abobrinhas Recheadas: Dance a Letra*, e também de outros que se desdobraram a partir dele: *Ensaio Sobre Ausência e Doçura (2016), Dance a Letra Grupão Pocket Live Gestos Caetano* (2017), *Abobrinhas Recheadas: Rei Roberto (2018), Qual é a Música Dessa Cena? (2018) e Balbúrdia (2019)*. Em todos, o riso operava uma espécie de portal de entrada. Um atrativo. Uma isca que aproximava. E funcionava: muitas pessoas assistiram dança pela primeira vez por causa do humor que atravessava essas obras. O riso operava como ferramenta de acesso, como ponte entre o público e a dança contemporânea, em uma cumplicidade cênica profundamente formativa.

Falo aqui de formação de plateia, mas não apenas no sentido das ações de divulgação ou de mediação cultural. A formação de plateia em Dance a Letra está impregnada no próprio processo de criação, encharcada na composição cênico-coreográfica. Está na forma como o espetáculo propõe uma leitura do gesto, na forma como o riso é agenciado para abrir caminhos de compreensão, na forma como o público é convidado a ler, rir, pensar e sentir. Rir, nesse contexto, não é alienação barata: é aproximação. É linguagem de acesso. Um código que permite que mais pessoas se encontrem com a dança, sem que isso signifique empobrecimento estético ou diluição da proposta artística. Ao contrário: quanto mais rigorosa é a estrutura para o humor, maior sua potência de atravessamento.

Por isso, defendo que Dance a Letra é também um dispositivo artístico-pedagógico com potência formativa. Ele forma artistas, porque demanda atenção ao gesto, à composição e ao discurso coreográfico. Não raro, Dance a Letra tem sido estudado e replicado em diferentes âmbitos, em trabalhos de graduação[5] e pós-graduação[6], em oficinas ministradas[7], em coreografias realizadas por outros artistas inspirados pelo procedimento, entre outras iniciativas. E forma público porque acolhe sem simplificar, aproxima sem banalizar. Ao longo das apresentações, percebemos essa dimensão formativa se expandindo. Pessoas voltavam. Traziam outras. Comentavam. Muitas delas nunca tinham assistido a um espetáculo de dança. Nessa perspectiva, Dance a Letra não é só um modo de criar e pensar dança, mas é uma proposta de formas de expandi-la, distribuí-la, de comunicá-la, de vivê-la junto ao público. Penso que essa é uma das maiores contribuições para o campo das artes cênicas em Porto Alegre: a ampliação de acesso aliada à densidade da linguagem. Um equilíbrio entre o popular e o experimental, entre o riso e o discurso, entre a técnica e o afeto. Renato Mendonça, jornalista, curador e crítico de arte, certa vez escreveu:

---

5 SILVA, Anne Plein da. *Apesar de você, a poética do riso na dança*: o risível cênico-coreográfico a partir da Macarenando Dance Concept. 2020. Monografia. (Graduação em Licenciatura em Dança) – Curso de Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. VIEIRA, Giulia Baptista. *Abobrinhas recheadas*: estratégias comunicacionais para a dança, na trama midiática. 2018. Monografia. (Graduação em Licenciatura em Dança) – Licenciatura em Dança, Curso de Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

6 VIEIRA, Giulia Baptista. *Gestar Caetano*: um estudo sobre gesto e midiatização como elementos de criação do espetáculo Dance a Letra Grupão Pocket Live Gestos Caetano. Dissertação. (Mestrado) – PPGAC, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

7 MAC, Diego. *Oficina Permanente de Criação em Dança da Macarenando.* Dance Concept. Porto Alegre: 2015-2025.

> O motor da Macarenando é o procedimento "dance a letra". Criado quase como um exercício de interação com o público, que propunha nomes de músicas para que os bailarinos as convertessem em coreografias, "dance a letra" transformou-se em um jogo complexo de significados. Se, no início, o gesto tentava traduzir literalmente o significado da palavra ou do verso, com a sequência de espetáculos, "dance a letra" virou quase um "pense a letra". Agora as coreografias brincam de representar a mesma palavra de diversas maneiras, de valer-se do contexto, de jogar com o próprio processo, ora terríveis, ora muito românticas. Um desafio de imaginação e de parceria do público com o que está em cena. Acredite que a arte é amiga da vida. E a Macarenando é uma das partes mais divertidas dessa amizade (Mendonça, 2018).

Fazer *Dance a Letra* é brincar com a superfície para cavar o subsolo. É rir do gesto para depois enxergar o discurso. É ensinar a ler o movimento para, logo em seguida, subverter o código. E nisso reside sua força: na capacidade de falar com muitas pessoas, de diferentes lugares, sem abandonar a densidade estética, política e coreográfica no discurso artístico. Dance a Letra é, sem dúvida, a bobagem mais séria, mais trabalhada e das mais politicamente potentes que já pus em cena.

Referências

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção:* como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

COESSENS, K. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, Natal, v. 1, n. 2, p. 1–20, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423 . Acesso em: 27 maio 2025.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, Natal, v. 1, n. 2, p. 76-95, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262 . Acesso em: 27 maio 2025.

FERNANDES, C.; PIZARRO, D.; SCIALOM, M. *Prática artística como Pesquisa, Somática e Ecoperformance*. São Paulo: Giostri, 2024.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir:* Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2014.

INSTITUO LING. *Catálogo do projeto Ponto de Teatro com texto do curador Renato Mendonça sobre o espetáculo Abobrinhas Recheadas:* Rei Roberto. Porto Alegre: Instituto Ling, 2018.

LIMA, Dani. Gesto, corporeidade, ética e política: pensando conexões e diálogos. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL REPENSANDO MITOS CONTEMPORÂNEOS - Babel: tradições, traduções e traições, II, 2018, Campinas. Anais [...]. Campinas: UNICAMP, 2018. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/publionline/simpac/www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/simpac/article/download/1185/1185-Texte%20de%20l%27article-3576-1-10-20180426.pdf . Acesso em: 27 maio 2025.

MAC, Diego. Oficina Permanente de Criação em Dança da Macarenando Dance Concept. Porto Alegre: 2015-2025.

MAC, Diego; MALGARIZI, Gui. Macarenando Dance Concept comemora 05 anos de fundação com programação especial no Theatro São Pedro, *Bruna Paulin,* [*S. l.*], 2019. Disponível em: https://brunapaulin.com/2019/07/18/macarenando-dance-concept-comemora-05-anos-de-fundacao-com-programacao-especial-no-theatro-sao-pedro/ . Acesso em: 26 jun. 2025.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas-Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

PORTO Alegre é demais. Intérprete: Isabela Fogaça. Compositor: José Fogaça. In: Porto Alegre É Demais! Intérprete: Vários intérpretes. Porto Alegre: Sollo Livre, 2000. 2min30.

REY, Sandra. Os escritos de artistas como elemento meta-artístico. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27º, 2018, São Paulo. Anais [...]. Simpósio 8: escritos de artistas, grafias da arte. São Paulo: UNESP, Instituto de Artes, 2018. p. 3230. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2018/ . Acesso em: 26 nov. 2025.

SILVA, Anne Plein da. *Apesar de você, a poética do riso na dança:* o risível cênico-coreográfico a partir da Macarenando Dance Concept. 2020. Monografia (Graduação em Licenciatura em Dança) – Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

TESSLER, E.; BRITES, B. (org.). *O Meio como ponto zero:* metodologia de pesquisa em Artes Visuais. v. 1. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

VIEIRA, Giulia Baptista. *Abobrinhas recheadas:* estratégias comunicacionais para a dança, na trama midiática. 2018. Monografia (Graduação em Licenciatura em Dança) – Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

VIEIRA, Giulia Baptista. *Gestar Caetano:* um estudo sobre gesto e midiatização como elementos de criação do espetáculo Dance a Letra Grupão Pocket Live Gestos Caetano. Dissertação. (Mestrado) – PPGAC, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil*. São Paulo: 34, 2006.

Biografia acadêmica
Diego Machado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.
E-mail: diegomac2010@gmail.com

Financiamento
CAPES

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
Não declarado

Direitos autorais
Diego Machado

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
Simples Cego

Editores responsáveis
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Histórico de avaliação
Data de submissão: 29 maio 2025
Data de aprovação: 30 set. 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

DANCE THE LYRICS:
scenic-choreographic operations with gesture, word and humor

DANCE A LETRA:
operações cênico-coreográficas com gesto, palavra e humor

Diego Machado
https://orcid.org/0009-0000-3264-2145

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8402

Dance the lyrics:
scenic-choreographic operations with gesture, word and humor

Abstract: This article offers a reflection grounded in artistic practice as research, focusing on the choreographic proposal *Dance a letra* (Dance the lyrics), which investigates the relationship between gesture, song lyrics, and humor. From the perspective of artist writings, the author systematizes creative procedures developed over a trajectory marked by the intersection of dance and humor, with an emphasis on meaning-making through the friction among musical text, gesture, and choreographic composition. Conceptual references such as Roland Barthes's Third Meaning, Hubert Godard's Pre-Movement, and the Theory of Incoherence in humor are brought into dialogue. The results of the process can be observed in the construction of a choreographic language that employs gestural literalness to generate critical and political layers of subtext. The work reinforces laughter as both strategy and discourse and reaffirms dance as a field of thought and invention.
Keywords: dance; humor; gesture; word; *dance a letra*.

Dance a letra:
operações cênico-coreográficas com gesto, palavra e humor

Resumo: Este artigo apresenta uma reflexão fundamentada na prática artística como pesquisa, tendo como objeto a proposta coreográfica Dance a Letra, que investiga a relação entre gesto, letra de música e humor. A partir da perspectiva dos escritos de artista, o autor sistematiza procedimentos criativos desenvolvidos ao longo de uma trajetória marcada pela interseção entre dança e humor, com ênfase na produção de sentido por meio do atrito entre texto musical, gesto e composição coreográfica. Articulam-se referências conceituais como o Terceiro Sentido de Roland Barthes, o Pré-Movimento de Hubert Godard e a Teoria da Incoerência do humor. Os resultados do processo são observados na construção de uma linguagem coreográfica que aborda a literalidade gestual para instaurar camadas de subtexto críticas e políticas. O trabalho corrobora o riso como estratégia e discurso e reafirma a dança como campo de pensamento e invenção.
Palavras-chave: dança; humor; gesto; palavra; dance a letra.

1 Introduction

This article is an artist's reflective account of the line of work I have been developing in recent years as a dance director, titled *Dance a Letra* (Dance the Lyrics). It is a choreographic proposal that investigates the relationships between dance and humor, with an emphasis on how gestural literalness can generate humor and critique when articulated with the lyrics of popular songs. Along this trajectory, the article also inscribes itself within the triad politics–collectivity–laughter, as it reflects on the aesthetic and formative crossings that permeate working with dance and humor.

The article was constructed from the methodological perspective of Artistic Practice as Research (PaR), in which theoretical reflection is embedded in practical experience and in the poetic elaboration of dance creation:

> This is an epistemological reflection carried out from within practice (technical, artistic, and creative doing), or what we call empirical research. This reflection identifies practice as a domain of knowledge (Nelson, 2006), whose methods and thematic concerns function as the research object. […] To navigate such knowledge, it is necessary to look at the concept of practice, as suggested by Robin Nelson (2022). The author posits that practice, in a PaR context, is related to praxis – i.e., an investigation by the "interweaving of theory within practice" (Fernandes *et al.*, 2024, p. 15-16).

Ciane Fernandes (2014) deepens the idea:

> Today the arts have the means to establish their own methods and approaches, updating contexts and dismantling outdated research prejudices that use us as objects for discussing change within rigid formats that therefore offer no real conditions for realizing it. By assuming our own methods, we become subjects of our own history, and we can invert this colonizing and hegemonic logic and begin to influence other fields through means and modes that are far more flexible and coherent with a (new) contemporary reality (Fernandes, 2014, p. 78).

This text also aligns itself with the perspective of artist writings:

> […] artist writings present themselves as the systematization of the ideas that circumscribe the artistic project, guide the emergence of the work, and reveal the artist's reflective and critical position toward their own art and, by extension, toward art in general. Not exactly explanatory texts, they investigate the creative process through the work's generating elements, the procedures adopted, and the concepts that sustain it. Artist writings are a meta-artistic element, closely articulated with the work. […] What we call artist writings is the record of a thought process anchored in creative practice. They take into account the constituent elements of the artwork and the subjectivities emerging in the act of creation. Ultimately, they bring motivations into proximity and outline parameters of the creative process (Rey, 2018, p. 2-7).

The writing presented here seeks to reveal the conceptual and reflective operations involved in choreographic creation processes, affirming artistic practice as a form of knowledge production.

> It is only through the artist that new ideas about knowledge that is otherwise tacit and implicit can be acquired, and only as long as the artist-researcher remains an artist will they be able to enrich the existing research conducted by scientists (Coessens, 2014, p. 2).

The article is structured in four parts. In the first, I present the foundations of *Dance a letra*, situating it as both a procedure and a choreographic poetics. Next, I describe and analyze one of the scenes created from this line of work, focusing on the compositional and dramaturgical aspects of the relationship between gesture and laughter. In the third part, I reflect on the operations and procedures involved in working with dance and humor. Finally, I offer considerations on the political-formative character of *Dance a letra*.

2 *Dance a letra*

Since 2015, I have been developing a choreographic creation and composition procedure called *Dance a letra*, in which literal gestures are assigned to the lyrics of Brazilian songs. Before it had this name, I had already engaged with this idea on several occasions. I began this work in 2005 with *Muovere Cia de Dança*, in the production *Beterrabas caprichosas* (2005), directed and choreographed by Jussara Miranda. In that piece, the choreography of one scene was composed from the song "*Por isso eu corro demais*," by Roberto Carlos, resulting in a humorous gestural version of the song's lyrics, danced by Luciana Dariano. In 2007, with Grupo Gaia, directed by Alessandra Chemello and myself, we created the production *Alice (adulto)* (2008), whose final choreography, titled *Choreography for a Nonsense*, was created with literal gestures for the lyrics of the song "*Sinceramente*", by the band Cachorro Grande. In 2009, also with Grupo Gaia, within the context of *Abobrinhas recheadas* (2009), - a work that blended pre-composed choreographies with improvisation and real-time composition – I truly embraced my interest in the relationship between dance and humor and began to outline the contours, forms, and depth of research on the theme. It's true that before that, I had flirted with this relationship, albeit tangentially, not as a direct research theme and language. I recall the videodance Pas de Corn[1] (2006) I created a video choreography whose dancers were popcorn. My interest at the time was to question the standardization of dancing bodies. It's a piece that always elicits laughter from one or two viewers because of the irony present in the satire of replacing bodies of flesh and blood with food. However, it was with *Abobrinhas recheadas* (2009) that I recognized that the dance-laughter-humor relationship has an important presence in my work context and it became part of the poetics I develop as a choreographer and director in different artistic practices and reflections.

1 See: PAS de Corn. Production by Diego Mac. [S. l: s. n], Jan. 6, 2007. One video (1:41 min). Available at: https://www.youtube.com/watch?v=l573mRwt_Cw . Accessed on: Nov. 26, 2025.

Abobrinhas recheadas was created from the practical exploration of the concept of post-production (Bourriaud, 2009). In the creative process and in the formal outcome, we worked with appropriation and manipulation of dance materials already made and established – materials circulating in pop culture: traces of bodily mobility already impregnated in culture. In this context, the choreography Macarena became the ultimate emblem, used as choreographic material across many scenes: from pre-composed ones to scenes structured in real time through improvisation tasks. The production ended up becoming a container of premises and materials that grew the body of my work as dance director and expanded the exploration of humor in dance: themes of media, pop culture and mass culture; procedures of reprocessing, appropriation and choreographic citation. It was there that Macarena first appeared in my work: the approach to gesture as choreographic data, the logic of the game, improvisation, interaction with the audience, and humor. Furthermore, the presence of the body and performance of the director onstage, exploring dance direction as an element of choreographic composition in real time. References in that period included: choreographer Jérôme Bel, the ready-made, Marcel Duchamp, pop art, Andy Warhol, physical comedy, Roberto Bolaños, satire, the Brazilian band Mamonas Assassinas, art and media (Machado, 2008), and Bourriaud (2009), post-production. Since the premiere in 2009, *Abobrinhas recheadas* has been unfolded into different versions and formats.

In 2013 — still following the trajectories indicated in Abobrinhas recheadas (2009) — I founded Macarenando Dance Concept, together with Gui Malgarizi.

> This is a cultural initiative that invests in the mixture of dance, humor, and pop culture to create artistic projects. *Macarenando* built a strong presence in the cultural sector by presenting different niches and approaches to dance as a creative language. Inserted in the perspective of cultural and economic development within the creative industry, it operates through simplicity, good humor, the proposition of a sensorial experience, and the desire to change the world, mobilize people, and provoke transformations. At *Macarenando*, we strive daily to celebrate culture, art, and dance through our work — with as much vitality as we can muster — in an effort to respond to the question: What do you do with what you already have? That question was never new: it has its roots in *Abobrinhas recheadas* (2009) and in the work with reprocessing, citation and appropriation. Not by chance, the Macarena lends its name to the initiative, which insists on rescuing, valorizing and reprocessing what is around us and also what we ourselves have created and left in the world. For us, thinking about what we already have, and pointing out ways to value and reuse our achievements is indeed an ethical, poetic, political and sustainable attitude in the face of possible tragic collapses that may appear in human life in society. With eyes wide open, a joke at the tip of the tongue to the toe, an arm steady for the blow, and a head well-tuned for the spins, we move forward (Mac; Malgarizi, 2019, presentation text of Macarenando Dance Concept).

We created some versions of *Abobrinhas recheadas* (2009) with *Macarenando*. In 2013 we mounted *Abobrinhas recheadas: o jogo*. In this proposal, the entire show was made up through real-time choreographic improvisation by the dancers, based on games directed by me and by

interaction with the audience. One of these games was the traditional *Qual é a música?*[2] in a gestural format. The game worked as follows: Player A put on headphones that play some random song at high volume; meanwhile, another song was playing in the room; Player B's objective was to make Player A guess which song is playing in the room, using only gestures that mimic the lyrics of the song. It has always been the game most desired and most laughed at by the audience. And also by us. In our training sessions, spent hours playing *Qual é a música?* because it was funny and infinitely rich gesturally. I really enjoyed performing this procedure, as the gestural result and choreographic potential that emerged in Player B especially fascinated and attracted me. I did not quite know what it was at the time, but there was in it a mixture of bodily speed, clumsiness, blurred gestures, animation and playfulness, very interesting qualities. It also seemed to install a kind of choreographic device, a choreographic algorithm, a very effective gesture-generation mechanism.

In short, I intuited there was an artistic potential there, something to be unveiled and explored in research on the relationship among dance, body, and laughter. Driven by that intuition, in 2015 I proposed the creation of a version of *Abobrinhas recheadas* using only that procedure. But I didn't want the game onstage again as my attention was focused on the relationship between the lyrics of the song playing and the gestures that dancer B executed, less so on Player A's guessing attempts. The idea was to use the game *Qual é a música?* as a procedure for assigning literal gestures to lyrics of Brazilian songs — and from that to compose the choreography of the piece. That was how the version *Abobrinhas recheadas: Dance a letra* (2013) was born.

The choreographic project of the piece was based on the poetic investigation and scenic use of the *Dance a letra* procedure — deepening the movement research based on the search for gestural literalities to lyrics of Brazilian songs, and on choreographic-scenic composition with the gestures discovered. In that process, we encountered various possibilities for gestural generation and execution, choreographic arrangements and relations with the word and song lyrics. Gestures generated by the lyrics, superimposed on the lyrics; individual gestures; in duets; collective gestures; gestures for each verse; for each phrase/line; gestures for terms or expressions in a line; gestures for each word, etc.

The piece premiered at Porto Verão Alegre in 2015, a signature festival that took place in the city during summer (January-February), full of plays and artistic events for those who were not heading to the coast to enjoy ice cream or the sea. It was a huge public success, in terms of ticket sales and house capacity – and in the provocation of laughter. Even though we were confident and excited on our idea, we did not know how people would react to such a specific proposal of mixing dance and humor through choreographic composition of gestures for lyrics of Brazilian songs. The reception was as good as we could have hoped. We finished the performance somewhat stunned

2 *Qual é a música*? was a television program presented by Silvio Santos on the Brazilian SBT network, based on the American version Name That Tune. The program's structure was based on a game show with artists. Divided into teams, the participants performed tests based on musical knowledge and skills, such as guessing the name of the song by the melody or the performer, identifying the lyrics of a song, or singing a song without making a mistake.

actually, by the amount of laughter and audience interaction. It was the beginning of a long journey dancing the lyrics around.

3 "*Porto Alegre é Demais*"

It was a rainy late afternoon when I met Gui Malgarizi in the lobby of the Casa de Cultura Mario Quintana, in the city of Porto Alegre, state of Rio Grande do Sul, Brazil. We sat on some random chairs and ordered coffee before heading upstairs to the rehearsal room. We were in the middle of the creation process. We did not have much time to develop the piece, since between the proposal and the decision to make it and the premiere at Porto Verão Alegre, we would have only 10 to 15 rehearsals. Anxiety was there, imposing as ever, mixed with the excitement of creating something new for us and with the fun generated by the language we were working with. Gui drank his coffee wearing a scowl, and I quickly realized something was off. He told me his day had been terrible, full of setbacks and frustrations—especially one: the internet provider had failed to show up at the scheduled time to install equipment in his apartment. In fact, as I listened, I learned Gui was furious.

That day, our goal for rehearsal was to create the choreography for the song "*Porto Alegre é demais*" (José Fogaça). It is a traditional local tune, known by almost everyone in the city, especially because a major regional supermarket chain in its prime-time TV commercials has long used it. The song exalts Porto Alegre with sweet rhyme, melody, harmony, and arrangement, in verses such as:

> Porto Alegre has that easy grace,
> where the girls go by with shine;
> on Sunday mornings, waiting for the Grê–Nal,
> I stroll through the Brique, feeling good, feeling all.
> Porto Alegre turns me sentimental,
> Porto Alegre hurts tell no one at all;
> Porto Alegre holds me — don't think it odd
> this longing is too much,
> it is where I live in peace as such
> (*Porto Alegre é demais*, José Fogaça/Isabela Fogaça, 2000).

Gui, worried, asked me how he was supposed to walk into rehearsal and create over a song like that in a state of fury, anger, irritation, and anxiety (Gui co-directed the piece with me, also conceiving the dramaturgy and lighting, and running the light board during performances). We still did not know exactly what direction we would take in generating gestures or composing the scene as a whole. And Gui's fury gave us a clue. I suggested we use all those feelings and emotions to our advantage—after all, we work with the body and everything that comes with it; we work with life, and the poetic result emerges from the *soma* [sum][3] of what we are, feel, imagine, and do in

3 The term *soma* [sum] here connects directly to Somatics and its relationship with dance and Artistic Practice as Research. According to Ciane Fernandes (2024), "somatic content is part of the training of dancers, actors, performers,

the world. He replied with middle finger raised: "the only gesture I feel like doing right now is this one". After some good laughter, he added, as a true dramaturgist: "what if we subverted our own order—what if instead of looking for literal gestures we sought gestures that were antonyms to the song's lyrics?" Brilliant. We paid for the coffee, ran upstairs, and began rehearsal.

We started differently: instead of using the lyrics as the initial trigger to generate movement, we first assembled with the cast a collection of gestures with negative, bad, immoral, or grotesque connotations – or, more precisely, gestures that do not belong to the song's semantic field. From there, we worked on connecting and overlaying the gestures onto the lyrics. We immediately encountered the semantic accidents arising from mixing these opposing materials. It became clear how potent those "out-of-place" gestures were as triggers of humor and, in a deeper, more tension-filled layer, how those antonym gestures worked as a critical device.

We chose to perform the sequence in unison, with the four dancers standing side by side, in a group configuration evoking classical dance formations, such as the pattern seen in the famous *Pas de Quatre* from *Swan Lake*. The movement from the waist down, while the gestures were executed with the upper body, followed a very simple pendular sway: step forward, step back, repeatedly. We titled the scene *The chorus girls*, alluding to chorus lines, corps de ballet, and dance, adding another critical layer to that semantic and political-geographical context in which the music goes in one direction and the dance in another.

4 ***Dance a letra*: procedure × *Dance a letra*: choreography**

The creation process of the piece made one aspect of working with *Dance a Letra* abundantly clear. We were operating with two distinct types: at certain moments, *Dance a Letra* as a procedure; at others, a choreography. Let us differentiate them.

Dance a Letra as a procedure concerns the direct and most primary relation between gesture and word, in which the literal gesture functions as a kind of pre-text – an initial, concrete, and objective layer for gathering movement material. This pre-text underlines the lyrics of the song, representing their meanings in a direct and denotative way. It is almost always obvious, functioning as a gestural mimicking of words in motion.

However, this pre-text should not be confused with the choreographic text itself. For *Dance a Letra* to operate as choreography and not merely as a game or a procedure for generating gestures,

---

and future teachers, who will multiply integrated ways of perceiving and dealing with corporeality in/with the world and, above all, of reorganizing patterns of perception and relationship from integrated corporeality. In other words, Somatics is not just a set of techniques, methods, and approaches to be taught, practiced, and developed as integrative content, but ways of transforming our vision, perception, and interactions with/in the world. Somatics is not restricted to an object of study or programmatic content, as it encompasses the very way of being and existing in the world, and above all, perceiving and following the contrasting flows and undulating rhythms of life itself (Fernandes et al., 2024, pp. 102-103).

something more must emerge: a subtext. The choreographic text cannot be limited to illustrating the lyrics through literal gestures; it must say something more, going beyond both the song and the isolated gesture.

This subtext is a layer of meaning that is not formally, literally, or concretely present either in the gesture (pre-text) or in the lyric (musical text). It emerges from the friction, the layering, and the juxtaposition between the two. It is a third meaning, born of the encounter – often accidental – among music, word, and gesture, and of the ways in which these elements are organized in performance.

At this point, it is useful to draw a connection with Roland Barthes and his theory of meaning. In the essay *The third meaning* (1970), published in *The obvious and the obtuse* (2009), Barthes proposes a category of meaning that breaks with usual forms of signification. Analyzing film stills from Ivan the terrible (1944), by Sergei Eisenstein, he distinguishes three layers of reading: the informational sense, tied to direct communication; the symbolic, associated with cultural and universal meanings; and finally the obtuse, which neither communicates nor symbolizes. It disrupts the field of reading, operating outside conventional codes. Barthes defines it as a signifier without a signified – something that escapes immediate comprehension yet persists in affecting, a sensible supplement that defies logic and decoding. The metaphor of the obtuse angle clarifies this notion: just as that angle exceeds the right angle, the third meaning extends beyond the straight line of classical narrative, producing ruptures, displacements, and sequences that contradict expectations and thus open other possibilities of meaning. It is a force of disorder diverting from the obvious path and asserting itself through ambiguity.

It is precisely in this third meaning that the choreographic potential of Dance a Letra emerges. Humor, joke, and subversion appear as possible effects of this subtext, revealing unexpected readings of the song and the choreography. The wit and the force do not lie in the literal gesture itself, when first generated in Dance a Letra as procedure (in Barthes's informational sense). It does so in the way that gesture, once organized through a choreographic logic (symbolic sense) enters into an antagonistic, ironic, or critical relation with the music, producing meanings that exceed both the song and the isolated movements.

Without this subtext – this third meaning – the gestures are emptied. They become merely a sequence of literal movements, a *Dance a Letra* as procedure rather than choreography. In this reduced form, what remains is only a technique for creating movements from words. It is a useful creative exercise, but it reduces the gesture to an endpoint and does not stand out its power as a mobilizing starting point for choreographic composition.

It is true that the game-procedure is an important part of the process. Mastering the pre-text is fundamental: developing, refining, and mastering the technique allows for the creation of a multiple, consistent, expressive gestural vocabulary. In fact, more than that, it is essential for recruiting and activating everything that comes before choreographic composition and execution.

And what comes before? Everything. We do not start from zero; we start from the middle, "the middle as starting point" (2002), as proposed by Blanca Brites and Elida Tessler. Understood in this way, the Dance a Letra procedure functions as an exercise of memory, poetics, posture, worldview, and the physical, mechanical, and dynamic preparations of each artist involved in the process. It is not about inventorying gestures, but about opening the drawers of a collection assembled throughout an entire life, filled with ideas, actions, memories, mobilities, affections, and lines of thought. In this sense, this pre-text relates to what Hubert Godard calls pre-movement:

> Pre-movement, as Godard understands it, is an attitude that precedes any movement, present in the way the subject organizes posture in response to gravity and to the space in which they are situated. This largely unconscious pre-movement is shaped by perceptual, sensory, motor, affective, cultural, and social habits, giving color and personal signature to postural organization and to any gesture that may follow. Gesture, therefore, according to Godard, has this dynamic and expressive dimension, tied to an attitude, to a posture (in both the literal and symbolic sense of the word), which is always singular and specific to each individual. "The way we stand already contains a mood, a project about the world" (Lima, 2018, p. 13).

Following this relevant exercise of pre-text (movement), As choreography demands, *Dance a letra,* go further: it is necessary to compose meanings, create tension between significations, and provoke perceptual shifts. The choreography happens precisely in what passes through and surpasses literalness, in its gaps and fissures, in its seams and connections, in the creation of symbolic layers that emerge from the encounter between letter and gesture.

A clarifying example is the choreography created for "*Porto Alegre é Demais*." The composition is not sustained merely by the gestures assigned to the lyrics, but by how it subverts the song's celebratory content. The humor of the scene lies in the choice and arrangement of gestures that contradict the words praising the city, producing a displacement of meaning. Humor and irony arise neither from the music nor from the isolated gestures, but from the friction between them and from the way they are mobilized, danced, and staged. Here we may invoke the Theory of Incongruity theory[4], developed by various thinkers such as Plato, Cicero (106–43 BCE), Immanuel Kant (1724–1804), Arthur Schopenhauer (1788–1860), Søren Kierkegaard (1813–1855), Arthur Koestler (1905–1983), and Victor Raskin (1944–). Incongruity theory holds that humor arises from the collision between what is expected and what is presented –from the abrupt break of expectation, when something initially promising – dissolves suddenly and surprisingly. This sudden frustration of emotional expectation would be the engine of laughter. According to this logic, the comic is structured in the collision of contradictory ideas that, upon meeting, produce surprise, discomfort, or inversion of meaning. The impact of a joke depends both on the distance between elements and on the way they are articulated.

4 Depending on the author, it is also called the Inconsistency, Contradiction, Ambivalence, or Bisociation theory.

That is what occurs in the choreography for "*Porto Alegre é Demais*," in which the lyrics exalt the city while the accompanying gestures are ironic, descriptive of urban and interpersonal problems, and contrary to the song's idealization. Laughter is not simply a reaction but the consequence of a complex aesthetic construction involving antithesis, irony, and paradox. This is where the subtext appears, as something arising from the clash between exaltation and critique, literalness and deviation. In this zone of friction and field of noise between music, lyric, and gesture, Dance a Letra finds its power as choreography.

5 Dance and laughter

For all this to take place – the literal gesture to become a catalyst for journeys rather than an endpoint closed in on itself – it is essential to understand the importance of dance as a language in this process. Dance organizes, articulates, and transforms the relationship between gesture and word into a choreographic logic capable of generating laughter and that third meaning Roland Barthes (1970) describes. It is the choreographic logic involved in creation and composition – not merely the selected gestures or the gestural technique of execution – that turns *Dance a Letra* into choreography, and that changes everything. When we organize gestures not solely according to bodily mechanics, the isolated word, or the song itself, but according to choreographic thought, we open space for new meanings to emerge. This logic allows us to move beyond immediate laughter and reach more complex zones of expression: critique, poetics, estrangement, displacement. Otherwise, we run the constant risk of remaining confined to technique, reducing the literal gesture to mere effect, incapable of provoking any subversion. On the contrary, the initial laughter elicited by the literal gesture must be interpreted and handled as the opening of a possibility: How can dance be made with and from this? How can one move through technique and use it as a springboard to extend layers of meaning? Therefore, *Dance a Letra* demands attentiveness, choreographic thinking, gestural articulation, and compositional sensitivity to subvert, to provoke laughter, to unsettle and, above all, to compose meanings that were not given in the lyric, nor in the gesture, nor in the music, but that emerge from how these layers meet, rub against one another, and reinvent themselves in choreographic performance.

A concrete example of the importance of dance as a language in this process appears in the asyndetic character of *Dance a Letra*: a choreographic text built without cohesion. Or rather, an imagistic text—a fragmented composition that echoes the ideogrammatic logic studied by Sergei Eisenstein, in which autonomous images are juxtaposed without syntactic links and, in their encounter, produce collisions of meaning.

> This is precisely the point of departure of Eisenstein's intellectual montage: a montage that, beginning with a "primitive" form of thinking through images, is capable of articulating concepts through the sheer poetic play of metaphor and metonymy. Two images are placed together to suggest a new relationship not

> present in the isolated elements; thus, through associative processes, one arrives at an abstract and "invisible" idea. […] This eloquent example shows how an idea is born from the pure materiality of raw, particular characters: the interpenetration of two simple representations produces a generalizing image that surpasses the individual particularities of its constituents (Machado, 1997, p. 302-303).

From this perspective, *Dance a Letra* approaches asyndeton, a rhetorical figure (a matter of syntax) in which the suppression of conjunctions and connectives in a sentence is used to highlight the central idea. The deliberate omission of connective tissue between terms or ideas results in discourse marked by abrupt cuts, discontinuous rhythm, and leaps in signification. In this sense, the choreography is composed of gestures placed side by side like independent images, almost seamless, without smooth transitions, without narrative conduction. Yet the body performing this fragmentary logic is a living, cohesive, articulated body. And here lies one of the major technical challenges of *Dance a Letra*: it is impossible for the dancing body to operate a true lack of cohesion. Bodily movement is, by nature, chained: one gesture follows the next in a continuous muscular, skeletal, and cognitive sequence. The body itself – an integrated network – connects everything systematically, even when the compositional intention seeks the opposite.

For this reason, the dancer must develop tools and technical strategies capable of making this non-cohesion visible. How can one interrupt the flow of movement? How can commas, periods, and exclamation points be brought into choreography? How can gestures be divided, images separated, the residual movement that naturally links one gesture to another be avoided? Certain dance strategies are essential here: the contrast of movement qualities, for instance, heightens the difference between juxtaposed gestures. Beginning a gesture suddenly, with a staccato or explosive accent, can help erase the trace of the previous movement, avoiding what could be called gestural echo. It is a matter of finding technical ways to break fluency, to render the gesture abrupt, isolated, almost graphic.

In this process, the discipline of artistic practice becomes crucial. Making people laugh requires rigor. There is a curious, almost poetic paradox between the lightness of laughter and the density of the labor required to produce it. What appears onstage as grace, spontaneity, and ease is, in fact, the result of highly technical bodily practice, of meticulous attention to timing, space, precision, and refinement of gesture. There is, here, a discipline of humor. This discipline has nothing to do with the domestication of the body or with choreographic standardization. It is not the "docile bodies" of Michel Foucault (1975), shaped by disciplinary techniques to become useful, productive, and obedient, but bodies that are present, available, ethical, and committed to artistic practice. It is a discipline born of desire, attentiveness, and integrity of performance. A radically poetic discipline that demands constancy, dedication, and choreographic intelligence.

It is through this engagement with the language of dance that the literal gesture gains potency and humor becomes more eloquent and precise. It is through investment in corporeal research, technical training, and the choreographic composition of gestural literalness that it becomes possible to bring laughter to the stage not merely as an effect but as discourse. How can

a shoulder blade make someone laugh? How can a twist of the wrist ironize a word? How can the gaze or the posture of the torso carry critique, parody, or absurdity? In this way, *Dance a Letra*, whether as procedure or choreography, finds its expressive force in dance. It is through dance – its forms, speeds, timings, spaces, foci, movement qualities, connections, and gestural discourses – that the interplay between gesture and laughter is established. It is the logic of dance applied to the procedure that transforms *Dance a Letra* into choreography, as it surpasses the initial laughter and access other layers of reading and preventing technique from collapsing into a self-enclosed mechanical exercise of mimicry and musical illustration. When dance and literal gesture meet in critical composition, the choreographic text emerges, and with it, risk, thought, and the possibility of new meanings.

After all, dancing with humor is not necessarily about being funny. It is about having timing, precision, and awareness to know the exact moment to accent a gesture, cut a sequence, use a pause, compose a gaze, a shift, a turn, a collapse, a hesitation, all with clarity, coherence, and rhythm. Making people laugh through dance requires refined choices, detailed observation, attention to what moves both inside and outside the gesture. This is why *Dance a Letra*, when taken seriously, becomes one of the most demanding endeavors an artist can undertake. Doing *Dance a Letra* ultimately means intervening in dance itself, rewriting it through the literal gesture with technical precision, aesthetic intention, and stage presence. That is hard, very hard work. It demands discipline to provoke even a small laugh. It requires even more for that laugh to be incisive, poetic, and performative. Working with humor in dance is one of the most serious and difficult creative tasks and, not rarely, one of the most powerful. Choosing laughter as theme, procedure, and scenic path entails paying the high price of being misunderstood or labeled superficial. Yet well-crafted laughter, delivered at the right time, with the exact gesture and a surgical pause, provokes thought, corporeality and friction. Dance, in this context, becomes both means and end; technique and thought; discipline and delirium; body and language. It is within this terrain of complexity that I seek to operate *Dance a Letra* as choreography of poetic and political density. Something that is capable of laughing and making laugh, creating tension, composing, and exposing vulnerabilities with choreographic precision.

6 Final Considerations: the formative politics of humor

It is at the intersection of dance and laughter that the politics of humor appears. It unfolding on two interconnected fronts: the critical capacity of laughter and its formative potential, especially for audience development and access democratization to the performing arts.

This politics is embedded in the discipline of humor: performing a well-made foolishness demands technical rigor, critical creation, and persistency. It is not any amusing gesture but a choreography constructed with precision, intention, and awareness of its place. Foolishness here

is strategy, not escape: an elaborated gesture that infiltrates normative discourses, dismantles expectations, and opens space for thought. A well-crafted foolishness is a political act — a gesture disguised as laughter that displaces, disarms, and critiques. The scene *Porto Alegre é Demais*, for example, stages poetic infiltration: an exaltatory, institutional song is undone by gestures of displaced meaning that ironize rather than attack, revealing an orchestrated aesthetic and political operation.

The audience senses this. Common reactions after performances, such as "it's funny, but intelligent," "it's funny, but there's something more". This "it's funny but…" indicate a fold in the discourse: laughter at first and then another layer, perhaps more critical or political. At a scene's end the applause and shouting are not mere aesthetic enthusiasm but an energy of sharing — almost a silent pact between stage and audience: "Yes, we also think Porto Alegre is not all that". Laughter becomes a symptom of mutual understanding; the subtext of *Dance a Letra* completes itself in reception. Often the audience catalyzes the laughter, producing a collective effect of active listening, accomplice reading, and political affect.

Dance a Letra was also my route to a long-pursued aim: to place dance on mainstream shelves — a metaphor for popularizing dance, democratizing access, and forming audiences. I want dance where people are: consumable yet critical, experimental yet communicative. My practice negotiates this duality — reaching broad publics while pushing the language's limits, in questioning the very formats of dance, including mass dance with which I also relate. As Adriana Calcanhotto put it, "making poetry on the radio" (Weinschelbaum, 2006): making the experimental popular without abandoning communication in a constant tension and creative crossroads. This communicative ambition has guided my work.

We presented many performances of *Abobrinhas Recheadas: Dance a Letra* and subsequent pieces (*Ensaio sobre ausência e doçura* 2016; *Dance a Letra Grupão pocket live gestos caetano* 2017; *Abobrinhas Recheadas: rei Roberto* 2018; *Qual é a música dessa cena?* 2018; *Balbúrdia* 2019). In all, laughter functioned as an entry portal, a lure that brought people to dance for the first time. Laughter served as an access tool, bridging audience and contemporary dance in a formative scenic complicity.

I speak here of audience development, but not only in the sense of dissemination or cultural mediation actions. The performance proposes a way to read gesture: laughter is deployed to open comprehension, inviting the audience to read, laugh, think, and feel. Laughter here is not cheap alienation but approachability, a code enabling broader encounters with dance without impoverishing aesthetics. On the contrary, precisely because the structure supporting humor is rigorous, its permeative power increases.

Thus, *Dance a Letra* is an artistic–pedagogical device with formative power. It trains artists, demanding attention to gesture, composition, and choreographic discourse. It also trains audiences by welcoming without simplifying. The piece has been studied and replicated in undergraduate[5] and

5 SILVA, Anne Plein da. *Apesar de você, a poética do riso na dança*: o risível cênico-coreográfico a partir da Macarenando

graduate projects[6], workshops[7], and other choreographies inspired by its procedure. Over successive presentations people returned, brought others, and commented; many had never before attended a dance performance. *Dance a Letra* therefore proposes ways to expand, distribute, communicate, and live dance with the public. One of its main contributions to Porto Alegre's performing arts is combining expanded access with linguistic density: a balance between popular and experimental, laughter and discourse, technique and affect. As Renato Mendonça observed:

> The engine behind Macarenando is the "Dance a letra" procedure. Originally devised as an exercise in audience interaction – inviting spectators to propose song titles for dancers to convert into choreography – "Dance a letra" has evolved into a complex game of meanings. If, at first, the gesture sought to literally translate a word or verse, over successive productions "Dance a letra" became almost "think the lyrics". The choreographies now play with representing the same word in multiple ways, drawing on context and engaging the process itself, at times absurd, at times disarmingly romantic. It is a challenge of imagination and of the partnership forged between audience and stage. Believe that art is a friend to life. And Macarenando is one of the most delightful expressions of that friendship (Mendonça, 2018).

To make *Dance a Letra* is to play the surface in order to excavate the subsoil: to laugh at a gesture, thereby reveal a discourse, to teach how to read movement, and then subvert its code. Its strength lies in speaking to many people without relinquishing aesthetic, political, or choreographic density. *Dance a Letra* is, with no doubt, the most serious, meticulously crafted, and politically potent foolishness I have placed on stage.

Dance Concept. 2020. Monografia. (Graduação em Licenciatura em Dança) – Curso de Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020. VIEIRA, Giulia Baptista. *Abobrinhas recheadas*: estratégias comunicacionais para a dança, na trama midiática. 2018. Monografia. (Graduação em Licenciatura em Dança) – Licenciatura em Dança, Curso de Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

6 VIEIRA, Giulia Baptista. *Gestar Caetano*: um estudo sobre gesto e midiatização como elementos de criação do espetáculo Dance a Letra Grupão Pocket Live Gestos Caetano. Dissertação. (Mestrado) – PPGAC, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

7 MAC, Diego. *Oficina Permanente de Criação em Dança da Macarenando.* Dance Concept. Porto Alegre: 2015-2025.

References

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção:* como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

COESSENS, K. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, Natal, v. 1, n. 2, p. 1–20, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423 . Acesso em: 27 maio 2025.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, Natal, v. 1, n. 2, p. 76-95, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262 . Acesso em: 27 maio 2025.

FERNANDES, C.; PIZARRO, D.; SCIALOM, M. *Prática artística como Pesquisa, Somática e Ecoperformance*. São Paulo: Giostri, 2024.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir:* Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2014.

INSTITUO LING. *Catálogo do projeto Ponto de Teatro com texto do curador Renato Mendonça sobre o espetáculo Abobrinhas Recheadas:* Rei Roberto. Porto Alegre: Instituto Ling, 2018.

LIMA, Dani. Gesto, corporeidade, ética e política: pensando conexões e diálogos. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL REPENSANDO MITOS CONTEMPORÂNEOS - Babel: tradições, traduções e traições, II, 2018, Campinas. Anais [...]. Campinas: UNICAMP, 2018. Disponível em: https://www.iar.unicamp.br/publionline/simpac/www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/simpac/article/download/1185/1185-Texte%20de%20l%27article-3576-1-10-20180426.pdf . Acesso em: 27 maio 2025.

MAC, Diego. Oficina Permanente de Criação em Dança da Macarenando Dance Concept. Porto Alegre: 2015-2025.

MAC, Diego; MALGARIZI, Gui. Macarenando Dance Concept comemora 05 anos de fundação com programação especial no Theatro São Pedro, *Bruna Paulin,* [*S. l.*], 2019. Disponível em: https://brunapaulin.com/2019/07/18/macarenando-dance-concept-comemora-05-anos-de-fundacao-com-programacao-especial-no-theatro-sao-pedro/ . Acesso em: 26 jun. 2025.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas-Pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

PORTO Alegre é demais. Intérprete: Isabela Fogaça. Compositor: José Fogaça. In: Porto Alegre É Demais! Intérprete: Vários intérpretes. Porto Alegre: Sollo Livre, 2000. 2min30.

REY, Sandra. Os escritos de artistas como elemento meta-artístico. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 27º, 2018, São Paulo. Anais [...]. Simpósio 8: escritos de artistas, grafias da arte. São Paulo: UNESP, Instituto de Artes, 2018. p. 3230. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2018/ . Acesso em: 26 nov. 2025.

SILVA, Anne Plein da. *Apesar de você, a poética do riso na dança:* o risível cênico-coreográfico a partir da Macarenando Dance Concept. 2020. Monografia (Graduação em Licenciatura em Dança) – Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

TESSLER, E.; BRITES, B. (org.). *O Meio como ponto zero:* metodologia de pesquisa em Artes Visuais. v. 1. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002.

VIEIRA, Giulia Baptista. *Abobrinhas recheadas:* estratégias comunicacionais para a dança, na trama midiática. 2018. Monografia (Graduação em Licenciatura em Dança) – Licenciatura em Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

VIEIRA, Giulia Baptista. *Gestar Caetano:* um estudo sobre gesto e midiatização como elementos de criação do espetáculo Dance a Letra Grupão Pocket Live Gestos Caetano. Dissertação. (Mestrado) – PPGAC, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estação Brasil*. São Paulo: 34, 2006.

Academic Biography
Diego Machado - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
Doctoral student at the Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil.
E-mail: diegomac2010@gmail.com

Funding
CAPES

Ethics Committee Approval
Not applicable

Competing interests
No declared conflict of interest

Research Context
No declared research context

Copyright
Diego Machado

Copyright of the translation
Celso Rimoli and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)
Not applicable

License
This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br.

Evaluation Method
Single-Blind Peer Review

Editors
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Peer Review History
Submission date: 29 May 2025
Approval date: 30 September 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

A POLÍTICA DO RISO NO *2º SOL RINDO* - FESTIVAL DE PALHAÇARIA DE BALNEÁRIO CAMBORIÚ:
uma entrevista com Bruna Pierami e Monique Neves da Cia As Mareadas

THE POLITICS OF LAUGHTER AT THE *2ND SOL RINDO*, A CLOWNING FESTIVAL AT BALNEÁRIO CAMBORIÚ:
an interview with Bruna Pierami and Monique Neves from Cia As Mareadas

Lorena Maria Lopes
https://orcid.org/0009-0004-0015-4365

Beatriz Costa Alvarez
https://orcid.org/0009-0001-1687-9123

Maria Brígida de Miranda
https://orcid.org/0000-0002-0828-8585

doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8025

A política do riso no 2º Sol Rindo - Festival de palhaçaria de Balneário Camboriú: uma entrevista com Bruna Pierami e Monique Neves da Cia As Mareadas

Resumo: Esta entrevista foi realizada pela pesquisadora teatral argentina Lorena Maria Lopes, no contexto de sua pesquisa de doutorado intercultural vinculada ao Programa MOVE LA America (CAPES, Brasil). A referida entrevista integra um conjunto de investigações conduzidas com mulheres brasileiras atuantes na palhaçaria e nas artes cênicas. O primeiro campo empírico da pesquisa foi o 2º Sol Rindo - Festival de Palhaçaria de Balneário Camboriú, ocorrido entre 5 e 8 de abril de 2025, promovido pela Companhia As Mareadas, em parceria com Beatriz Costa Alvarez e a Cia Ler e Viver. O festival contou com financiamento da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), além de apoio de instituições privadas. A entrevista selecionada para esta edição da *Revista Ephemera*, cujo dossiê temático é "O Corpo Coletivo do Riso", foi realizada com as produtoras do festival, Monique Neves e Bruna Pierami, que são atrizes, palhaças e ativistas feministas. O artigo contextualiza a trajetória do festival e o crescimento da palhaçaria feita por mulheres no Brasil, destacando redes como a Rede Catarina de Palhaças e produções acadêmicas e editoriais voltadas ao tema. A entrevista foi realizada em ambiente íntimo, pautada por uma ética feminista do cuidado e transcrita integralmente. A pesquisa de Lorena Maria Lopes concentra-se na visibilidade lésbica, compreendida como um campo de militância política inscrito na cena teatral de Balneário Camboriú, onde se destaca a atuação do coletivo de mulheres casadas e lésbicas denominado As Mareadas.
Palavras-chave: palhaçaria; feminismo; mulher; riso; comicidade; resistência LGBTQIAP+.

The Politics of Laughter at the *2nd Sol Rindo*, a clowning festival at Balneário Camboriú: an interview with Bruna Pierami and Monique Neves from Cia As Mareadas

Abstract: The Argentine theatre researcher Lorena Maria Lopes in the context of her intercultural PhD research linked to the MOVE LA America Program (CAPES, Brazil) conducted this interview. It is part of a broader set of investigations carried out with Brazilian women working in clowning and performing arts. The first empirical field of the research was the 2nd Sol Rindo – Festival de Palhaçaria de Balneário Camboriú, held from April 5 to 8, 2025, organized by Cia As Mareadas in partnership with Beatriz Costa Alvarez and Cia Ler e Viver. This clowning festival received funding from the National Aldir Blanc Policy (PNAB), in addition to support from private institutions. The interview selected for this issue of *Revista Ephemera*, whose thematic dossier is "The collective body of laughter," was conducted with the festival's producers, Monique Neves and Bruna Pierami, who are actresses, clowns, and feminist activists. The article contextualizes the trajectory of the festival and the growth of clowning performed by women in Brazil, highlighting networks such as the Rede Catarina de Palhaças and academic and editorial productions focused on the theme. The interview was conducted in an intimate setting, guided by a feminist ethics of care, and was fully transcribed. Lorena Maria Lopes's research focuses on lesbian visibility, understood as a field of

political militancy inscribed in the theatrical scene of Balneário Camboriú, where the work of the collective of married lesbian women known as As Mareadas stands out.

Keywords: clowning; feminism; women; laughter; comedic performance; LGBTQIAP+ resistance.

1 Apresentação, por Beatriz Costa Alvarez e Maria Brígida de Miranda

A pesquisadora teatral argentina, Lorena Maria Lopes, conduziu como parte de sua investigação de doutorado em artes cênicas no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e como intercambista pelo Programa MOVE La America da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Ministério da Educação do Brasil, uma série de entrevistas com mulheres brasileiras da prática teatral e palhaçaria. O primeiro campo de pesquisa com foco no que Lorena Maria Lopes identifica como "comicidade feminista" foi o 2º Sol Rindo - Festival de Palhaçaria de Balneário Camboriú, que ocorreu de 5 a 8 de abril de 2025 em Balneário Camboriú, no estado de Santa Catarina.

O festival, dedicado à palhaçaria, é uma realização da Companhia As Mareadas em parceria com Beatriz Costa Alvarez e a Cia Ler e Viver. Após o projeto ser selecionado em edital da Fundação Municipal de Cultura de Balneário Camboriú contou com recursos financeiros da Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura (PNAB), além de patrocinadores e apoiadores da iniciativa privada[1]. Para esse volume da *Revista Ephemera* cuja temática é "O Corpo Coletivo do Riso", selecionamos a entrevista realizada por Lorena Maria Lopes com as produtoras do festival, Monique Neves e Bruna Pierami, que são atrizes, ativistas feministas, palhaças, além de produtoras e fundadoras da Cia. As Mareadas.

O Sol Rindo - Festival de Palhaçaria de Balneário Camboriú teve sua primeira edição realizada no ano de 2018. A proposta surgiu após o encontro das artistas Bruna Pierami e Monique Neves com Beatriz Costa Alvarez, a qual participa da concepção do festival desde sua origem. É importante destacar que toda a programação do Sol Rindo - Festival de Palhaçaria de Balneário Camboriú, desde a sua primeira edição, tem o recorte de gênero com caráter feminista como sua principal característica. Como diferencial entre a primeira e segunda edição do Festival, destacamos a forma escolhida pela curadoria: na primeira edição todas as artistas foram convidadas pela equipe de curadoria composta por Pierami, Neves e Alvarez.

Para esta segunda edição foi aberto um processo de inscrição para artistas de todo país, através do qual foram recebidas 173 inscrições das quais a curadoria selecionou 9 espetáculos para compor a programação. A programação do Festival, ao longo dos 4 dias de sua realização, foi composta por: um cortejo de rua, uma festa, duas rodas de conversas (sendo a primeira da Rede Catarina de Palhaças e a segunda chamada "palhaçaria em movimento: espaços de conexão" conduzida por Beatriz Costa Alvarez), seis espetáculos de classificação indicativa livre, um cabaré de variedades de classificação indicativa adulta, um espetáculo com classificação indicativa 12 anos, uma oficina

1 Informações da divulgação do festival Sol Rindo, publicadas pela jornalista Silvana de Castro da Secretaria Municipal de Comunicação no *site* da Fundação Cultural de Balneário Camboriú. Ver: SOL rindo. *CulturaBC!*, Balneário Camboriú, 2025. Disponível em: https://culturabc.com.br/eventos/sol-rindo-3/ . Acesso em: 29 maio 2025.

de palhaçaria feminista nomeada "Rir sem oprimir", a exibição da *web* série "Palhaçaria científica mulheres na ciência" e a exposição "Riso em cores e humores" da artista visual Tita Tinta – também palhaça - que esteve em exibição durante todo o período do evento.

Esta segunda edição do Festival Sol Rindo teve como o tema "Pulverizando o riso", caracterizando um formato descentralizado que esteve presente em diferentes espaços da cidade de Balneário Camboriú, havendo espetáculos na Praça Bruno Nitz, em escolas públicas, na Sede da Associação de Pais e Amigos do Autista - AMA, na Secretaria da Pessoa Idosa, no Teatro Bruno Nitz, além de um cortejo partindo da Praça da Cultura. Já a oficina e as rodas de conversas foram realizadas na Biblioteca Pública Machado de Assis. Desta forma, diversos bairros e diferentes espaços receberam parte da programação do festival, que atingiu um público diverso e variado.

A segunda edição do Festival Sol Rindo teve como foco a palhaçaria feminista, área das artes da cena que vem crescendo expressivamente no Brasil. Este fenômeno pode ser notado na criação, fortalecimento e proliferação de redes de artistas locais e nacionais e na produção de festivais dedicados à palhaçaria feita por mulheres. No estado de Santa Catarina, a Rede Catarina de Palhaças[2], há sete anos reúne mulheres palhaças que têm como território de pesquisa, atuação e luta o estado de Santa Catarina. Juntas, já realizaram uma Mostra de Palhaças, uma Residência Artística e formações na arte palhacesca – tais ações são ponto de apoio e espaço de debate sobre a palhaçaria feita por mulheres e gênero dissidentes no estado. Atualmente composta por 99 mulheres palhaças, que residem e trabalham em várias cidades do estado, as participantes da Rede Catarina vêm encontrando uma maneira autônoma e horizontal de organização.

No que tange às publicações e à divulgação dos trabalhos das palhaças brasileiras, destacamos a pioneira Revista Palhaçaria Feminina[3] (com volumes publicados em 2012, 2014, 2015, 2018 e 2022), organizada por Michelle Silveira, e o livro "Somos Palhaças"[4] (2022) da mesma autora; um vasto conteúdo acerca da palhaçaria feita por mulheres. No âmbito nacional, pode-se destacar os eventos Esse Monte de Mulher Palhaça[5], realizado no Rio de Janeiro, o Festival Palhaças do Mundo[6], realizado em Brasília e o Encontro Internacional de Mulheres Palhaças de São Paulo, realizado na cidade de São Paulo[7].

---

2 Para acessar a rede e sua programação, consulte os canais das redes sociais: https://www.facebook.com/redecatarinadepalhacas/ e https://www.instagram.com/redecatarinadepalhacas/. Acesso em: 30 maio 2025.

3 SILVA, Michelle Silveira da (org.). *Palhaçaria Feminina Magazine*, Chapecó, v. 1, n. 1, set. 2012; SILVA, Michelle Silveira da (org.). *Palhaçaria Feminina Magazine*, Chapecó, v. 2, n. 2, mar. 2014; SILVA, Michelle Silveira da (org.). *Palhaçaria Feminina Magazine*, Chapecó, v. 3, n. 3, 2015; SILVA, Michelle Silveira da (org.). *Palhaçaria Feminina Magazine*, Chapecó, v. 4, n. 4, 2018; SILVA, Michelle Silveira da (org.). *Palhaçaria Feminina Magazine*, Chapecó, v. 5, n. 5, set. 2022.

4 SILVA, Michelle Silveira. *Somos Palhaças:* um registro histórico e artístico de mulheres que atuam como palhaças no Brasil. Chapecó:[*s. n.*], 2022.

5 Ver: Esse monte de mulher palhaça. Rio de Janeiro: Esse monte de mulher palhaça, 2023. Disponível em: https://www.essemontedemulherpalhaca.com.br/ . Acesso em: 30 maio 2025.

6 Ver: Circa Brasilina. E a palhaçaria o que é?. *Palhaças do mundo*, Distrito Federal, 2016. Disponível em: https://www.palhacasdomundo.com/ . Acesso em: 30 maio 2025.

7 Ver: Teatro da Mafalda. EIMPA: Encontro Internacional de Mulheres Palhaças. Um encontro que reúne palhaças de

É necessário frisar que o movimento de mulheres palhaças no Brasil vem se estruturando há pelo menos dez anos em diálogo com os ativismos e estudos feministas, problematizando as categorias identitárias de gênero, raça-etnia e classe. No campo de estudos acadêmicos das artes da cena os movimentos e os termos "palhaçaria feminina" e "palhaçaria feminista" são descritos e discutidos em seus aspectos políticos, estéticos e trabalhistas em pesquisas acadêmicas. A tese de doutorado de Ana Carolina Müller Fuchs "O sorriso da palhaça - Pedagogias do riso e do risível" (2020)[8] e a tese de doutorado de Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum, "Reflexões Feministas sobre a palhaçaria com ênfase no contexto hospitalar" (2021)[9] são pioneiras no mapeamento do fenômeno da palhaçaria feminina com o viés feminista. Já a obra "Palhaças na Universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais" (2021)[10], organizada pelas doutoras Ana Wuo, professora da Universidade de Uberlândia (UFU), e Daiani Brum, na época pós-doutoranda na UFU, é a primeira coletânea publicada no Brasil que se propõe a reunir as mulheres palhaças que pesquisam este campo nas universidades brasileiras.

Curioso observar que a proposta do livro, segundo Wuo e Brum (2021), surgiu dentro da rede nacional de mulheres palhaças que se reuniu no Festival Internacional de Comicidade Feminina ocorrido no Rio de Janeiro em 2018 e promovido pela longeva e combativa companhia de palhaças As Marias da Graça. O volume 1 do livro "Palhaças na Universidade" estrutura-se em 18 artigos de pesquisadoras que exercem a arte da palhaçaria em diferentes contextos tanto no Brasil como no exterior. Além de ser a primeira coletânea que investe na discussão de gênero na prática da palhaçaria, observamos reflexões feministas interseccionais, nas quais a questão de gênero é profundamente atravessada pelas experiências de raça e classe.

Por exemplo, a experiência negra é o foco do texto de Adriana Patrícia dos Santos (Drica Santos), enquanto o artigo de Andréa Bentes Flores reflete sobre a experiência de ser uma mulher palhaça amazônida e afro-indígena. Certamente, não caberia nesta breve introdução de uma entrevista detalhar a riqueza e a pluralidade das pesquisas acadêmicas em nível de doutorado e as publicações dos últimos 5 anos, mas indicar que seu crescimento se expressa tanto nas publicações e coletâneas, como "Palhaças na Universidade 2: experiências de pesquisa sobre a comicidade a partir de perspectivas feministas" (2024), organizada novamente por Wuo e Brum, no ressurgimento de festivais e encontros pós-pandemia de Covid-19 tal é o caso do 2º Sol Rindo - Festival de palhaçaria de Balneário Camboriú, e no crescimento e fortalecimento das redes de mulheres palhaças.

---

todo o mundo! *Teatro da Mafalda*, São Paulo, 2024. Disponível em: https://teatrodamafalda.com.br/eimpa/ . Acesso em: 30 maio 2025.

8 FUCHS, Ana Carolina Müller. *O sorriso da palhaça* - Pedagogias do riso e do risível. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

9 BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. *Reflexões Feministas sobre a palhaçaria com ênfase no contexto hospitalar*. 2021. Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

10 WUO, Ana Elvira; BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. *Palhaças na Universidade*: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais. Santa Maria: Editora UFSM, 2021

Chamamos a atenção para o fenômeno dos festivais de palhaçaria feminista porque ele manifesta camadas de um movimento social contemporâneo complexo no qual há diversos ativismos culturais e feministas que nutrem redes locais, estaduais, nacionais e internacionais de mulheres da prática palhacesca (muitas delas advindas da prática e da formação acadêmica nas artes da cena). Os ambientes dos festivais e dos encontros de mulheres palhaças são fundamentais para a troca de saberes e reflexões que englobam tanto aspectos da linguagem palhacesca quanto a profissionalização das participantes. Além disso, debatem-se possíveis caminhos para implementação de políticas de incentivo cultural pensadas a parteir de um olhar feminista, bem como os modos de produção e escolhas políticas nas duradorias de festivais.

O momento efervescente deste movimento de mulheres palhaças e das pesquisas acadêmicas atraiu o olhar de Lorena Maria Lopes, que estuda e analisa o que ela chama "humor feminista" na cidade de Córdoba, na Argentina. Em abril de 2025, Maria Brígida de Miranda, que a co-orienta no Brasil, incentivou-a a conhecer o trabalho de Beatriz Costa Alvarez, que estava naquele mês organizando o 2º Sol Rindo - Festival de palhaçaria de Balneário Camboriú. Então, Lorena Maria Lopes e Beatriz Costa Alvarez, viajaram juntas de Florianópolis para Balneário Camboriú naquela mesma semana. Considerando a força feminista pulsante nas redes de mulheres palhaças, era provável que Lorena Maria Lopes encontrasse uma variedade de produções de mulheres artistas que sabem que o humor e a comicidade feministas são armas contra o patriarcado.

Pensar as políticas e as estratégias de curadoria feminista em Santa Catarina, especialmente na cidade de Balneário Camboriú, cidade e estado que se tornaram notórios na mídia pelo alinhamento com o pensamento e com as políticas da extrema direita, é indubitavelmente uma atitude arriscada do "humor feminista" e da resistência palhacesca feminista ao que há de mais retrógrado hoje no Brasil.

2 Sobre a pesquisa de doutorado e o formato da entrevista, por Lorena Maria Lopes (entrevistadora)

Minha pesquisa de doutorado na Argentina e no Brasil investiga os procedimentos do humor feminista na cena teatral contemporânea. A partir da premissa de que o campo do humor foi historicamente dominado pelo privilégio masculino - o que resultou na invisibilização tanto da comicidade quanto da potência política do humor produzido por mulheres e dissidências - busco compreender como se constrói um discurso cênico atravessado pelo feminismo popular e interseccional.

A pesquisa adota uma abordagem socio-semiótica que permite um traçado do humor feminista, analisando suas formas de resistência simbólica e sua capacidade de produzir identidades coletivas no contexto das artes cênicas atuais. O conceito de traçado do humor feminista permite compreender esse campo não como uma totalidade clausurada ou um território fixo, mas como uma construção em movimento, aberta a deslocamentos, transbordamentos e novas inscrições.

O traçado enfatiza o caráter processual, relacional e rizomático dessas práticas. Nessa direção, o humor feminista se constitui como um espaço de invenção crítica, no qual se articulam afetos, corpos e discursos que disputam os regimes normativos de gênero e poder. Nessa chave, pensar o humor feminista como traçado implica reconhecer sua potência de insubordinação epistêmica e política. Rita Segato (2013) adverte que os mapas impostos pelo patriarcado buscam fixar e controlar os corpos em uma ordem de obediência, enquanto as práticas feministas produzem um deslocamento dessas fronteiras, gerando novas gramáticas do sensível.

O humor, quando articulado a partir dessa perspectiva, não apenas subverte o mandato de solenidade do poder, mas também cria fissuras na pedagogia patriarcal da violência. Tal como propõe bell hooks (1994), o ato pedagógico feminista é igualmente um ato de liberdade, um gesto que reconfigura a possibilidade de imaginar mundos alternativos. Assim, o traçado do humor feminista não consiste unicamente em registrar expressões artísticas, mas em lê-las como movimentos insurgentes que deslocam os limites do dizível e do representável, configurando um território em disputa permanente.

O foco analítico recai sobre procedimentos como a autorreferencialidade, o grotesco, a ironia e o riso como ações políticas, em diálogo com contextos locais e experiências situadas. Entende-se o humor como prática performática que parodia o poder, problematiza estereótipos e articula uma crítica feminista a partir do popular e do interseccional. Por fim, reflete-se sobre o humor como ferramenta de transformação cultural, capaz de disputar sentidos hegemônicos, visibilizar corpos e identidades marginalizadas e desnaturalizar normativas sociais, posicionando-se como um gesto político no campo do ativismo artístico.

Realizei a entrevista a seguir cinco dias após o término do 2º Sol Rindo - Festival de palhaçaria de Balneário Camboriú. No domingo, 13 de abril de 2025, convidei Bruna e Monique, integrantes do grupo As Mareadas, para um café da manhã em minha casa, localizada no centro de Florianópolis. Elas estavam passeando pela cidade no pós-festival e aceitaram o convite com carinho. Compartilhamos uma manhã tranquila e afetuosa, em que pudemos conversar, comer frutas frescas e beber água de coco sob o calor suave de um dia ensolarado na ilha.

No início, ambas estavam um pouco nervosas com a ideia da entrevista, mas aos poucos fomos relaxando entre risos e partilhas, criando um espaço de escuta acolhedora e sororidade. Esse momento informal, entre conversas, alimentos e pausas, foi fundamental para sustentar o encontro a partir de uma ética feminista do cuidado - aquela que compreende o tempo, o corpo e a escuta como dimensões políticas da produção de conhecimento e da criação artística.

Após o café, propus a montagem de um pequeno cenário, inspirado em um *set* de TV, para gravar em vídeo a conversa de forma bonita e confortável. Elas aceitaram com entusiasmo e sugeriram que gravássemos próximas à estante da biblioteca, onde os livros à vista ajudariam a compor um fundo simbólico de saberes, memórias e aconchego. Depois, da entrevista fiz a transcrição completa através do programa DaVinci, a fim de tornar acessível a versão escrita da conversa e possibilitar a ampliação dos diálogos a partir desse registro.

Esse encontro, marcado pela intimidade, pelo cuidado e pelo afeto, nos permitiu entrar na entrevista a partir de um lugar de confiança e escuta mútua, honrando os princípios feministas que orientam nosso modo de fazer arte e pesquisa: com o corpo presente, com tempo para o cuidado e com abertura para o encontro. O afeto e a construção de redes reafirmam a potência das nossas metodologias feministas como prática de resistência, criação e partilha. Honramos, assim, o desejo político de fazer pesquisa e arte com tempo, presença e reciprocidade - entendendo que cada gesto, cada escolha e cada cuidado compõem uma prática transformadora diante das estruturas que historicamente nos silenciam.

2.1 Entrevista com Monique Neves e Bruna Pierami, integrantes do grupo de teatro As Mareadas e produtoras do Sol Rindo - Festival de palhaçaria de Balneário Camboriú:

Entrevistadora: Quem são e o que faz a Cia As Mareadas?

Monique Neves: Eu sou Monique Neves, sou a palhaça Sorella da Cia As Mareadas de Balneário Camboriú. Sou professora de teatro, atriz, palhaça e também produtora cultural.

Bruna Pierami: Eu sou Bruna Pierami, da Cia As Mareadas, palhaça Solí. Eu sou produtora cultural, cantora, professora de música e palhaça.

Bruna Pierami: O nosso grupo é bem mesclado em várias linguagens. A gente tem espetáculos com a palhaçaria, que mistura palhaçaria e música, que são os *shows*. Temos o Bailinho das Mareadas, que é um espetáculo de palhaçaria com várias músicas autorais nossas, temos contação de história com as palhaças e também a fazemos a produção cultural de alguns eventos, como o Festival Sol Rindo. Quando conseguimos, fazemos também formações. Trazemos outras palhaças, outros artistas de fora para fazer conexão com os grupos de Balneário e região. Temos, também, essa parte de produção cultural.

Monique Neves: Também exploramos um pouquinho da literatura. Eu tenho um livro, também com as palhaças, que tem a contação de história, escrevo alguns roteiros, já escrevi e também faço direção de alguns espetáculos, tanto no teatro quanto na palhaçaria. Então, a gente mistura um pouquinho de tudo. A minha formação é mais voltada ao teatro, a da Bruna é mais voltada à música e a gente se encontra na palhaçaria.

O testemunho de Monique Das Neves e Bruna Pierami, integrantes do grupo artístico As Mareadas, oferece uma reflexão profunda sobre o papel da arte na transformação social,

especialmente a partir da palhaçaria. O grupo caracteriza-se por uma proposta artística híbrida que entrelaça teatro, música, literatura, narração oral e humor, sempre sob uma perspectiva feminista e inclusiva. Seu trabalho não se limita à criação cênica, mas abarca também a produção cultural, como é o caso do Sol Rindo - Festival de palhaçaria de Balneário Camboriú.

Esse festival surge como uma iniciativa de resistência e afeto em uma região culturalmente carente como Balneário Camboriú, Santa Catarina, Brasil. Ao observar a dificuldade de acesso a propostas artísticas diversas, o grupo decidiu criar um espaço próprio para o intercâmbio entre artistas locais e de outras regiões. Assim, o Sol Rindo torna-se um ato político de ocupação do espaço, descentralização cultural e democratização do acesso à arte.

Um dos eixos centrais do projeto é a ressignificação do humor. Para Monique e Bruna, o riso e a comicidade são formas de aliviar a dureza do cotidiano, mas também ferramentas críticas para subverter normas e revelar o humano na imperfeição. O humor, entendido a partir dessa perspectiva, gera identificação e reflexão, permitindo olhar o mundo por outros ângulos e questionar estruturas.

Reflexão de Lorena Maria Lopes: As artistas relatam a tensão constante entre a vontade de explicitar seus posicionamentos políticos e a necessidade de adaptação a contextos conservadores. Bruna afirma: "tenho medo de me sentir vendida", ao referir-se ao modo mais "leve" com que tratam certas temáticas. Essa negociação entre denúncia e sutileza pode ser lida à luz dos conceitos de "pedagogia do oprimido"[11], formulado por Paulo Freire (2005), bem como da "pedagogia engajada" de bell hooks (2013), que destaca a potência epistemológica e transformadora de falar desde as margens, sem necessariamente aderir aos modos de enfrentamento centrais ou institucionalizados.

Dialogando com o conceito de Paulo Freire, hooks amplia o mesmo ao agregar uma perspectiva feminista e antirracista situada na experiência universitária norte-americana. Para hooks (2000), ensinar constitui sempre um ato político e ético que não pode reduzir-se à transmissão de conhecimentos, uma vez que implica em um compromisso afetivo e intelectual com a formação integral dos estudantes. Neste mesmo sentido, a pedagogia de falar a partir "das margens" também questiona a neutralidade do espaço acadêmico, promovendo a horizontalidade das relações na aula e reconhecendo o valor dos saberes produzidos por sujeitos historicamente marginalizados. bell hooks enfatiza a necessidade de um envolvimento do professor, que integra razão, emoção e experiência pessoal, entendendo a educação como prática de liberdade e como ferramenta para desarticulação de sistemas de opressão baseados em raça, gênero, classe e sexualidade (hooks, 2000).

Desta forma, a escolha por uma atuação estratégica, que Bruna chama de "ir pelas beiradas", remete a uma tática de sobrevivência e resistência em contextos em que uma afronta direta poderia

11 "[...] pedagogia do oprimido: aquela que tem de ser forjada com ele e não para ele, enquanto homens ou povos, na luta incessante de recuperação de sua humanidade. Pedagogia que faça da opressão e de suas causas objeto da reflexão dos oprimidos/de que resultará o seu engajamento necessário na luta por sua libertação, em que esta pedagogia se fará e refará" (FREIRE, 2005, p. 34).

significar exclusão. Para poder dialogar com as margens, com a fronteira, recorro ao conceito de Gloria Anzaldúa, em seu ensaio "*Borderlands/Frontera: la nueva mestiza*", sobre as bordas, no qual define a fronteira como uma linha de separação, uma marca fina que se estende sobre uma borda abrupta. O território fronteiriço configura-se como um espaço impreciso e ambíguo, é um âmbito sempre em movimento, em permanente trânsito e seus habitantes são os proibidos, os expulsos. Ali habitam os corpos atravessados: os desviados da norma, os considerados perversos, os *queer*, os encrenqueiros, em suma, aqueles que desafiam essas margens, cruzam ou excedem os limites do que é entendido como normal (ANZALDÚAR, 1987, p. 42). Assim, As Mareadas performam sua crítica de forma indireta, mas não menos potente, tensionando as normas a partir de dentro, desde as margens, desde o fronteiriço.

A criação das obras do grupo emerge de vivências cotidianas, experiências afetivas e inquietações políticas. Monique e Bruna compartilham uma prática artística que une música, teatro e palhaçaria com base em um processo colaborativo, experimental e muitas vezes guiado por provocações externas. Essa forma de produção coletiva também se articula à lógica do cuidado e do afeto como política, como discute Rita Segato (2014) ao enfatizar a importância de uma ética relacional e comunitária na construção de resistências frente à lógica patriarcal e colonial.

A pedagogia da sala de aula também aparece como espaço de criação. Bruna, ao compor músicas a partir de sua prática docente, reconecta a arte com a experiência educacional, aproximando-se da noção de "educação como prática da liberdade", proposta por hooks (2000). A criação, portanto, não é apenas estética, mas profundamente ética e pedagógica. A professora Bruna descreve sua maneira de interagir com seus alunos como um diálogo aberto, a partir do qual são valorizadas suas experiências e proporcionados intercâmbios, que não somente os divertem, mas, também os provocam a refletir criticamente sobre as normas sociais, as regras de gênero e as dinâmicas de poder.

Ela busca, assim, gerar consciência crítica e empoderamento através da prática coletiva: a construção de um espaço seguro para experimentar, errar e rir de si assemelha-se à ideia de hooks de "transgressão criativa" na qual a liberdade de ensinar e aprender articula-se com a afetividade, a ética do cuidado e a responsabilidade compartilhada. Ao dialogar com seus alunos, partindo desta perspectiva, a artista não só transmite conhecimentos, como também pratica uma forma de educação que desafia hierarquias, desestabiliza normalidades e fomenta a construção de saberes situados e coletivos.

Entrevistadora: Como nasce o Festival Sol Rindo?

Bruna Pierami: Enquanto companhia, nós sempre fizemos, desde o comecinho, um intercâmbio entre artistas de fora, artistas da região e artistas de Balneário, que é a nossa cidade. Então, os primeiros projetos que submetemos em editais foram de formação, trazendo alguém de

fora. A partir daí, surgiu a ideia do festival, um espaço no qual a gente pudesse fazer conexões entre grupos. Então, essa foi a ideia principal, fazer esse intercâmbio.

Monique Neves: Quando nós conseguíamos ir para outros festivais também, o movimento era muito bacana. Nós víamos o intercâmbio dos grupos, a troca com o público e pensávamos: "queria ter isso na nossa cidade também', proporcionar pra galera que queira chegar junto, poder compartilhar. Foi a maneira que encontramos de trazer o movimento para perto de nós.

Bruna Pierami: Quando assistimos um espetáculo num festival que gostamos, já pensamos: "esse aí tem de ir para o Sol Rindo", que seria legal se todo mundo ali da região pudesse assistir também.

Monique Neves: Pensamos, também, em movimentar a cultura nessa região que tem tantos prédios, que tem tantos cimentos e tantos tijolos. Trazer um pouco mais de afeto, de amor, de riso, de olho no olho, de humanidade. Então, o que poderia ser melhor do que um festival de palhaças, palhaças e reunir todo mundo ali na selva de pedra?

Bruna Pierami: Também porque gostamos de uma produção, de um bom desafio, uma correria. E festival é bom pra isso também.

Reflexão de Lorena Maria Lopes: A poética humorística de As Mareadas se constrói a partir do corpo, da experiência vivida e da resistência cotidiana. Como expressam Monique e Bruna, seu trabalho parte das emoções e tensões que habitam seus corpos, o que Judith Butler (1990) conceitua como uma performatividade de gênero que não apenas reproduz normas, mas também pode subvertê-las a partir da repetição crítica. O humor, nesse sentido, transforma-se em uma ferramenta política de desobediência, uma forma de gerar fissuras no discurso dominante por meio do riso.

O uso do humor como estratégia de intervenção social e artística remete também ao conceito de "tecnologias do eu" proposto por Michel Foucault (1988), retomado criticamente por bell hooks (2000) ao falar de práticas de resistência desde a subjetividade. As Mareadas não apenas fazem humor a partir de seus corpos dissidentes, mas o transformam em um espaço de reconfiguração da sensibilidade coletiva. A escolha de trabalhar com o cotidiano, o aparentemente "simples", articula uma pedagogia encarnada - uma pedagogia feminista - que se alinha com os postulados de bell hooks, para quem o ensino e a arte devem partir da experiência concreta como espaço de transformação.

Além disso, seu processo de criação, atravessado por colaborações horizontais e por uma prática que transcende o individual, encarna um modo de produção afetiva, relacional e situada. Essa lógica dialoga com as propostas de Silvia Federici (2004), que denunciou como a racionalidade

capitalista separou o trabalho reprodutivo e afetivo da produção legítima. A prática artística de As Mareadas ressignifica esse lugar: elas fazem arte a partir da colaboração, do cuidado mútuo e do desejo de construir juntas.

A musicalidade, as composições nascidas nas aulas ou no meio do trabalho cotidiano, e o uso de estímulos externos, como residências com outras artistas, configuram uma poética de trabalho às margens. Nesse ponto, a noção de "fronteira" de Gloria Anzaldúa (1987) é útil para pensar a prática palhaça como uma prática fronteiriça, que habita as zonas cinzentas entre o permitido e o subversivo, o infantil e o adulto, o feminino e o monstruoso, o visível e o silenciado. As Mareadas são, literalmente, corpos mareados por um sistema que não as quer visíveis, mas que elas insistem em encarnar desde o palco, na rua, bem como nas festas conservadoras de Balneário Camboriú.

Entrevistadora: Como foi feita a curadoria do Festival?

Monique Neves: Uma em 2018 e outra agora em 2025. As curadorias foram diferentes. No primeiro festival, a gente selecionou alguns convidados, espetáculos e artistas que a gente gostaria que estivessem conosco.

Bruna Pierami: O segundo, nós abrimos uma seleção. Recebemos 173 inscrições para 9 selecionados. A curadoria foi coletiva entre nós, a outra produtora Bia Alvarez e o outro produtor, o Dayvid Kevitz. O Sol Rindo é um festival misto, contudo nossa escolha é a de que as mulheres estejam em protagonismo. Recebemos inscrições de ótimos espetáculos, muitos mais circenses, ou só palhaços homens em cena. Optamos, como desejávamos, por espetáculos em que mulheres fossem protagonistas.

Monique Neves: Que seguissem alguma linha dramatúrgica também, que a gente preza também por isso. Então, essas características dos espetáculos ajudaram a peneirar essas 173 inscrições que vieram.

Bruna Pierami: Essa temática já foi autofazendo a curadoria, ou seja, espetáculos protagonizados por mulheres e com estruturas dramatúrgicas bem definidas.

Entrevistadora: As Mareadas e o Festival são feministas?

Monique Neves: Eu e a Bruna somos uma dupla de mulheres, só o fato da gente existir já é um ato feminista. Uma dupla de mulheres palhaças fazendo um festival que escolhe espetáculos que tem mulheres como protagonistas e na equipe. Nossa existência, nossas ações já são atos feministas por si só.

Bruna Pierami: Sim, somos. Várias são feministas e o festival também. E a gente tenta deixar isso em evidência. Tanto na escolha dos espetáculos, como falamos e na convivência. Temos, também, por exemplo, a Rede Catarina de Palhaças, sempre levamos, também, pelo menos uma ação da Rede para ter esse lugar de fala durante o festival.

Monique Neves: E os próprios temas que são levantados. Nas rodas de conversa, nos espetáculos, nas ações, trazem essas reflexões feministas durante o festival e também durante os nossos trabalhos como companhia, como dupla. As Mareadas são feministas e o festival também.

Bruna Pierami: Teve uma situação engraçada, conversando com um amigo nosso, ele perguntou se íamos nos inscrever em um festival super tradicional que estava com inscrições abertas. Respondemos assim: "Ah, neste aí só passa homem". É a verdade, só passa homem. E aí ele falou: "Ah, e no Sol Rindo só passa mulher". A gente falou: "Sim! Só passa mulher".

Monique Neves: Essa é a ideia.

Bruna Pierami: Nós até trazemos homens também, na nossa cabeça isso faz super sentido.

Monique Neves: Os homens podem participar também na equipe e tudo mais, mas a gente preza pelo protagonismo feminino nos espetáculos.

Bruna Pierami: O próprio público também percebe essa transformação. Não apenas no festival, mas igualmente em nossas apresentações. Muitas vezes estamos caracterizadas como uma figura feminina - a nossa *persona* palhaça possui uma estética marcadamente feminina. Em algumas ocasiões, ao nos apresentarmos em determinados espaços, notamos que, de alguns anos para cá, isso tem se modificado: o público já nos nomeia e se refere a nós de maneira diferente. Seguimos insistindo nesse ponto, de forma gradual, e não apenas a partir de uma perspectiva feminista, pois também contamos com a presença de uma pessoa trans, que se afirma como transfeminista. Assim, vamos abrangendo e integrando diferentes dimensões identitárias e políticas em nossa prática artística.

Monique Neves: E o festival Sol Rindo também acolhe tanto mulheres quanto pessoas trans, que estão nos espetáculos e também estão levando as suas mensagens. Inclusive, tivemos *haters* nesse festival, do público mesmo, de algumas pessoas. A grande maioria amou todo o festival, mas alguns que se incomodaram foram lá no *Instagram* falar disso, falar lá. Isso é positivo, que a gente está alcançando esse incômodo, essa reflexão, para as pessoas que precisam refletir mesmo sobre isso.

Bruna Pierami: A pessoa me perguntou, para que misturar as coisas? Para que misturar a palhaçaria com isso? Porque sim!

Monique Neves: É misturado, porque faz parte. E todos têm o direito de falar o que vivem, o que são. Enfim, a gente tem essa liberdade E o Sol Rindo traz também todos esses gêneros juntos, abraçando o que é a arte da palhaçaria.

Bruna Pierami: "como é que eu vou explicar pro meu filho a palavra hétero?", ouvi essa pergunta de um homem durante um espetáculo e quase que falei: "amigo, existem héteros no mundo", mas aí eu pensei: "Ele, vai entender, mas já saquei que não era isso". E, de volta, ele: "Ah, e homens cis e trans. E, aí, pra que misturar? Pra que ficar misturando? Aí, pra que ficar misturando a palhaçaria, a palhaçada e essas coisas?". Eu respondi: "porque palhaçaria é isso, a pessoa fala o que tiver que falar".

Monique Neves: Ele estava incomodado. Nas redes sociais, ele fez o mesmo comentário, não foi tão incisivo na questão de gênero. Mas ele falou assim: "Vocês são contra o capitalismo, mas pedem pix no final do espetáculo". E era uma contribuição? Claro! Era uma contribuição espontânea que a gente pediu.

Entrevistadora: Como a política opera no discurso do palhaço?

Monique Neves: O discurso político do palhaço é a nossa existência, ali já é um discurso político. O nosso corpo já é um discurso. Nós, como um casal, é um discurso político. Quem nos vê, vê ali no palco, já somos um evento. Ocupar os espaços. Ocupamos o espaço de uma maneira diferente, que sai do padrão. Ainda mais numa cidade que é toda padrão conservadora: mulheres com seus corpos padrões. Então, quando a gente sobe num palco, numa festa da cidade, duas mulheres adultas, de palhaça, isso já é um discurso político. E, depois, quando também as pessoas descobrem: "Ah, vocês são um casal!". Então, isso é mais um discurso. A gente se coloca mesmo, assim, nessa posição e fala o que tem que falar. Então, é político! A gente vai lá.

Bruna Pierami: Tem a ver com essa pergunta, em Balneário, a gente, para poder existir, vai pelas beiradas. É uma discussão que a gente tem quando tem encontro da Rede. Isso que nós falamos, de que a gente traz alguns assuntos, só que de um jeito mais leve. Às vezes eu falo assim: "nossa, Monique, eu tenho medo, de me sentir vendida, sabe?". De não falar, de não bater e tal. Só que ao mesmo tempo é o jeito que encontramos de ocupar o espaço em Balneário e região e existir ali. Daqui a pouco conseguimos trazer outras coisas. Porque nós sabemos que se batermos muito de frente, perdemos o espaço.

Monique Neves: E outras pessoas vão ocupar esse espaço que a gente tinha. É uma forma de irmos, estrategicamente, lidando com essas questões de maneira sutil, para poder, pontualmente, trazer à tona.

Bruna Pierami: Às vezes, temos crises, pensando que está sutil demais. Há um tempo atrás que teve alguns problemas, alguns assuntos esquisitos. Então um cara falou assim: "ah, mas vocês não têm problema porque não brigam muito, não falam muito sobre o assunto". Eu pensei: "meu Deus!". Mas entendemos que, por enquanto, é o jeito de estarmos ali, incomodando, estar ali presente. Esta é uma temática que estamos sempre pensando, de não ficar muito sutil, mas a gente sabe também que se bater muito, daí a gente perde espaço.

Monique Neves: Não que as lutas mais diretas não sejam válidas, tem toda a legalidade e são necessárias. Quem levanta a bandeira e vai à luta, isso é necessário, mas também, ter esse outro lado, de conseguir estar em espaços que talvez diretamente não conseguiríamos se não formasse toda uma estratégia para estar lá. São movimentos diferentes, políticos, mas os dois são necessários para a gente estar ocupando e militando e conquistando mais espaços e assim por diante.

Entrevistadora: Qual é a forma de produção de vocês?

Monique Neves: A nossa forma de produção, primeiro, vai daquilo que nós desejamos, enquanto artistas e enquanto grupo, comunicar com o público. Geralmente, a Bruna cuida mais da parte musical das nossas obras e eu mais da parte teatral. Discutimos o que vamos criar de novo e às vezes fazemos algumas provocações ou buscamos algumas provocações de outros artistas para dar aquele *star*t na nossa concepção, na nossa obra. Certa vez fizemos um projeto com a Lu Lopes, que é a Palhaça Rubra lá de São Paulo. Aprovamos um projeto de residência artística em lei de incentivo à cultura, no qual trouxemos ela para Balneário Camboriú. Ficamos uma semana em sala de ensaio com ela, pesquisando, sendo estimuladas por ela em nosso fazer crítico e criativo. Dentro desse processo, praticamente fizemos o esqueleto de um espetáculo teatral em uma semana. Então,

às vezes, buscamos esses *starts*, por meio de incentivo de outros artistas ou de obras para que a gente possa formular os nossos espetáculos, os nossos *shows*. Também, como somos professoras, nas aulas surgem muitas coisas. A Bruna dá aula de música e musicalização e ela fez, já compôs, várias músicas que fazem parte do nosso *show* infantil. A maioria são composições da Bruna, que através dessa prática de sala de aula vai criando essa maturidade, esse gancho para construir as obras. E é isso, essas vivências nossas e também, às vezes, por encomenda: "vocês têm um espetáculo sobre a água?". "Temos, temos!". E nessa urgência, se cria também.

Bruna Pierami: às vezes eu fecho o trabalho de coisas que a gente não tem, aí eu falo pra Monique escreve uma *sketch* sobre isso, já tá fechado agora, mas os trabalhos principais que são os espetáculos, sempre tentamos ter alguém de fora junto, porque é aquilo: "duas cabeças malucas!". Então, tentamos sempre ter alguém junto pra fazer essa mediação, esse norte.

Entrevistadora: Vocês, palhaços, dialogam nas margens? É "fronteira?"

Monique Neves: Em relação ao preconceito, nós somos um casal. Mas a gente sente muito mais preconceito por sermos dois corpos gordos do que propriamente um casal de mulheres. Quanto às margens, falamos a nossa fala às margens. Nós, como um casal de mulheres palhaças, em relação ao preconceito social que a gente sente das pessoas, nós sentimos muito mais forte um preconceito de gordofobia pelos nossos corpos, das duas palhaças, do que propriamente por conta de nós sermos um casal homoafetivo. Então, essa nossa oportunidade de levar esses dois corpos para um palco, para as praças, e trazer espetáculos, e fazer arte através desses corpos, ressignifica muita coisa e traz outros olhares. Então, a arte e a palhaçaria vem como essa oportunidade de trazer esse novo olhar para os nossos corpos, para os corpos gordos, para os homoafetivos, enfim, e toda essa diversidade que a gente tem, e falar, sim, as margens, falar para esse corpo, turbilhão de pessoas que também existem e que precisam de voz.

Entrevistadora: Quais são os procedimentos do humor na poética palhaça "das Mareadas"? Como a política opera no discurso do palhaço?

Bruna Pierami: É o que estamos o tempo todo conversando como grupo. Como trabalhar, como abordar. Esses encontros, de festival, oficinas e tudo mais, esses encontros com outros artistas, faz a gente olhar para o próprio trabalho também. E pensar: "Será que eu estou mesmo falando com quem eu quero ou expressando?". Então, é uma coisa difícil, assim, como grupo, como escolha de tema, de espetáculo, ou de algo que a gente queira falar. De que forma abordar isso também. É algo que nós, enquanto grupo, às vezes, acho que mais eu, não sei como é para a Monique, mas eu entro em crise, às vezes, de pensar que o nosso trabalho está muito superficial. Eu penso: "e daqui a pouco,

será que a gente entra mais fundo?". Então essa temática é que fica girando nos trabalhos que a gente quer. Acredito que a gente ainda não tenha um trabalho, um espetáculo que seja tão potente nisso. É uma questão enquanto dupla, enquanto grupo, estamos sempre nos perguntando: "onde é que a gente quer levar esse trabalho? O que queremos falar?"

Bruna Pierami: Os trabalhos que mais vendem são infantil, então ficar na especialidade é muito fácil. Então é esse jogo, o tempo todo, porque, principalmente, que a gente trabalha com música e trabalho infantil, quando nos damos conta, tá, rolando já e pensamos: "opa, não, peraí, segura um pouco!". Algumas vezes, até sobre fechar alguns trabalhos, a gente já repensa algumas coisas. Então, é mais ou menos nesse sentido. É difícil.

Reflexão de Lorena Maria Lopes: Quando Monique afirma que o maior preconceito que enfrentam não é por serem um casal lésbico, mas por seus corpos gordos, torna-se evidente a urgência de uma análise interseccional.

A gordofobia apresenta-se como uma tecnologia de controle do corpo que se cruza com o sexismo e a lesbofobia, configurando um campo de violência simbólica que o humor palhaço tenta desativar. Rita Segato (2016) nos alerta que o corpo das mulheres se torna campo de disputa nas guerras de poder; para As Mareadas, esse corpo em cena é campo de reescrita. O político não está no discurso explícito, mas na ocupação do espaço por esses corpos abjetos, no sentido que Butler (1993) dá ao termo: corpos que não cumprem a norma e que, por isso, expõem a sua arbitrariedade.

A cena palhaça, portanto, transforma-se em um laboratório no qual se ensaiam outras formas de habitar o corpo e o mundo. A marginalidade deixa de ser um lugar de exclusão para se tornar uma tática, um método. Como sugere Preciado (2019), trata-se de habitar uma "desobediência ontológica", uma insubordinação do ser. As Mareadas não pedem permissão: riem, dançam, cantam e se apaixonam no palco. Levam ao palco uma estética do excessivo, do desajeitado, do inadequado, desestabilizando assim a economia estética neoliberal que premia o controle, a eficiência e a magreza.

Entrevistadora: A Rede Catarinense de Palhaças?

Monique Neves: Bem, sobre a Rede Catarina de Palhaças, é uma rede, é um coletivo de mulheres palhaças de Santa Catarina que resolveram se reunir para fortalecer a nossa arte, o nosso fazer artístico, essa linguagem da palhaçaria feita por mulheres. É lindo, é muito afetuoso, porque como a gente brinca, funciona. A gente se ama mesmo, são palhaças que têm uma troca de afeto. Nessas ações, a gente diz que é uma desculpa para a gente estar juntas. A gente arruma essa desculpa para estar juntas.

Bruna Pierami: Teve a Mostra da Rede Catarina de Palhaças, já teve encontros, já teve residência artística, já teve rodas de conversas, porque individualmente, cada grupo ou cada palhaça tem o seu trabalho e dentro disso, as suas produções. E a gente tenta sempre colocar alguma ação, como, por exemplo, a gente realizou agora o Sol Rindo, que é o nosso festival de palhaçaria, porém, dentro dessa nossa produção, a gente colocou a ação da roda de conversa da Rede Catarina de Palhaças. Então, foi uma rede lançada em 2017, 2018, e funciona até hoje, porque só vem crescendo, agregando.

Monique Neves: Tem cidades que são mais longe. Então, é um jeito de estar mais próximo, de se ajudar, até em partes burocráticas. Para falar: "saiu o edital tal!" e aí o documento, a burocracia, uma ajuda a outra. Então, isso fortalece também economicamente. Eu quero mandar um projeto para circular no oeste [do estado de Santa Catarina], então, chamo uma produtora lá.

Bruna Pierami: Uma palhaça dirige o outro grupo de outra cidade, ou faz a produção local. Então, é uma rede de conexão, o *network* ali também!

Monique Neves: A gente também sempre tenta estar juntas para fazer bobagens. Assim, tipo: cantar num *karaokê*, né? Então, é uma rede muito interessante. E como a gente sempre fala nas reuniões: Não tem uma diretoria. Não tem, este ano, palhaço de tal lugar, que vai... Não, cada uma vai fazendo a sua ação, a gente propôs ali a roda de conversa. Então, quem pôde ir, foi. A gente tenta se ajudar também, quando dá financeiramente para fazer esses encontros. Então, é isso. A gente tá ali, todo mundo junto. É juntar potência para criar um *boom*. É porque, olha, o povo é potente. O povo é potente. É, as palhaças são poderosas. É isso!

Reflexão de Lorena Maria Lopes: A experiência da Rede Catarinense de Palhaças demonstra como redes de afeto, horizontalidade e colaboração são também formas políticas de produção cultural. Essa rede, segundo relato de Monique e Bruna, funciona sem hierarquias rígidas, com ações descentralizadas e coordenações espontâneas, o que se alinha com os princípios de uma ética do cuidado e do prazer coletivo.

Aqui ressoa o pensamento de María Galindo (2014), que insiste que a arte feminista deve desobedecer às estruturas patriarcais do poder, inclusive dentro do próprio campo artístico. A rede não é apenas um espaço de produção: é um lugar para "fazer bobagens juntas", cantar karaokê, acompanharem-se na burocracia ou simplesmente estar. Essa é também uma forma de fazer política: uma política do gozo, do tempo compartilhado, da comunidade.

Entrevistadora: Quais são os procedimentos do humor na poética palhaçe "das mareadas"?

Bruna Pierami: O primeiro espetáculo que a gente tem, que é o *Avoando e Cantando Seguindo o Coração*, a gente queria fazer um espetáculo com música, só que estávamos num momento de trabalho muito louco, enlouquecidas, *workaholic*, assim, e então o espetáculo saiu disso, são duas palhaças num escritório trabalhando loucamente, fazendo as *gags*. O humor sai um pouco do nosso estado, da rotina, do nosso espírito, então, a gente tem bastante isso, assim, também, de usar esse... questões que estão rolando com a gente, a gente transforma em humor. E aí joga isso pro espetáculo.

Monique Neves: Uma coisa que me inspira bastante nos meus textos, no meu próprio desejo de fazer, é o mar. Até por isso, As Mareadas vêm do mar. Então, acho que é uma coisa que me inspira. As tontas, né? Essa coisa de ser tonto, mas essa... Enfim, essa energia transformadora do oceano que não tem explicação, pra mim é a mesma coisa que a palhaçaria. É uma força transformadora que não tem explicação. Então é o que me inspira para essas obras das Mareadas, até que venha esse nome.

O humor é exatamente a transformação que a gente estava falando. É essa leveza, esse equilíbrio. E aí, quando eu falo do mar com a palhaçaria, vem sim a inspiração para que cenas de humor e palavras de humor e construções de humor apareçam, né?

Eu tenho experiência teatral, a Bruna, musical, e eu acho que esses são os dois eixos para as nossas produções, são as nossas inspirações, então a gente vai... São espetáculos bem diferentes um do outro, então os processos foram bem diferentes, mas às vezes foram a partir das composições da Bruna, da musicalidade que ela traz, que a gente constrói, e às vezes, através dos meus textos, das minhas escritas, que a gente constrói o espetáculo e aí insere a música. Depois o público quando vem, né, conversar com a gente, fazer essa troca, eles falam, eu me vi ali, é assim que acontece comigo, eu também sou assim, então essa identificação, né, porque a gente traz questões do nosso cotidiano, mas que as pessoas também vivem, então é muito bacana também esse olhar.

Bruna Pierami: Essa coisa do mar mesmo, a Monique tem um livro, um livro que não é nosso. Vamos fazer uma contação sobre esse livro, vai ser muito legal. Aí a gente entra em cena, a gente entra no processo criativo e não faz nada. A própria Lu Lopes, quando a gente veio, a gente deu um tema para ela, a gente falou que quer trabalhar nesse tema relacionado ao mar. Na primeira vivência que a gente fez com ela... nada a ver. Aí saíram as freiras. As freiras. Não tem nada a ver com o mar. É, eu me inspiro no mar, mas como eu falei, as minhas freiras são minhas. Só pro nome. Só pro nome e pra mim. Porque pro grupo, a gente não tem um espetáculo do mar. Nada. Só tem música, talvez. Nem música. Música tem. Enfim. Mas espetáculo mesmo, sobre o mar, não tem.

Reflexão de Lorena Maria Lopes: O feminismo atravessa de forma explícita a identidade de As Mareadas e a curadoria do festival. Embora não seja exclusivo para mulheres,

o Sol Rindo prioriza o protagonismo feminino e trans no palco. Essa decisão, mais do que uma imposição ideológica, é uma resposta à desigualdade estrutural no campo das artes, onde predominam figuras masculinas. As criadoras reconhecem sua existência artística como um ato feminista: ser duas mulheres palhaças adultas, lésbicas e visíveis em um ambiente conservador é, em si, um posicionamento político.

Além disso, o grupo manifesta uma consciência estratégica sobre como abordar temas políticos. Embora assumam um discurso comprometido com a diversidade, inclusão e justiça social, também reconhecem que, em contextos conservadores, é necessário modular a forma de expressão para não perder os espaços conquistados. Essa tensão entre o explícito e o sutil faz parte de sua militância cotidiana.

A partir dos relatos e reflexões de Bruna e Monique, é possível perceber como o fazer artístico da palhaçaria se entrelaça profundamente com práticas políticas cotidianas, ainda que nem sempre assumam um discurso panfletário ou combativo de forma direta. Como elas mesmas afirmam, a própria existência do grupo, composto por duas mulheres, um casal lésbico, com corpos fora dos padrões normativos, já é, por si só, uma intervenção política nos espaços que ocupam.

Quando sobem em um palco, em uma cidade conservadora como Balneário Camboriú, desafiam visualmente e simbolicamente os códigos dominantes de gênero, corpo e comportamento. Nesse sentido, o discurso político das palhaças não se limita ao conteúdo explícito de suas falas ou encenações, mas atravessa também a corporeidade, a presença, e os modos sutis de ocupação dos espaços públicos e institucionais.

Há, como elas reconhecem, uma estratégia cuidadosa em sua atuação: "a gente vai pelas beiradas", afirma Bruna, revelando a consciência do risco de exclusão caso adotem posturas mais frontais ou provocativas em determinados contextos. A "sutileza", nesse caso, não é sinônimo de neutralidade, mas uma forma de resistência adaptativa, uma maneira de "estar ali incomodando e estar presente", como coloca Monique.

Essa dimensão política é ainda mais evidente quando se pensa na atuação do grupo em relação à gordofobia e à representação dos corpos dissidentes. Ao se colocarem no palco com seus corpos gordos e afirmar suas vivências lésbicas, Monique e Bruna desestabilizam a normatividade estética e heterocentrada, propondo uma poética palhaça enraizada nas margens. Como diz Monique, "a arte e a palhaçaria vêm como essa oportunidade de trazer esse novo olhar para os nossos corpos". A palhaçaria, nesse contexto, funciona como linguagem de reapropriação subjetiva e social, tornando-se espaço de disputa simbólica.

No campo da produção artística, As Mareadas constroem seus espetáculos a partir de experiências pessoais, do cotidiano e de provocações de outros artistas. O trabalho com Lu Lopes, a Palhaça Rubra, é um exemplo de como a colaboração externa pode impulsionar processos criativos potentes. A musicalidade de Bruna e a experiência teatral de Monique se articulam em criações que emergem tanto de contextos planejados quanto de urgências práticas - como a encomenda de

um espetáculo sobre a água. Essa produção híbrida entre o improviso, a inspiração e o trabalho colaborativo traduz-se em uma poética plural, fluida, tal como o mar que inspira Monique. Além disso, o humor é operado como ferramenta crítica, mas também como forma de mediação afetiva.

Os espetáculos não necessariamente carregam uma mensagem política explícita, mas abordam temas relevantes a partir de uma linguagem acessível e emocionalmente envolvente: "transformamos nossas crises, nosso cotidiano, em humor", explicam. Esse processo de transfiguração da experiência pessoal em cena gera identificação no público, criando pontes entre o íntimo e o coletivo. A comicidade, nesse caso, não anula a crítica, mas a reformula em outros registros sensíveis.

Por fim, a atuação em rede, como exemplifica a Rede Catarina de Palhaças, revela a importância dos laços afetivos e organizativos entre artistas que compartilham uma visão de mundo e de arte. A horizontalidade, a ausência de hierarquia formal e o desejo de estar juntas como forma de potência coletiva tornam essa rede um modelo político em si. Produzir juntas, rir juntas, compartilhar burocracias e estratégias: tudo isso é parte de um fazer palhaço que é, simultaneamente, poético e político. Dessa forma, a experiência do grupo As Mareadas nos convida a repensar os modos como o discurso político pode ser encarnado na arte - não apenas pelo conteúdo, mas pelo modo de estar no mundo, pelas relações que se constroem, e pelas margens que se ocupam com coragem e criatividade.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera*: the new mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble*: feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*: on the discursive limits of "sex". New York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FEDERICI, Silvia. *Reencantando o mundo*: o feminismo e a política dos comuns. São Paulo: Elefante, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologias do eu e outros textos*. Organização e tradução de Lucia Helena Assis Telles e Edmundo Cordeiro. São Paulo: Graal, 1988.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 50. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GALINDO, María. *Feminismo bastardo*. La Paz: Mujeres Creando, 2014.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir*: a educação como prática da liberdade. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

hooks, bell. *Feminism is for everybody*: passionate politics. Cambridge: South End Press, 2000.

LORDE, Audre. *I am your sister*: collected and unpublished writings of Audre Lorde. New York: Oxford University Press, 2009.

PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano*: crônicas da travessia. Tradução de Ana Rôla. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

WUO, Elvira; BRUM, Daiani. *Palhaças na universidade 2*: experiências de pesquisa sobre a comicidade a partir de perspectivas feministas. Santa Maria: UFSM, 2024.

Biografia acadêmica
Lorena Maria Lopes - Universidad Nacional de Córdoba (UNC)
Doutoranda na Facultad de Artes de Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina. Bolsista do Programa Move La America (CAPES) no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil.
E-mail: lopeslorenita@gmail.com

Beatriz Costa Alvarez - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Mestranda em Artes Cênicas do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Bolsista de Pesquisa CAPES.
E-mail: biaalvarez.producoes@gmail.com

Maria Brígida de Miranda - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Professora Titular do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Coordenadora da Pesquisa Curarte - práticas cênicas para o bem-viver, estudos de gênero e feminismos nas artes da cena (CNPq e UDESC).
E-mail: maria.miranda@udesc.br

Financiamento
CAPES e CNPq

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
O artigo é originado de pesquisa em andamento, ainda não publicada, realizada pela doutoranda Lorena Maria Lopes no contexto do Programa MOVE La America da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Ministério da Educação do Brasil.

Direitos autorais
Lorena Maria Lopes, Beatriz Costa Alvarez e Maria Brígida de Miranda

Contribuição de autoria (CRediT)
Lorena Maria Lopes: supervisão, administração de projetos, conceituação, investigação, escrita - original, revisão e edição.
Beatriz Costa Alvarez: conceituação, investigação, escrita - original, revisão e edição;
Maria Brígida de Miranda: conceituação, investigação, escrita - original, revisão e edição;

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

Editores responsáveis
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Histórico de avaliação
Data de submissão: 30 maio 2025
Data de aprovação: 22 set. 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

THE POLITICS OF LAUGHTER AT THE *2ND SOL RINDO*, A CLOWNING FESTIVAL AT BALNEÁRIO CAMBORIÚ:
an interview with Bruna Pierami and Monique Neves from Cia As Mareadas

A POLÍTICA DO RISO NO *2º SOL RINDO* - FESTIVAL DE PALHAÇARIA DE BALNEÁRIO CAMBORIÚ:
uma entrevista com Bruna Pierami e Monique Neves da Cia As Mareadas

Lorena Maria Lopes
https://orcid.org/0009-0004-0015-4365

Beatriz Costa Alvarez
https://orcid.org/0009-0001-1687-9123

Maria Brígida de Miranda
https://orcid.org/0000-0002-0828-8585

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8416

The Politics of Laughter at the *2nd Sol Rindo*, a clowning festival at Balneário Camboriú: An interview with Bruna Pierami and Monique Neves from Cia As Mareadas

Abstract: The Argentine theatre researcher Lorena Maria Lopes in the context of her intercultural PhD research linked to the MOVE LA America Program (CAPES, Brazil) conducted this interview. It is part of a broader set of investigations carried out with Brazilian women working in clowning and performing arts. The first empirical field of the research was the 2nd Sol Rindo – Festival de Palhaçaria de Balneário Camboriú, held from April 5 to 8, 2025, organized by Cia As Mareadas in partnership with Beatriz Costa Alvarez and Cia Ler e Viver. This clowning festival received funding from the National Aldir Blanc Policy (PNAB), in addition to support from private institutions. The interview selected for this issue of *Revista Ephemera*, whose thematic dossier is "The collective body of laughter," was conducted with the festival's producers, Monique Neves and Bruna Pierami, who are actresses, clowns, and feminist activists. The article contextualizes the trajectory of the festival and the growth of clowning performed by women in Brazil, highlighting networks such as the Rede Catarina de Palhaças and academic and editorial productions focused on the theme. The interview was conducted in an intimate setting, guided by a feminist ethics of care, and was fully transcribed. Lorena Maria Lopes's research focuses on lesbian visibility, understood as a field of political militancy inscribed in the theatrical scene of Balneário Camboriú, where the work of the collective of married lesbian women known as As Mareadas stands out.
Keywords: clowning; feminism; women; laughter; comedic performance; LGBTQIAP+ resistance.

A política do riso no 2º Sol Rindo - Festival de palhaçaria de Balneário Camboriú: uma entrevista com Bruna Pierami e Monique Neves da Cia As Mareadas

Resumo: Esta entrevista foi realizada pela pesquisadora teatral argentina Lorena Maria Lopes, no contexto de sua pesquisa de doutorado intercultural vinculada ao Programa MOVE LA America (CAPES, Brasil). A referida entrevista integra um conjunto de investigações conduzidas com mulheres brasileiras atuantes na palhaçaria e nas artes cênicas. O primeiro campo empírico da pesquisa foi o 2º Sol Rindo - Festival de Palhaçaria de Balneário Camboriú, ocorrido entre 5 e 8 de abril de 2025, promovido pela Companhia As Mareadas, em parceria com Beatriz Costa Alvarez e a Cia Ler e Viver. O festival contou com financiamento da Política Nacional Aldir Blanc (PNAB), além de apoio de instituições privadas. A entrevista selecionada para esta edição da *Revista Ephemera*, cujo dossiê temático é "O Corpo Coletivo do Riso," foi realizada com as produtoras do festival, Monique Neves e Bruna Pierami, que são atrizes, palhaças e ativistas feministas. O artigo contextualiza a trajetória do festival e o crescimento da palhaçaria feita por mulheres no Brasil, destacando redes como a Rede Catarina de Palhaças e produções acadêmicas e editoriais voltadas ao tema. A entrevista foi realizada em ambiente íntimo, pautada por uma ética feminista do cuidado e transcrita integralmente. A pesquisa de Lorena Maria Lopes concentra-se na visibilidade lésbica, compreendida como um campo de militância política inscrito na cena teatral de Balneário

Camboriú, onde se destaca a atuação do coletivo de mulheres casadas e lésbicas denominado As Mareadas.

Palavras-chave: palhaçaria; feminismo; mulher; riso; comicidade; resistência LGBTQIAP+.

1 Presentation by Beatriz Costa Alvarez and Maria Brígida de Miranda

Lorena Maria Lopes is an Argentine theater researcher in performing arts at the Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Also as an exchange researcher through the MOVE La América Program of the Brazilian Federal Agency for Support and Evaluation of Graduate Education (CAPES), Ministry of Education, she conducted, as part of her PhD research, a series of interviews with Brazilian women involved in theatre practice and clowning. The first research field focused on what Lorena Maria Lopes identifies as "feminist comicity" was the 2nd Sol Rindo – Festival de Palhaçaria de Balneário Camboriú (a clowning festival), held from April 5 to 8, 2025, in the city of Balneário Camboriú, in the state of Santa Catarina, Brazil.

The festival, dedicated to clowning, was organized by Companhia As Mareadas in partnership with Beatriz Costa Alvarez and Cia Ler e Viver. After being selected through a public funding call issued by the Fundação Municipal de Cultura de Balneário Camboriú, the project received financial support from the National Aldir Blanc Policy for the Promotion of Culture (PNAB), in addition to sponsorship and support from private partners[1]. For this issue of Revista Ephemera, whose theme is "The collective body of laughter," we selected the interview conducted by Lorena Maria Lopes with the festival's producers, Monique Neves and Bruna Pierami, who are actresses, feminist activists, clowns, as well as producers and founders of Cia. As Mareadas.

The Sol Rindo – Balneário Camboriú clowning festival held its first edition in 2018. The proposal emerged from the meeting between artists Bruna Pierami and Monique Neves and Beatriz Costa Alvarez, who has been involved in the festival's conception since its beginning. It is important to emphasize that the entire program of the Sol Rindo – Balneário Camboriú clowning festival, since its first edition, has adopted a feminist gender-based perspective as its central characteristic. As a key difference between the first and second editions of the festival, we highlight the curatorial approach: in the first edition, the curatorial team composed of Pierami, Neves, and Alvarez invited all artists.

For the second edition, an open call was launched for artists from across Brazil, through which received 173, from which the curatorial team selected nine performances to compose the program. Over the four days of the festival, the program included: a street parade, a party, two conversation circles (the first organized by the Rede Catarina de Palhaças and the second entitled "palhaçaria em movimento: espaços de conexão [clowning in motion: spaces of connection]," led by Beatriz Costa Alvarez). There were also six performances suitable for all audiences, an adult-rated variety cabaret, one performance rated for audiences aged 12 and over, a feminist clowning workshop entitled "Rir sem oprimir," the screening of the web series "Palhaçaria científica mulheres

1 Information from the Sol Rindo festival announcement, published by journalist Silvana de Castro from the Municipal Secretariat of Communication on the Balneário Camboriú Cultural Foundation website. See: SOL rindo. *CulturaBC!*, Balneário Camboriú, 2025. Available at: https://culturabc.com.br/eventos/sol-rindo-3/ . Accessed on: May 29, 2025.

na ciência," and the exhibition "Riso em cores e humores" by visual artist Tita Tinta—also a clown—which remained on display throughout the event.

The second edition of the Sol Rindo Festival adopted the theme "Pulverizing laughter," characterizing a decentralized format that occupied different spaces throughout the city of Balneário Camboriú. Performances took place at Bruno Nitz Square, in public schools, at the headquarters of the Associação de Pais e Amigos do Autista (AMA), at the Secretaria da Pessoa Idosa, at the Bruno Nitz Theatre, as well as in a street parade departing from Praça da Cultura. The workshop and roundtable discussions were held at the Machado de Assis Public Library. Hence, different neighborhoods and spaces hosted parts of the festival's program, reaching a diverse and varied audience.

The second edition of the Sol Rindo Festival focused on feminist clowning, a field within the performing arts that has grown significantly in Brazil. This phenomenon can be observed in the creation, strengthening, and proliferation of local and national artist networks, as well as in the production of festivals dedicated to clowning performed by women. In the state of Santa Catarina, the Rede Catarina de Palhaças[2] for seven years has brought together women clowns whose territory of research, practice, and struggle is the state of Santa Catarina. Together, they have organized a women clown's showcase, an artistic residency, and training programs in the art of clowning. These initiatives serve as points of support and spaces for debate on clowning performed by women and gender-dissident artists in the state. Currently composed of 99 women clowns who live and work in various cities across the state, members of the Catarina Network conduct their organization in an autonomous and horizontal manner.

Regarding publications and the dissemination of the work of Brazilian women clowns, we highlight the pioneering Revista Palhaçaria Feminina[3] (with volumes published in 2012, 2014, 2015, 2018, and 2022), organized by Michelle Silveira, and the book Somos Palhaças[4] (2022) (2022), by the same author—both offering extensive content on clowning performed by women. At the national level, notable events include Esse Monte de Mulher Palhaça [5], held in Rio de Janeiro, the Festival Palhaças do Mundo[6],, held in Brasília; and the Encontro Internacional de Mulheres Palhaças de São Paulo, held in the city of São Paulo[7].

---

2 To access the network and its programming, consult the social media channels: https://www.facebook.com/redecatarinadepalhacas/ e https://www.instagram.com/redecatarinadepalhacas/. Accessed on: May 30, 2025.

3 SILVA, Michelle Silveira da (org.). *Palhaçaria Feminina Magazine*, Chapecó, v. 1, n. 1, set. 2012; SILVA, Michelle Silveira da (org.). *Palhaçaria Feminina Magazine*, Chapecó, v. 2, n. 2, mar. 2014; SILVA, Michelle Silveira da (org.). *Palhaçaria Feminina Magazine*, Chapecó, v. 3, n. 3, 2015; SILVA, Michelle Silveira da (org.). *Palhaçaria Feminina Magazine*, Chapecó, v. 4, n. 4, 2018; SILVA, Michelle Silveira da (org.). *Palhaçaria Feminina Magazine*, Chapecó, v. 5, n. 5, set. 2022.

4 SILVA, Michelle Silveira. *Somos Palhaças:* um registro histórico e artístico de mulheres que atuam como palhaças no Brasil. Chapecó:[*s. n.*], 2022.

5 See: ESSE monte de mulher palhaça. Rio de Janeiro: Esse monte de mulher palhaça, 2023. Available at: https://www.essemontedemulherpalhaca.com.br/ . Accessed on May: 30, 2025.

6 See: Circa Brasilina. E a palhaçaria o que é?. *Palhaças do mundo*, Distrito Federal, 2016. Available at: https://www.palhacasdomundo.com/ . Accessed on May: 30, 2025

7 See: Teatro da Mafalda. EIMPA: Encontro Internacional de Mulheres Palhaças. Um encontro que reúne palhaças de

It is important to emphasize that the movement of women clowns in Brazil has been structuring itself for at least ten years in dialogue with feminist activism and scholarship, problematizing identity categories such as gender, race-ethnicity, and class. Within academic studies of the performing arts, the movements and terms "women's clowning" and "feminist clowning" have been described and discussed in their political, aesthetic, and labor-related dimensions in academic research. The PhD dissertation by Ana Carolina Müller Fuchs, "O sorriso da palhaça - Pedagogias do riso e do risível" (2020)[8], and the PhD dissertation by Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum, "Reflexões Feministas sobre a palhaçaria com ênfase no contexto hospitalar" (2021)[9] are pioneering works in mapping the phenomenon of women's clowning from a feminist perspective. We also highlight the work "Palhaças na Universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais" (2021)[10], edited by Ana Wuo, professor at the Universidade Federal de Uberlândia (UFU), and Daiani Brum, then a post-doc researcher at UFU. It is the first Brazilian anthology to bring together women clowns conducting research in this field within Brazilian universities.

It is noteworthy that, according to Wuo and Brum (2021), the proposal for the book emerged within the national network of women clowns that gathered at the Festival Internacional de Comicidade Feminina held in Rio de Janeiro in 2018 and promoted by the long-standing and militant clown company As Marias da Graça. The volume 1 of the book "Palhaças na Universidade" is composed of 18 articles by researchers who practice clowning in different contexts both in Brazil and abroad. In addition to being the first anthology discussing gender within clowning practice, the volume presents intersectional feminist reflections in which gender is deeply intertwined with experiences of race and class.

For example, Black experience is the focus of the text by Adriana Patrícia dos Santos (Drica Santos), while the article by Andréa Bentes Flores reflects on the experience of being an Amazonian Afro-Indigenous woman clown. It would certainly not be possible, within this brief introduction to an interview, to detail the richness and plurality of PhD level research and publications from the past five years. It is, however, important to note that this growth is expressed in both publications and anthologies—such as "Palhaças na Universidade 2: experiências de pesquisa sobre a comicidade a partir de perspectivas feministas" (2024), again edited by Wuo and Brum—and in the resurgence of festivals and gatherings in the post–COVID-19 pandemic period. This is the case of the 2nd Sol Rindo – Balneário Camboriú clowning festival and the growth and strengthening of networks of women clowns.

---

todo o mundo! *Teatro da Mafalda*, São Paulo, 2024. Available at: https://teatrodamafalda.com.br/eimpa/ . Accessed on: May 30, 2025.

8 FUCHS, Ana Carolina Müller. *O sorriso da palhaça* - Pedagogias do riso e do risível. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

9 BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. *Reflexões Feministas sobre a palhaçaria com ênfase no contexto hospitalar*. 2021. Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

10 WUO, Ana Elvira; BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. *Palhaças na Universidade*: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais. Santa Maria: Editora UFSM, 2021.

We draw attention to the phenomenon of feminist clowning festivals because it reveals layers of a complex contemporary social movement, within which multiple cultural and feminist activisms nourish local, state, national, and international networks of women engaged in clowning practice—many of whom come from both artistic practice and academic training in the performing arts. The festivals and gatherings of women clowns are fundamental for the exchange of knowledge and reflections encompassing both aspects of clowning language and the professionalization of participants. In addition, these spaces foster debates on possible paths for the implementation of cultural incentive policies grounded in a feminist perspective, as well as on modes of production and political choices in festival curatorship.

The effervescent moment of this movement of women clowns and of academic research attracted the attention of Lorena Maria Lopes, who studies and analyzes what she calls "feminist humor" in the city of Córdoba, Argentina. In April 2025, Maria Brígida de Miranda, who co-supervises her research in Brazil, encouraged her to become acquainted with the work of Beatriz Costa Alvarez, who was organizing the 2nd Sol Rindo – Balneário Camboriú clowning festival that same month. Lorena Maria Lopes and Beatriz Costa Alvarez then traveled together from Florianópolis to Balneário Camboriú during that same week. Given the pulsating feminist force within networks of women clowns, it was likely that Lorena Maria Lopes would encounter a wide range of productions by women artists who understand feminist humor and comicity as weapons against patriarchy.

The state of Santa Catarina, particularly the city of Balneário Camboriú, has gained media visibility for its alignment with far-right ideologies and policies. In this context, practicing feminist humor and feminist clowning as forms of resistance to regressive forces in Brazil is an inherently risky endeavor.

2 On the PhD research and the interview format, by Lorena Maria Lopes (interviewer)

My PhD research, conducted in Argentina and Brazil, investigates the procedures of feminist humor in contemporary theatrical practice. It is grounded in the premise that the field of humor has historically been dominated by male privilege, resulting in the invisibilization of both the comic dimension and the political potency of humor produced by women and dissident subjects. Accordingly, the research seeks to understand how a scenic discourse shaped by popular and intersectional feminism is constructed.

The study adopts a socio-semiotic approach that proposes a mapping of feminist humor, analyzing its forms of symbolic resistance and its capacity to produce collective identities within the context of contemporary performing arts. The concept of mapping feminist humor makes it possible to understand this field as a construction in motion—open to displacements, overflows, and new inscriptions—rather than as a closed totality or a fixed territory.

This mapping emphasizes the procedural, relational, and rhizomatic character of these practices. From this perspective, feminist humor is constituted as a space of critical invention, in which affects, bodies, and discourses are articulated in disputes over normative regimes of gender and power. In this sense, to think feminist humor as a mapping is to recognize its potential for epistemic and political insubordination. Rita Segato (2013) warns that the maps imposed by patriarchy seek to fix and control bodies within an order of obedience, whereas feminist practices displace these boundaries, generating new grammars of the sensible.

Articulated from this perspective, humor not only subverts the mandate of solemnity imposed by power but also creates fissures in the patriarchal pedagogy of violence. As bell hooks (1994) proposes, the feminist pedagogical act is likewise an act of freedom—a gesture that reconfigures the possibility of imagining alternative worlds. Thus, the mapping of feminist humor does not merely consist in registering artistic expressions, but in reading them as insurgent movements that displace the limits of the sayable and the representable, configuring a territory under permanent dispute.

The analytical focus falls on procedures such as self-referentiality, the grotesque, irony, and laughter as political actions, in dialogue with local contexts and situated experiences. Humor is understood as a performative practice that parodies power, problematizes stereotypes, and articulates a feminist critique grounded in the popular and the intersectional. Finally, the research reflects on humor as a tool for cultural transformation, capable of contesting hegemonic meanings, rendering marginalized bodies and identities visible, and denaturalizing social norms, positioning itself as a political gesture within the field of artistic activism.

I conducted the interview presented here five days after the conclusion of the 2nd Sol Rindo – clowning festival of Balneário Camboriú. On Sunday, April 13, 2025, I invited Bruna and Monique, members of the group As Mareadas, to breakfast at my home, located in downtown Florianópolis. They were in a visit to the city after the festival and warmly accepted the invitation. We shared a calm and affectionate morning, during which we talked, ate fresh fruit, and drank coconut water under the gentle heat of a sunny day on the island.

At first, both were somewhat nervous about the idea of the interview, but little by little we relaxed through laughter and shared stories, creating a space of attentive listening and sorority. This informal moment—between conversations, food, and pauses—was fundamental to sustaining the encounter through a feminist ethics of care, one that understands time, the body, and listening as political dimensions of knowledge production and artistic creation.

After breakfast, I proposed setting up a small scenography, inspired by a TV set, to record the conversation on video in an aesthetically pleasing and comfortable way. They enthusiastically agreed and suggested that we record near the bookshelf, where the visible books would help compose a symbolic backdrop of knowledge, memory, and warmth. I later fully transcribed the interview using the DaVinci program, in order to make the written version of the conversation accessible and to enable the expansion of dialogues through this record.

This encounter, marked by intimacy, care, and affection, allowed us to enter the interview from a place of trust and mutual listening, honoring the feminist principles that guide our ways of making art and conducting research: with the body present, with time for care, and with openness to encounter. Affection and the construction of networks reaffirm the potency of our feminist methodologies as practices of resistance, creation, and sharing. In this way, we honor the political desire to conduct research and make art with time, presence, and reciprocity—understanding that each gesture, each choice, and each act of care composes a transformative practice in the face of structures that have historically silenced us.

2.1 Interview with Monique Neves and Bruna Pierami, members of the theater group As Mareadas and producers of the Sol Rindo – clowning festival of Balneário Camboriú:

Interviewer: Who are Cia As Mareadas, and what do you do?

Monique Neves: I'm Monique Neves. I'm the clown Sorella from *Cia As Mareadas*, based in Balneário Camboriú. I'm a theater teacher, actress, clown, and also a cultural producer.

Bruna Pierami: I'm Bruna Pierami, from *Cia As Mareadas*, the clown Solí. I'm a cultural producer, singer, music teacher, and clown.

Bruna Pierami: Our group is very mixed, with different artistic languages. We have clowning performances that combine clowning and music, which are our shows. We have Bailinho das Mareadas, which is a clowning performance with several original songs of our own. We also do storytelling with the clowns, and we work in cultural production for some events, such as the Sol Rindo festival. When possible, we also offer training activities. We bring in other clowns and artists from outside to connect with groups in Balneário Camboriú and the surrounding region. So we also have this cultural production side.

Monique Neves: We also explore literature a bit. I have a book as well, also with the clowns, focused on storytelling. I write scripts, I've written and I also direct some performances, both in theater and in clowning. So we mix a little of everything. My background is more oriented toward theater, Bruna's is more oriented toward music, and we meet in clowning.

The testimony of Monique das Neves and Bruna Pierami, members of the artistic group As Mareadas, offers a significant reflection on the role of art in social transformation, particularly

through clowning. The group is characterized by a hybrid artistic proposal that intertwines theater, music, literature, oral storytelling, and humor, always from a feminist and inclusive perspective. Their work is not limited to scenic creation, but also encompasses cultural production, as exemplified by the Sol Rindo – clowning festival of Balneário Camboriú.

The festival emerges as an initiative of resistance and affection in a culturally underserved region such as Balneário Camboriú, Santa Catarina, Brazil. Faced with limited access to diverse artistic proposals, the group decided to create its own space for exchange between local artists and those from other regions. Hence, Sol Rindo has become a political act of spatial occupation, cultural decentralization, and democratization of access to art.

One of the central axes of the project is the resignification of humor. For Monique and Bruna, laughter and comic expression are ways of alleviating the harshness of everyday life, but also critical tools for subverting norms and revealing the human through imperfection. Humor, understood from this perspective, generates identification and reflection, enabling audiences to view the world from other angles and to question existing structures.

Reflection by Lorena Maria Lopes: The artists reported an ongoing tension between the desire to make their political positions explicit and the need to adapt to conservative contexts. Bruna states, "I am afraid of feeling sold out," when referring to the more "light" way in which certain themes are addressed. This negotiation between denunciation and subtlety can be read in light of the concept of the "pedagogy of the oppressed"[11], formulated by Paulo Freire (2005), as well as bell hooks's "engaged pedagogy" (2013), which emphasizes the epistemological and transformative power of speaking from the margins without necessarily adhering to central or institutionalized modes of confrontation.

Dialoguing with Paulo Freire's concept, hooks expands it by incorporating a feminist and anti-racist perspective grounded in the US university experience. For hooks (2000), teaching is always a political and ethical act that cannot be reduced to the transmission of knowledge, as it entails an affective and intellectual commitment to the students' holistic formation. In this sense, a pedagogy of speaking "from the margins" also challenges the presumed neutrality of academic space, promoting horizontal relationships in the classroom and recognizing the value of knowledge produced by historically marginalized subjects. bell hooks emphasizes the need for teacher involvement that integrates reason, emotion, and personal experience, understanding education as a practice of freedom and a tool for dismantling systems of oppression based on race, gender, class, and sexuality (hooks, 2000).

11 "[…] pedagogy of the oppressed: one that must be forged with them and not for them, whether as individuals or as peoples, in the incessant struggle to recover their humanity. A pedagogy that makes oppression and its causes the object of reflection by the oppressed, from which will result their necessary engagement in the struggle for their liberation – a struggle in which this pedagogy will be made and remade" (FREIRE, 2005, p. 34).

In this light, the choice of a strategic mode of action—what Bruna calls "working around the edges"—refers to a tactic of survival and resistance in contexts where direct confrontation could result in exclusion. To engage with margins and borders, I draw on Gloria Anzaldúa's concept from her essay "*Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*," in which she defines the border as a line of separation, a thin mark stretched across an abrupt edge. Border territory is configured as an imprecise and ambiguous space, always in motion and constant transit, inhabited by those who are forbidden or expelled. It is where traversed bodies dwell: those who deviate from the norm, the so-called perverse, the queer, the troublemakers—in short, those who challenge margins, cross them, or exceed what is understood as normal (ANZALDÚA, 1987, p. 42). Thus, As Mareadas perform their critique indirectly, yet no less powerfully, tensioning norms from within, from the margins, from the borderland.

The group's creative work emerges from everyday experiences, affective bonds, and political concerns. Monique and Bruna share an artistic practice that brings together music, theatre, and clowning through a collaborative, experimental process often guided by external provocations. This mode of collective production also aligns with a politics of care and affection, as discussed by Rita Segato (2014), who emphasizes the importance of a relational and communal ethic in building resistance to patriarchal and colonial logics.

The classroom pedagogy also appears as a space of creation. By composing songs from her teaching practice, Bruna reconnects art with educational experience, aligning with hooks's notion of "education as the practice of freedom" (2000). Creation, therefore, is not merely aesthetic but deeply ethical and pedagogical. Bruna describes her interaction with students as an open dialogue in which their experiences are valued and exchanges are fostered—exchanges that not only entertain but also provoke critical reflection on social norms, gender rules, and power dynamics.

She seeks to generate critical awareness and empowerment through collective practice: building a safe space to experiment, make mistakes, and laugh at oneself resonates with hooks's idea of "creative transgression," in which the freedom to teach and learn is intertwined with affectivity, an ethics of care, and shared responsibility. By engaging her students from this perspective, the artist not only transmits knowledge but also enacts an educational practice that challenges hierarchies, destabilizes norms, and fosters the construction of situated and collective forms of knowledge.

Interviewer: How did the Festival Sol Rindo festival come about?

Bruna Pierami: As a company, from the very beginning we have always promoted exchanges between artists from outside, artists from the region, and artists from Balneário Camboriú, which is our city. So, the first projects we submitted to public calls were training-oriented, bringing someone from outside. From that, the idea of the festival emerged, as a space where we could create connections between groups. That was the main idea: to foster this exchange.

Monique Neves: When we managed to attend other festivals, the atmosphere was really powerful. We saw the exchange among groups, the interaction with audiences, and we thought, "I wish we had this in our city too," to make it possible for people who want to be part of it to share that experience. It was our way of bringing the movement closer to us.

Bruna Pierami: When we watch a performance at a festival that we like, we immediately think, "this one has to go to Sol Rindo," because it would be great if everyone in the region could see it too.

Monique Neves: We also thought about energizing culture in this region that has so many buildings, so much concrete and brick. Bringing in a bit more affection, love, laughter, eye contact, humanity. So what could be better than a clowning festival, bringing everyone together in this concrete jungle?

Bruna Pierami: And also because we enjoy production—a good challenge, the rush. A festival is great for that too.

Reflection by Lorena Maria Lopes: The humorous poetics of As Mareadas are built from the body, lived experience, and everyday resistance. As Monique and Bruna express, their work emerges from the emotions and tensions that inhabit their bodies, which Judith Butler (1990) conceptualizes as a gender performativity that not only reproduces norms but can also subvert them through critical repetition. In this sense, humor becomes a political tool of disobedience, a way of creating fissures in dominant discourse through laughter.

The use of humor as a strategy of social and artistic intervention also resonates with Michel Foucault's (1988) concept of "technologies of the self," critically revisited by bell hooks (2000) in her discussion of practices of resistance grounded in subjectivity. As Mareadas do not merely make humor from their dissident bodies, they transform it into a space for reconfiguring collective sensibility. Their choice to work with everyday life, with what appears "simple," articulates an embodied pedagogy—a feminist pedagogy—that aligns with bell hooks's understanding of teaching and art as practices that must begin from concrete experience as a site of transformation.

Moreover, their creative process, shaped by horizontal collaborations and practices that exceed the individual, embodies an affective, relational, and situated mode of production. This logic dialogues with Silvia Federici's (2004) critique of how capitalist rationality separated reproductive and affective labor from legitimate production. The artistic practice of As Mareadas resignifies this space: they create art through collaboration, mutual care, and the desire to build together.

Musicality, compositions born in the classroom or amid everyday work, and the use of external stimuli—such as residencies with other artists—configure a poetics of working from the

margins. Here, Gloria Anzaldúa's (1987) notion of the "border" is useful for thinking of clowning as a border practice, inhabiting gray zones between the permitted and the subversive, the childlike and the adult, the feminine and the monstrous, the visible and the silenced. As Mareadas are literally bodies made dizzy by a system that does not want them visible, yet one that they insist on inhabiting on stage, in the streets, and even at conservative events in Balneário Camboriú.

Interviewer: How was the festival's curatorial process carried out?

Monique Neves: One was in 2018 and the other in 2025. The curatorial processes were different. In the first festival, we selected some invited guests, performances, and artists we wanted to be with us.

Bruna Pierami: For the second one, we opened a public call. We received 173 applications for nine selected works. The curatorship was collective, involving us, the other producer Bia Alvarez, and the producer Dayvid Kevitz. Sol Rindo is a mixed festival; however, our choice is for women to be in leading roles. We received applications from excellent performances, many of them more circus-oriented, or featuring only male clowns on stage. As we intended, we chose performances in which women were protagonists.

Monique Neves: And that followed a dramaturgical line, which we value a great deal. These characteristics helped us sift through the 173 applications we received.

Bruna Pierami: The theme itself ended up shaping the curatorship—that is, performances led by women and with well-defined dramaturgical structures.

Interviewer: Are As Mareadas and the Festival feminist?

Monique Neves: Bruna and I are a duo of women; the mere fact that we exist is already a feminist act. A duo of women clowns producing a festival that selects performances with women as protagonists and on the creative teams—our existence and our actions are feminist acts in themselves.

Bruna Pierami: Yes, we are. Many of us are feminists, and the festival is feminist as well. And we try to make this visible, both in the choice of performances, as we mentioned, and in

everyday coexistence. We also have, for example, the Rede Catarina de Palhaças, and we always include at least one action from this network to ensure that this standpoint has a space within the festival.

Monique Neves: And the very themes raised in the discussion circles, in the performances, and in the activities bring these feminist reflections into the festival. The same applies to our work as a company, as a duo. As Mareadas are feminist, and so is the festival.

Bruna Pierami: There was a funny situation. Talking to a friend, he asked whether we were going to apply to a very traditional festival that had an open call. We answered, "Oh, that one only selects men." That's the truth—it only selects men. Then he said, "So at Sol Rindo only women get selected." And we replied, "Yes! Only women."

Monique Neves: That's the idea.

Bruna Pierami: We do bring men as well—this makes complete sense to us.

Monique Neves: Men can participate too, on the crew and in other roles, but we prioritize female protagonism in the performances.

Bruna Pierami: The audience itself also perceives this transformation—not only at the festival, but also in our shows. We are often characterized as a female figure; our clown persona has a distinctly feminine aesthetic. In some contexts, when performing in certain spaces, we have noticed that, over the past few years, this has changed: the audience now names us and refers to us differently. We keep insisting on this, gradually, and not only from a feminist perspective, since we also include a trans person who identifies as transfeminist. In this way, we broaden and integrate different identity and political dimensions into our artistic practice.

Monique Neves: And the Sol Rindo festival also welcomes both women and trans people, who are present in the performances and sharing their messages. We even had haters at this festival –people from the audience itself. The vast majority loved the festival, but some who felt uncomfortable went to Instagram to comment on it. That's positive, because it shows we are reaching that discomfort, provoking reflection in those who really need to reflect on these issues.

Bruna Pierami: Someone asked me, "Why mix these things? Why mix clowning with that?" Just because!

Monique Neves: It's mixed because it's part of life. Everyone has the right to speak about what they live and who they are. We have that freedom. And Sol Rindo brings all these genders together, embracing what the art of clowning is.

Bruna Pierami: "How am I going to explain the word 'hetero' to my son?" I heard that question from a man during a performance and almost said, "My friend, there are heterosexuals in the world," but then I thought, "He'll understand," and realized that wasn't quite it. Then he asked again, "And cis and trans men—why mix these things? Why keep mixing clowning, clowning around, and all that?" I answered, "Because clowning is that—the person says what needs to be said."

Monique Neves: He was uncomfortable. On social media, he made a similar comment, though less pointed about gender. He said, "You're against capitalism, but you ask for money at the end of the show." And was it a contribution? Of course. We asked for a voluntary contribution.

Interviewer: How does politics operate in the clown's discourse?

Monique Neves: The clown's political discourse is our very existence—that is already political discourse. Our bodies are already a discourse. We, as a couple, are a political discourse. Whoever sees us on stage sees an event. An occupation of space. We occupy space in a different way, outside the norm—especially in a very conservative city, with expectations about women's bodies. So when we go on stage, at a city event, two adult women dressed as clowns, that is already a political discourse. And when people also find out, "Oh, you're a couple!"—that's another layer of discourse. We place ourselves there deliberately and say what needs to be said. It is political. We stand there.

Bruna Pierami: This relates to what we were saying about Balneário: in order to exist, we work around the edges. We discuss this a lot in meetings of the Network. We bring certain issues, but in a lighter way. Sometimes I say, "Wow, Monique, I'm afraid of feeling sold out," you know? Of not speaking up, of not confronting things directly. But at the same time, this is the way we've found to occupy space in Balneário Camboriú and the region and to exist there. Gradually, we can bring in other issues. Because we know that if we confront too directly, we'll lose space.

Monique Neves: And other people will occupy the space we had. It's a way of dealing with these issues strategically, with subtlety, so that at specific moments we can bring them to the surface.

Bruna Pierami: Sometimes we have crises, thinking it's too subtle. A while ago there were some problems, some awkward situations. A guy said, "Well, you don't have problems because you don't fight much, you don't talk much about these issues." I thought, "My God!" But we understand that, for now, this is the way to be there, to cause discomfort simply by being present. We are always thinking about not becoming too subtle, but we also know that if we confront too hard, we lose space.

Monique Neves: That doesn't mean more direct struggles aren't valid—they are legitimate and necessary. Those who raise the flag and go into direct struggle do something essential. But there is also this other side: being able to occupy spaces that we might not otherwise access without a strategy. They are different political movements, but both are necessary for occupying, militating within, and conquering more spaces.

Interviewer: What is your mode of production?

Monique Neves: Our production process begins with what we, as artists and as a group, want to communicate to the audience. Bruna usually takes care of the musical side of our work, and I focus more on the theatrical side. We discuss what we're going to create and sometimes provoke each other, or seek provocations from other artists to spark our conception of a piece. Once, we did a project with Lu Lopes—Palhaça Rubra from São Paulo—through an incentive law. We brought her to Balneário Camboriú for an artistic residency. We spent a week in the rehearsal room, researching and being stimulated by her in our critical and creative practice. In that process, we practically built the skeleton of a theatrical performance in one week. We often look for these starting points, through exchanges with other artists or works, to formulate our shows. Also, because we are teachers, many ideas emerge in the classroom. Bruna teaches music and musical education, and she has composed several songs that are part of our children's show—most of them her compositions. Through teaching, she develops this maturity and connection that feeds into the work. And there's also commissioned work: "Do you have a show about water?" "Yes, we do!" And in that urgency, creation happens too.

Bruna Pierami: Sometimes I close a job for something we don't yet have, and I ask Monique to write a sketch about it, and it's done. But for the main works—the full performances—we always

try to have someone from outside involved as well, because, you know, "two crazy heads." We like to have someone else to help mediate and provide direction.

Interviewer: Do you, as clowns, speak from the margins? Is it a "border" position?

Monique Neves: Regarding prejudice, we are a couple. But we feel much more prejudice for being two fat bodies than for being a couple of women. In terms of the margins, we speak our message from the margins. As a couple of women clowns, the social prejudice we feel is much more strongly related to fatphobia than to our being a same-sex couple. So the opportunity to take these two bodies onto the stage, into public squares, to present performances and make art through them, resignifies many things and opens up other ways of seeing. Art and clowning become this opportunity to create new perspectives on our bodies—on fat bodies, on homoaffective bodies. On all this diversity that exists. And certainly on speaking to the margins, to these bodies, to this multitude of people who also exist and need a voice.

Interviewer: What are the procedures of humor in the clown poetics of As Mareadas? How does politics operate in the clown's discourse?

Bruna Pierami: This is something we constantly discuss as a group—how to work, how to approach certain issues. These encounters, through festivals, workshops, and exchanges with other artists, also make us look back at our own work and ask ourselves, "Am I really speaking to, or expressing myself for, the people I want to reach?" As a group, choosing a theme, a performance, or even deciding what we want to talk about is difficult, and the way we approach it is difficult as well. Personally—more me than Monique, I'm not sure how it is for her—I sometimes go into a crisis, thinking that our work is too superficial. I ask myself, "At some point, will we be able to go deeper?" This concern keeps circulating in the works we want to create. I believe we still don't have a piece, a performance, that is fully potent in this sense. As a duo, as a group, we are always asking ourselves, "Where do we want to take this work? What do we want to say?"

Bruna Pierami: The works that sell the most are children's shows, so staying within that specialty is very easy. It's a constant balancing act, especially because we dedicate ourselves to music and children's work. When we realize it, it's already happening, and we think, "Wait a second—let's slow down." Sometimes we rethink things, even about committing to certain projects. So that's more or less where we are. It's difficult.

Reflection by Lorena Maria Lopes: When Monique states that the greatest prejudice they face is not for being a lesbian couple but for their fat bodies, the urgency of an intersectional analysis becomes evident.

Fatphobia presents itself as a technology of bodily control that intersects with sexism and lesbophobia, configuring a field of symbolic violence that clown humor seeks to deactivate. Rita Segato (2016) warns us that women's bodies become sites of dispute in power struggles. For As Mareadas, however, the body onstage is a site of rewriting. The political lies not in explicit discourse but in the occupation of space by these abject bodies, in the sense proposed by Butler (1993): bodies that do not comply with the norm and, therefore, expose its arbitrariness.

The clown scene thus becomes a laboratory in which other ways of inhabiting the body and the world are rehearsed. Marginality ceases to be a place of exclusion and becomes a tactic, a method. As Preciado (2019) suggests, this involves inhabiting an "ontological disobedience," an insubordination of being. As Mareadas do not ask for permission: they laugh, dance, sing, and fall in love onstage. They bring to the stage an aesthetics of excess, awkwardness, and inadequacy, thereby destabilizing the neoliberal aesthetic economy that rewards control, efficiency, and thinness.

Interviewer: What aboout the Rede Catarinense de Palhaças?

Monique Neves: Well, regarding the Rede Catarina de Palhaças, it is a network, a collective of women clowns from Santa Catarina who decided to come together to strengthen our art, our artistic practice, and the language of clowning created by women. It's beautiful, very affectionate, because—as we like to joke—it works. We truly love one another; these are clowns who share an exchange of affection. In these actions, we say it's an excuse to be together. An excuse to stay close.

Bruna Pierami: We've had the Mostra da Rede Catarina de Palhaças, meetings, artistic residencies, and conversation circles. Individually, each group or each clown has their own work and productions. We always try to include some collective action, for example, we recently organized Sol Rindo, our clowning festival. Within that production, we included a conversation circle organized by the Rede Catarina de Palhaças. This network was launched in 2017–18 and continues to operate today, because it keeps growing and bringing more people together.

Monique Neves: There are cities that are quite far apart. So the network allows us to be closer, to help one another, even with bureaucratic matters. Like saying, "this call for proposals just came out!"—and then the paperwork, the bureaucracy, one helping the other. So there's also

economic strengthening. If I want to send a project to tour in the western region [of the state of Santa Catarina], I can call a producer there.

Bruna Pierami: One clown directs another group in a different city, or does the local production. So it's a network of connections!

Monique Neves: We also always try to be together for simple things, like singing at a karaoke bar. So it's a very interesting network. And as we always say in the meetings, there's no board of directors. For example, there's no "this year, a clown from such-and-such place will do this." No—each person conducts their own action. We proposed the conversation circle, and whoever could attend, did it. We also try to support one another when it's financially possible to hold these meetings. So that's it. We're there, all together. It's about gathering energy to create a boom. Because these people are powerful. Yes, women clowns are powerful. Indeed!

Reflection by Lorena Maria Lopes: The experience of the Rede Catarinense de Palhaças demonstrates how networks of affection, horizontality, and collaboration also constitute political forms of cultural production. According to Monique's and Bruna's accounts, this network operates without rigid hierarchies, with decentralized actions and spontaneous coordination, aligning with the principles of an ethics of care and collective pleasure.

Here, the thinking of María Galindo (2014) resonates, as she insists that feminist art must disobey patriarchal structures of power, including the artistic field itself. The network is not merely a space for production; it is a place to "do silly things together," to sing karaoke, to accompany one another through bureaucracy, or simply to be together. This is also a way of doing politics: a politics of enjoyment, shared time, and community.

Interviewer: What are the procedures of humor in the clown poetics of As Mareadas?

Bruna Pierami: In our first performance, "Avoando e Cantando Seguindo o Coração," we wanted to create a show with music, but we were in a very intense work phase—overwhelmed, workaholic. The performance came out of that: two clowns in an office working like crazy, doing gags. The humor comes from our routine, from our spirit. We have this strong characteristic of taking what is happening in our lives and transforming it into humor, and then performing it.

Monique Neves: Something that really inspires me in my writing, in my own desire to create, is the sea. That's even why As Mareadas come from the sea. So I think that's something that inspires me. The dizziness, right? That feeling of being dizzy… anyway, that transformative energy of the ocean that has no explanation. To me it's the same with clowning. A transformative force has no explanation. It's what inspires me in these works by As Mareadas, even before the name emerged.

Humor is exactly that transformation we were talking about. It's that lightness, that balance. And when I connect the sea with clowning, inspiration really does emerge for humorous scenes, humorous words, and humorous constructions to appear.

I have a background in theater, Bruna in music, and I think those are the two axes of our productions, our inspirations. That's how we move forward. The performances are quite different from one another, and the processes are very different as well. Sometimes they come from Bruna's compositions, from the musicality she brings, and that's how we build; other times they come from my texts, and we build the performance and then add the music. And when audiences come talk to us, to exchange impressions, they say, "I saw myself there—that's how it happens to me, I'm like that too." So there's this identification, because we bring issues from our everyday lives that other people also experience. This is really beautiful.

Bruna Pierami: This thing about the sea—Monique has a book, not written by us, and we're going to do a storytelling performance with it; it's going to be really nice. Then we enter the scene, into the creative process, and do nothing. Even Lu Lopes herself—we gave her a theme and said we wanted to work on something related to the sea. In the first session we did with her…well, nothing to do with it. Then the nuns appeared—nothing to do with the sea. I'm inspired by the sea, but as I said, the nuns are mine. Just for the name and for me. Because for our group, we don't have a sea-themed performance. Nothing. We have music, yes, music we do have. Anyway. But we don't have an actual performance about the sea.

Reflection by Lorena Maria Lopes: Feminism explicitly permeates both the identity of As Mareadas and the festival's curatorial approach. Although not exclusive to women, Sol Rindo prioritizes female and trans protagonism onstage. This decision, rather than an ideological imposition, responds to structural inequality in the arts, a field still dominated by male figures. The creators understand their very artistic existence as a feminist act: being two adult women clowns, lesbians, and visibly present in a conservative environment is, in itself, a political stance.

The group also demonstrates strategic awareness regarding how political themes are addressed. While they embrace a discourse committed to diversity, inclusion, and social justice, they recognize that, in conservative contexts, it is necessary to modulate expression in order not to lose hard-won spaces. This tension between the explicit and the subtle is part of their everyday militancy.

From Bruna's and Monique's accounts and reflections, it becomes clear how clowning as artistic practice is deeply intertwined with everyday political practices, even when it does not assume an overtly pamphleteering or confrontational discourse. As they themselves point out, the very existence of a group formed by two women, a lesbian couple, with bodies outside normative standards already constitutes a political intervention in the spaces they occupy.

When they step onto a stage in a conservative city such as Balneário Camboriú, they visually and symbolically challenge dominant codes of gender, body, and behavior. In this sense, the clowns' political discourse is not confined to the explicit content of their speech or performances, but also traverses corporeality, presence, and subtle modes of occupying public and institutional spaces.

As they acknowledge, there is a careful strategy at work in their practice: "we work around the edges," Bruna states, revealing an awareness of the risk of exclusion if they adopt more frontal or provocative stances in certain contexts. "Subtlety," in this case, is not synonymous with neutrality, but rather a form of adaptive resistance—a way of "being there, unsettling things, and remaining present," as Monique puts it.

This political dimension becomes even more evident in the group's engagement with fatphobia and the representation of dissident bodies. By placing their fat bodies onstage and affirming their lesbian experiences, Monique and Bruna destabilize aesthetic and heterocentric normativity, proposing a clown poetics rooted in the margins. As Monique notes, "art and clowning come as this opportunity to bring a new way of looking at our bodies." In this context, clowning functions as a language of subjective and social reappropriation, becoming a site of symbolic dispute.

In the field of artistic production, As Mareadas build their performances from personal experiences, everyday life, and provocations offered by other artists. Their work with Lu Lopes, Palhaça Rubra, exemplifies how external collaboration can foster powerful creative processes. Bruna's musicality and Monique's theatrical background intersect in creations that emerge both from planned contexts and from practical urgencies—such as a commission for a performance about water. This hybrid production, oscillating between improvisation, inspiration, and collaborative work, results in a plural and fluid poetics, much like the sea that inspires Monique. Humor operates here both as a critical tool and as a form of affective mediation.

The performances do not necessarily convey an explicit political message, but they address relevant issues through an accessible and emotionally engaging language: "we turn our crises, our everyday lives, into humor," they explain. This process of transfiguring personal experience into performance generates audience identification, building bridges between the intimate and the collective. Comicity, in this sense, does not negate critique, but reframes it through other sensitive registers.

Finally, network-based action—exemplified by the Rede Catarina de Palhaças—reveals the importance of affective and organizational bonds among artists who share a worldview and an artistic ethos. Horizontality, the absence of formal hierarchy, and the desire to be together as a form of

collective power make this network a political model in itself. Producing together, laughing together, sharing bureaucratic tasks and strategies, all of this is part of a clown practice that is simultaneously poetic and political. Thus, the experience of As Mareadas invites us to rethink how political discourse can be embodied in art—not only through content, but also through ways of being in the world, the relationships that are built, and the margins that are occupied with courage and creativity.

References

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera*: the new mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble*: feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*: on the discursive limits of "sex". New York: Routledge, 1993.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FEDERICI, Silvia. *Reencantando o mundo*: o feminismo e a política dos comuns. São Paulo: Elefante, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologias do eu e outros textos*. Organização e tradução de Lucia Helena Assis Telles e Edmundo Cordeiro. São Paulo: Graal, 1988.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 50. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GALINDO, María. *Feminismo bastardo*. La Paz: Mujeres Creando, 2014.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir*: a educação como prática da liberdade. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

hooks, bell. *Feminism is for everybody*: passionate politics. Cambridge: South End Press, 2000.

LORDE, Audre. *I am your sister*: collected and unpublished writings of Audre Lorde. New York: Oxford University Press, 2009.

PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano*: crônicas da travessia. Tradução de Ana Rôla. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

SEGATO, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.

WUO, Elvira; BRUM, Daiani. *Palhaças na universidade 2*: experiências de pesquisa sobre a comicidade a partir de perspectivas feministas. Santa Maria: UFSM, 2024.

Academic Biography
Lorena Maria Lopes - Universidad Nacional de Córdoba (UNC)
Doctoral student at the Facultad de Artes de Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Córdoba, Argentina. Scholarship recipient of the Move La America Program (CAPES) in the Graduate Program in Performing Arts at the Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brazil.
E-mail: lopeslorenita@gmail.com

Beatriz Costa Alvarez - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Master student in performing arts at the Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brazil. Recipient of a CAPES research scholarship.
E-mail: biaalvarez.producoes@gmail.com

Maria Brígida de Miranda - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Professor at the Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brazil. Coordinator of Pesquisa Curarte - práticas cênicas para o bem-viver, estudos de gênero e feminismos nas artes da cena (CNPq and UDESC).
E-mail: maria.miranda@udesc.br

Funding
CAPES and CNPq

Ethics Committee Approval
Not applicable

Competing interests
No declared conflict of interest

Research Context
This article originates from ongoing, unpublished research conducted by Doctoral student Lorena Maria Lopes within the context of the MOVE La America Program of the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel (CAPES), Ministry of Education of Brazil.

Copyright
Lorena Maria Lopes, Beatriz Costa Alvarez and Maria Brígida de Miranda

Copyright of the translation
Celso Rimoli and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)
Lorena Maria Lopes: supervision, administration of projects, conceptualization, investigation, writing - original, revise & editing.
Beatriz Costa Alvarez: conceptualization, investigation, writing - original, revise & editing.
Maria Brígida de Miranda: conceptualization, investigation, writing - original, revise & editing.

License
This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br.

CC BY NC

Evaluation Method
Double-Blind Peer Review

Editors
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Peer Review History
Submission date: 30 May 2025
Approval date: 22 September 2025

Ephemera
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

doi.org/10.70446/ephemera.v8i14.7503

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 amparo no embasamento teórico fornecido pelos estudos sobre comicidade (Bakhtin, 1999; Bergson, 1980; Arêas, 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; Arêas, 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 percorria[1]. 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 dramatúrgico[2] 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 centro 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 patriarcais. Como observa o ecofeminismo, o sexismo 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 sexismo 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 fílmica 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 sexismo 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 posterior[6]. "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 agrega 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 (Arêas, 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; Bricio, 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 quo"[8]. 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, [corrige] 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 oprima. 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, amortalha 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 excludente 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 nómade 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 palhaça[12].

---

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 dildo] 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 bélico, 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 é posta 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 Brasil[14], 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:

Imagem 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 dildo) 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 nómade*. 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 Martinez 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

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

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

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

Maricélia Nunes dos Santos
https://orcid.org/0000-0002-6490-6165

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8405

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; Arêas, 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.

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 amparo no embasamento teórico fornecido pelos estudos sobre comicidade (Bakhtin, 1999; Bergson, 1980; Arêas, 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.

1 Preambles

In January 2024, I was in Colombia, on the first vacation trip I took alone in 34 years of life. Welcomed by the Colombians' kindness and in contact with other travelers, I had already lost the fear of being alone and wondered why it took me so long to live this experience when I heard about a piece of news from Brazil: the body of the Venezuelan Julieta Hernandez, who disappeared several days ago, was found in a municipality in Amazonas, in northern Brazil. She was 38 years old and had been traveling alone in Latin America for some time. Julieta was a victim of femicide on the bicycle route from São Paulo, where she lived, to Puerto Ordaz, Venezuela, where she would meet her family for the holidays at the end of the year.

She was a circus professional and gave life to Jujuba the Clown on the paths she took[1]. Nomadism, clowning, and confronting a patriarchal and oppressive system was an ethical and conscious choice of Julieta. Her existence, on its own, was an outrage to this system. By making art, traveling alone, opting for a nomadic experience, and crossing the Amazon, she did not take risks, but on the contrary strained the structures of a society in which being a woman is already essentially being in danger. Julieta was a clown, like Rafaela Azevedo, who gives life to Fran the Clown in *King Kong Fran*. They share two experiences: violence and laughter. In Rafaela's case, the order changes, first came violence, then laughter.

For us to keep each other company on this dangerous path – to be a woman, as Jujuba did to Julieta, as Fran did to Rafaela, and with the faith that no path is lonely or in vain – I propose to think about the dramaturgical text[2] that underlies the *King Kong Fran* spectacle, which is running in theaters on the Rio–São Paulo axis since late 2022, taking into account historical-social aspects implied in feminist comedy. To this end, I seek support in the theoretical support about the comical (Bakhtin, 1999; Bergson, 1980; Arêas, 1990, among other works) and feminist comedy (Acevedo, 2018; Avilano, 2021; Espinosa-Vera, 2010, among other works).

In dialogue with Silviano Santiago's (2004) reflections, I understand that artistic activity and political action are intertwined, especially in contexts such as Brazil, in which numerous and repeated cases of violence against minority groups are reported. In this panorama, I propose a reflection on the dramaturgical text on screen, considering its amphibious character (Santiago, 2004), characterized precisely by the intersection of aesthetics and politics, in an articulation with the power of laughter as a tool for the feminist struggle against the oppressive gender system.

1 Her work can be accessed on her Instagram page: https://www.instagram.com/utopiamaceradaenchocolate/.

2 I understand that the work with the dramaturgical text contemplates only one dimension of the work. It is necessary to consider, however, that transit in the Brazilian theatrical circle is an activity restricted to certain social groups, including in geographical terms, given the territorial dimension of the country and the concentration of this type of program in the large southeastern urban centers. The publication of the book, in 2023, by the Cobogó publisher, as well as the use of social networks by Rafaela Azevedo, does not replace such an experience, but is able to expand the circulation of ideas. Then my choice takes place, not being able to see the show until this moment, to reflect on the written text.

2 "But there is no female clown"

The show *King Kong Fran* premiered at *Teatro Ipanema*, Rio de Janeiro, in November 2022, under the direction and playwriting by Rafaela Azevedo and Pedro Brício. With a team mostly composed of women and the performance by Rafaela Azevedo, who embodies Fran the Clown, the work articulates elements of circus and clowning to address gender violence from a comical perspective, reversing roles that are traditionally played by men and women in the circus, taken metonymically in its relationship with patriarchal society.

The name, as Fran explains throughout the text (Azevedo, Brício, 2023), is based on a series of references. Using inter-art dialogue, the work is an explicit intertextual performance with the *King Kong* (2005) movie, directed by Peter Jackson, in which diegesis a gorilla is captured and taken to be a Broadway attraction. The second reference is not fictitious: the Mexican Julia Pastrana (1834-1860), who had a congenital disease and was exposed as a circus attraction (Ape Woman) by Theodore Lent, who later impregnated her. Julia and the baby died during labor and their bodies were kept on display, generating profit to the American entrepreneur. A third reference must be mentioned: the case Fran's friend who sought to act as a clown but was not hired because the owner of the circus understood the profession as being exclusively male.

The cinematographic reference reveals the speciesist character of patriarchal societies. As ecofeminism stresses, sexism is articulated with other means of oppression, such as racism (addressed by post/decolonial studies and intersectional feminism) and the assumption of superiority of men not only in relation to women, but over other species and the environment in general, interpreted based on a perspective of exploitation. In the words by Braidotti (2022, p. 85, free translation), "ecofeminists extend the critique of humanist reason to the ecological dimension, adding to the accusations of sexism and racism an undue sense of right to use and abuse all other species: 'speciesism'"[3]. In this sense, although the emphasis of the work lies on circus tradition, especially regarding the roles reserved for men and women, it also warns for intersecting points between women and non-humans, systematically excluded and disqualified.

In a book entitled *King Kong Theory*, Virginie Despentes reflects on this filmic narrative considering the gorilla island as a possibility of the polymorphous and hyper potent sexuality that men want to exterminate. Despentes notes that King Kong does not have physical characteristics that enable them to be assigned to a gender. "King Kong is, here, a metaphor of a sexuality that is prior to a distinction between genders as it was politically imposed around the 19th century"[4] (2021, p. 130-131, free translation). This is a great force that puts at risk the cornerstones of society as they

3 In the original version: "las ecofeministas extienden la crítica de la razón humanista a la dimensión ecológica, agregando a las acusaciones de sexismo y racismo un sentido indebido del derecho a usar y abusar de todas las demás especies: 'especismo'".

4 In the original version: "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".

have been erected, since this force is opposed to the standard of the white and heterosexual man. From this we understand the desire to take it to the city and exhibit it: domestication as a form of control over the other.

Outside works of fiction, the violence suffered by Julia Pastrana is closely connected with a male vision that takes her away from the top of the hierarchy – White, Europeans (and North Americans), heterosexuals, owners, men, legal (Braidotti, 2022). Besides being a woman, she is racialized (Mexican) and bears features that approach her to non-humans according to the hegemonic perspective, which accentuates collusion with her exploitation. "They, or rather we, are not human in the same way, and some categories of humans are certainly more deadly than others"[5], observes Braidotti (2022, p. 52, free translation). If being a woman puts us in danger, such vulnerability can be accentuated as the patriarchal gaze takes us away from the top of the hierarchy.

In addition to Julia's case, the report on the experience of Fran's friend brings a message from patriarchy: men choose the places women should fill, in a clear analogy with what also happens in the social structure. Historically, the clown role was performed by men in the circus. Orellana (2020) observes that, although women worked in popular theater companies, they acted behind the scenes, and the stage was restricted to the males. This fact implies that comedy was mostly made by men and for men, in the image and resemblance of society in general.

Such panorama only began to change from the 16th century, with the *Commedia Dell'Arte*, in which women also take on space in performance. But the existence of female clowns can only be found much later[6]. "The female clown in the comedy world is consolidated from the 80s, due to the fact that before being comedians, women were ballerinas, singers, painters, sculptors, writers, poets, filmmakers, musicians, acrobats, and theater actresses"[7] (Orellana, 2020, p. 65, free translation). Just to be clear: the aforementioned "80s" are within the 20th century. Less than 50 years ago! This implies that until the last century, the job and the professional performance of female clowns were not recognized.

Such considerations about the history of female clowning contribute to a dimension of what represents the attitude of women who decide to make their function as clowns a way of being in the world and of acting politically against an oppressive structure. The text by Rafaela Azevedo and Pedro Brício addresses this matter when Fran reproduces the dialogue between her friend and the owner of the circus for the audience. Faced with the desire to occupy this space, the man says: "Humor, humor, humor... Clown, clown, clown...? But there is no female clown" (Azevedo; Brício,

5 In the original version: "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 In this regard, Rafaela Azevedo informs that, although the circus tradition is millennial, the record of the first female clown in Brazil dates to 1940. This is about Maria Elisa Alves dos Reis, who performed under the male name of Clown Xamego, hiding her female identity (Azevedo, 2023, p. 44).

7 In the original version: "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".

2023, p. 13, free translation). What he recognizes as a possible role for women is to put on shoes and balance on a horse in motion or five meters tall, or to wear a bikini and be the target of knives thrown by a man. "If you fall, you die […] if he misses, you also die... Come work with us. Come to our family" (Azevedo; Brício, 2023, p. 28, free translation).

On the one hand, what is implied as the risk involved in the "alternatives" that women have (death) is made clear; nevertheless, an irony lay is added when such risk is associated with the invitation to become part of the family. The reproduction of the dialogue places the audience in front of the pain resulting from the misogynistic structure. The contrast caused by the association of death as a probable end and family as an attractive invitation carries a comical value, due to the incongruity with which it is impregnated. In this situation, the comical is taken as "serious stuff" in which laughter and pain converge in what Reñones (2002) calls "painful laughter." At this point, it is worth highlighting the presence of pain in the text, not as a perspective/lens from which the gaze is constructed (Arêas, 1990), but as an underlying background and as a rigid structure to be transformed by the comical approach (Bakhtin, 1999).

Irony is also a resource used to deal with Julia's case, when Fran reports that, after buying, caging, and impregnating the woman, Theodore Lent went crazy, "everything was fine 'till that moment, right?" (Azevedo; Brício, 2023, p. 25, free translation). Regarding the textual characteristics of feminist humor, Lobo (1997) highlights the role played by irony. In this double structure of the statement, the stereotypes or the misogynist-oriented discourse appear at the first level/of the text (if Julia was exhibited and marketed, it was because to some extent, for many, everything was fine) and at the second level/of the subtext there is the criticism of the cultural forces that created it, thus denying the value of the stereotype (for Fran, and it is assumed that for the public with whom she interacts, the behavior is inadmissible). While the first level represents a public voice, the second one makes the private voice present – one linked to the patriarchal pattern and the other to feminist demands.

The writing of Latin American women, according to Espinoza-Vera (2010, p. 7, free translation), tends to mock the stereotypes and norms of patriarchal values, "via a 'double' discourse such as satire, irony, and parody, in which transgressive elements are intertwined in the dominant discourse and constitute a subversion of the status quo"[8]. Looking at Brazilian feminist clowning, Pimenta (2023, p. 7, free translation) proposes that such resources function as scenic devices for subverting gender inequality and observes that inverting gender roles is an ironic act and breaks the public's expectations, so that "it could act as a mechanism capable of transforming ideas, to provoke fissures in the current system and to boost the understanding of the patriarchal privilege experienced daily in our society."

8 In the original version: "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".

In this sense, note the parodistic and caricatured tone of the work, which reproduces with exaggeration the dynamics of the traditional circus, with a reversal of roles, as a means by which the dynamics on which gender difference/violence is established in the circus space, are highlighted. Hutcheon (1981) notes that parodying enables certain discourses to be recovered with critical distance, with the ironic perspective being an essential element in the sense of marking the difference in the realm of similarity. Amid literature, we can observe this ongoing process in a series of texts, especially from postmodernism or contemporaneity, which recover texts from the literary canon and, from an intertextual game, tension the meanings primarily evoked, adding another layer to them, the difference. The work is thus part of a broader panorama that is shown as a trend of Latin American and contemporary feminist comedy.

Based on the articulation between the references, the work shows how there are two possible places for women in the traditional circus space: the beauty or the beast. In both, passivity, violence, and subjection to male power prevail. In a parallel with society, Rafaela Azevedo points out that, from perfection and risk of life to beast, "women follow the script of idealization created by men or are marginalized." Anyhow, they will never be clowns because "when we laugh at a clown, we laugh at what we identify as human among us" (Azevedo, 2023, p. 45, free translation) and, therefore, we share the understanding that humanity is not an exclusive trait of men. If this is the panorama of the traditional circus, the text points to the need for subversion, for the destabilization of this structure, so that other circuses can emerge.

In this perspective, from the displacement of women from the place of target/object of laughter to that of subject who laughs, we understand that the possibility of reflecting on a feminist humor arises, conceived, according to Avilano (2021), as a political act of resistance in the face of heteronormative patriarchal culture and, in the terms of Cintia Lima Crescêncio, in its subversive and revolutionary aspect.

> For women, the act of taking the place of an assertive individual to herself, which makes other laugh by assuming humor as a way to affect people, is itself an act of transgression, to the extent that this action ignores the premise of women as passive subjects and, especially, without a sense of humor (Crescêncio, 2016, p. 117, free translation).

When women assume the position of individuals who create comical texts in their most diverse forms, they create the possibility to produce a humor that contributes to feminist agenda. In this sense, the transgressive element is revealed, which is *pari passu* with the ambivalent aspect of the comical, given that it will be used as means to criticize the current structure, based on 'ethno-Euro-North-phalo-centric' values. Laughter can then be explored as "a way of resistance to the places in which the system of patriarchal domination has historically placed us"[9] (Acevedo, 2018, p. 47, free translation).

9 In the original version: "forma de resistencia a los lugares en los que históricamente nos ha colocado el sistema de dominación patriarcal".

The look at the transformation follows the report about her friend and the owner of the circus, when Fran reveals: "I set, [corrects] she set, fire to the traditional circus!" (Azevedo; Brício, 2023, p. 29, free translation). The phrase condenses interesting elements for the debate regarding the intersection between her friend and Fran, which comprises the relationship between artist and clown. Regarding this connection, which will be further addressed, we will realize that the clown is an artistic creation whose existence contributes to settling accounts regarding the gender violence experienced by Rafaela. "Fran is my clown, she is my genuine humanity serving to question any and all structures that oppresses us. Fran is my superheroine who, by laughter, by the interaction with the audience, and subversion, draws new universes in which living is not so painful," reflects Rafaela (Azevedo, 2023, p. 45, free translation). In this sense, a relationship of sorority is built between the two, which also extends to the others, to the audience.

By setting fire to the circus, Fran draws attention to the need for metaphorical death to access a new life/existence. One sets fire via laughter, which from this point of view assumes an ambivalent meaning, as observed by Bakhtin (1999, p. 10, free translation), according to whom "this laughter is [...] joyful and full of uproar, but at the same time mocking and sarcastic, it denies and affirms, shrouds and resurrects simultaneously." This view on ambivalence also converges with Braidotti's (2004) understanding of the political potential of joy and laughter, in what she calls festive poetics. Braidotti proposes a feminist nomadism, as opposed to the static, the hegemonic, and in favor of a future, arguing that "nomadic consciousness is a form of political resistance to any hegemonic and excluding view of subjectivity"[10] (Braidotti, 2004, p. 232, free translation).

Despite all the violence suffered by women in general, by Julia, by Julieta, by Rafaela, Fran is a ball. She is the one who allows for the artist to act politically by laughter: "my humor, my pleasure, and my intelligence are my heritage, my shield, and my weapon" (Azevedo, 2023, p. 46, free translation). The power of laughter, that is, its fertility, lies in taking advantage of joy, celebration, and freedom to promote a displacement, enabling a new, more fluid, and flexible existence. This ambivalence lies on the potential to criticize, mock, and be sarcastic without giving up joy and celebration. After all, joy and celebration are diametrically opposed to any automatism, to the concept of a disciplined, trained body; they signal the life drive, the existence of a body/subject that moves, shifts, flows, and resists imprisonment, crystallization.

In a metatextual articulation, and by bringing to the stage elements that would be hidden in conventional theater, Fran talks about the conception of the show, incorporates reports of violence experienced by Rafaela Azevedo herself to the stage, and puts references to other texts and areas of knowledge in the foreground. The resource used to introduce the references to the movie, to Julia, and to her clown friend is the organization of an interview with Fran, who accounts having called Marina Abramovic, from whom she received the following advice:

10 In the original version: "La conciencia nómade es una forma de resistencia política a toda visión hegemónica y excluyente de la subjetividad".

> "Do you know what's wrong with you? Are you going to spend your whole life doing humor, humor, humor? Clowning, five-minute number?" [to the audience] How long has it been already? Fifteen, right? I have already extended... Then she spells: "Fran, where is your contradiction!? Where is your hate? Where is your revolt? Come to the performance, Fran. Go reseaaaaaaarrrrrrrch!" And she hung up (Azevedo; Brício, 2023, p. 19, free translation).

Marina Abramovic is a renowned personality within Performing Arts. In 1975, with a performance entitled *Lips of Thomas*, the artist from Yugoslav gave rise to the so-called Performative Turn. In performance, events are produced instead of works, in which the spectators are actively involved. As events, "scenic events offer the possibility of experiencing changes in the course of events, that is, of transforming everyone who participates in them: both artists and spectators"[11] (Fischer-Lichte, 2004, p. 46, free translation).

The reference to time is used as a resource to make the audience laugh, since by mentioning the elapsed time Fran refers to the literal purpose of overcoming the five minutes to achieve success. Unlike the case in which the circus owner despises the insistence on humor and clowning, here the criticism put in Abramovic's words takes on another connotation, becoming a mechanism to provoke laughter by laughing at themselves, after all a partnership is established between the two women and, as Viveiros de Castro (2005, p. 221, free translation) observes, "laughing together, laughing with someone else, is something that is only allowed to equals". Abramovic, an experienced voice, advises, guides, and invites.

And if the advice is to research and perform, the work will follow this path: in the performative game, the limits between Fran the Clown and the artist Rafaela will be tensioned from the recurrence of personal accounts, of the violence suffered. Moreover, as the performative turn proposes, the spectator will be encouraged to leave a passive position and will be summoned to participate, as a collective that responds to Fran's demands, or in a more individualized way: Fran interacts with three spectators, one of whom goes on stage and becomes a kind of assistant to the clown[12].

In this dynamic, the traditional roles are inverted: the woman conducts the show, which is hers, and the man has the role of assistant, of the body that serves and follows commands. Fran makes repeated comments about their bodies, calls one of the men to the stage and in a tone of complicity with the audience accentuates the harassment: "[Fran points to the man's penis] Can I? [Man agrees. Fran touches his penis. Look at the audience, points to her dildo] It doesn't compare to mine!" (2023, p. 35, free translation). In a clear demonstration of power, she says she holds a lot of influence and can give opportunities for him, by which she coerces him to participate in a game

11 In the original version: "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 In an interview with Antonio Tabet, Rafaela Azevedo clarifies that the men she interacts with in the show are not actors, but people who were previously invited to interact, without, however, having rehearsed or received a script on how they should respond to the actress's provocations. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=PyKEKmewKsk. Accessed on: Jul. 16, 2024.

that consists of answering questions to find out if he has ever practiced any violence against women. "If you answer the questions correctly, you win a prize. If you get them wrong… you die" (2023, p. 36, free translation).

As a prize, the spectator earns the right to continue participating. The next activity will consist of a striptease. As the dynamic is based on setting fire to the traditional circus, the man takes off his clothes, while the audience applauds and Fran encourages: "C'mon, twerk! Like that! Hot!", "Now on all fours. Barking!". Here, the male individual ends up being animalized. As if that was not enough, there is also the traditional game of knives: "I'm going to get on my skateboard and I'm going to spin. As I spin, I throw the knives. And you keep your eyes closed. You can't open it, if you do, I'll cut your dick. Pray: 'Our Father, Blue carts in heaven'" (2023, p. 39, free translation). If in the patriarchal structure women's lives are subject to the power of men, here the knife is in Fran's hands, she is the one who leads.

The strategy of inverting the traditional order of the circus, placing men in positions traditionally occupied by women, is the great retaliation. Instead of physical revenge, Fran chooses to take revenge by the game: "I will not take revenge in such a way. This spectacle is my revenge" (2023, p. 42, free translation). As Crescêncio (2016) observes, when a woman takes the place of an individual who laughs and makes people laugh, she assumes a transgressive role. This humor, which meets an ethical demand, with political engagement and the potential to transform society, has much to contribute to feminist agendas in the sense of destabilizing the crystallized patriarchal structure, to provoke openings for more flexible and multiple perspectives in which the masculine is no longer understood as the standard and being in the power.

In the words of the researcher, "humor with a feminist bias is, therefore, a humor that threatens the current order, destabilizes the norm, challenges authority, and reinforces the importance of rethinking a political, social, and cultural structure that is based on the evident inequality between men and women" (Crescêncio, 2016, p. 125, free translation). By proposing a displacement of the roles occupied by men and women, attributing to the male spectator taken to the stage from positions of risk, objectifying/animalizing his body and exercising power over him in the dynamics of the scenic game, Fran appropriates the power that is traditionally in men's hands, promoting a momentary rupture of the current order. The inversion of roles highlights how marked they are due to an unequal structure, how much men favor positions of power while women are subject to practices that urgently need to be rethought.

In this sense, it is not surprising that it has been repeatedly maintained that women lack a sense of humor (Avilano, 2021), denying them access to certain professions in the comical scope. If laughter consists of "*Showing one's teeth to the enemy*, aggressive, active, autonomous" (Lobo, 1997, p. 154, emphasis added, free translation), it serves better to maintain the patriarchal structure in which women are in the place of the public, of assistant, but never protagonists, never holding authority in the humor scope. After all, it is worth "remembering that laughter can be transgressive or oppressive. Laughter liberates and represses. It all depends on the moment and on how and who

provokes it and to whom, with whom, and of whom one laughs" (Viveiros de Castro, 2005, p. 257, free translation). If it is a weapon, let it not be used by the enemy. When women are in possession of this object of war, it is in the circus of patriarchy that they will set fire to.

The text by Rafaela Azevedo and Pedro Bricio uses a huge dildo attached to the waist, as a pyrotechnic resource that will assume the function of a microphone. By means of this resource, she shows her teeth to the enemy:

> Testing, one, two, three, mic testing! Are you listening back there? [positive response from the audience] Impressive, this thing gives a voice. You just need one of these. It's a natural amplifier. [smiles, observes the audience] Sometimes they don't know what they're saying and everyone applauds and shouts: MYTH! Then I bought one! I immediately bought the largest one (Azevedo; Bricio, 2023, p. 32, free translation).

In the reproduced fragment, the verbal language highlights the meaning already invoked since the appearance of the object on stage: the dildo evokes the power exerted by men regarding the speech in social dynamics. An artificial object attached to the body with the purpose of making itself heard is laughable, in the foreground, due to the artificiality itself, because it is the simulacrum of a member of the human body. Bergson states that "an artificially mechanized nature is a frankly comical reason, on which fantasy can perform countless variations with the certainty of obtaining success with loose laughter" (1980, p. 24, free translation). Furthermore, the change of the object function , which becomes indispensable for projecting the voice is another comical aspect. Then a more complex layer of the laughable emerges, which concerns the incoherence that the phallus guarantees listening. At the social level, it is questioned why individuals with phalluses are heard and applauded regardless of what is being said.

The reference to "myth" alludes to the former president of Brazil, who was acclaimed by his electorate as a myth and endorsed in the outrageous and unfounded statements, such as those he made about vaccination and sanitary measures during the COVID-19 pandemic, to cite one of the countless examples. Although without mentioning names, occurrences like this one promote a shift from a more general denunciation of any male individual aligned with the values of patriarchal society to a specific one who occupied a position of power due to the political function performed. The fact that one can buy a phallus and the possibility of choosing the largest among all those available emphasizes that it is a power relationship, socially forged, and, therefore, susceptible to intervention, to transformation.

The dildo also appears in the outcome, when after the striptease, the man is taken to drink and ends up unconscious on stage. Given this, Fran brings the object closer to his butt and considers taking his underwear off, implicating the audience in the decision. She does not do so but refers to content of this nature made available on the Internet, and she says that she suffered violence of this kind: "Now imagine me in his place at 18 years old, and in my place a cis man, a physician. This environment is his clinic, he doped me. Can you believe he stuck it in? [Points to the dildo.

Audience responds] At the time almost no one believed me...” (Azevedo; Bricio, 2023, p. 41, free translation). At this moment, the layer that separates Fran from Rafaela Azevedo is diluted and the violence suffered in the actress's body is put in the foreground.

If in the work the dynamics of harassment and objectification/animalization of the male body can lead to discomfort, outside the scene the violence is real, and it is not uncommon for the victim to be discredited or blamed. Virginie Despentes, who survived a rape, addresses this issue by stating that “culpability is subject to an unspoken moral attraction, which makes everything fall on the side of the one who was raped more than on the one who raped her”[13] (2021, p. 53, free translation). Therefore, in addition to surviving the sexual violence, it is necessary to confront different forms of subsequent violence, whether via delegitimization of the discourse, disapproval of the woman's previous conduct or, even, to cite a topic of the agenda in Brazil[14], of the impossibility of access to legal abortion when rape results in pregnancy.

But Fran has a dildo, she has an audience, and her revenge is for artistic creation. The inversion of roles, in a kind of “reverse sexism” (comical language is often marked by exaggeration), is accepted as a pact between artist and audience, to make explicit a flaw in the social structure: the existence of sexist/misogynistic patterns. From this perspective, we understand that the work is aligned with comical ethics, given that the resources of comedy are used in favor of the destabilization of a structure that is rigid/inflexible. Part of an ethical project is the comical/humorous approach that denounces the inflexibility and uniqueness of certain institutions, discourses, or individuals. In this sense, the target of a comical approach that meets ethical prerogatives will always be the one who occupies a place of power, who is at the top of the social hierarchy.

In *King Kong Fran* violence, as an individual experience of the artist, or as a collective inheritance of the gender, takes on a foundational hue, as proposed by Despentes (2021): it is at the same time what disfigures and what constitutes. Approaching it aesthetically can configure a way to “liquidate the event, empty it, exhaust it”[15] (Despentes, 2021, p. 63, free translation) or to take revenge, in Fran's words. Revenge culminates in a body that, although it retains its hair, gets rid of the fantasy of an ape woman and from whose vagina laser rays come out illuminating the entire theater. On stage, the image comes to life via the corporality of Rafaela Azevedo; in the book, it is represented by the drawing (Figure 1) reproduced below:

13 In the original version: “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 On June 12th, 2024, the House of Representatives approved the urgent processing of a bill that amends the Penal Code (according to which abortion is allowed in cases of risk to the pregnant woman, rape, or fetal anencephaly) and equates the interruption of pregnancies resulting from rape with more than 22 weeks to homicide, a much higher penalty than that applied to those who commit sexual violence. The case generated repercussions and tends not to follow this course, which does not erase the seriousness of the event. There is an example of the punishment of the victim, in this case, institutionalized.

15 In the original version: “liquidar el evento, vaciarlo, agotarlo”.

Figure 1 – Fran stripped of the gorilla woman allegory

Source: Azevedo; Brício, 2023, p. 51

The body revealed to the public, stripped of the clothes that had been attributed to it by patriarchy, as a source of light and power, reveals a woman's autonomy over herself and is opposed to the masculine ideal. In the words of Orellana (2020, p. 65, free translation), "The figure of the clown as a person capable of laughing and provoking laughter implies for women to take a place in the ridiculous, grotesque, misshapen, wrong; to feel freedom and pleasure in deviance, dissent, disorder, and play; seek subversive pleasure"[16]. The work displaces woman from the place assigned to her by the circus tradition, from attractive or monster, always at the mercy of male power, to another, in which she assumes the protagonism, uses the word, shows her teeth to the enemy, and metamorphoses. Fran's subversive power lies in transforming pain into art, moving from violence to laughter, inverting positions to show the incoherence of hierarchy.

Silviano Santiago (2004, p. 66, free translation) considers that this movement, guided by the articulation between artistic making and political positioning, is characteristic of the Brazilian literature, and that the "artistic activity of the writer is not detached from his political influence; the influence of politics on the citizen is not detached from his artistic activity." Resulting from the need for the intellectual to position themselves in a society marked by injustices and colonial legacies, the intertwining between Art and Politics attributes an amphibious nature to Brazilian literature, from the author's perspective. Given the aspects addressed so far, we see in this amphibious nature in *King Kong Fran* as an inherent trait of a comical production ethically positioned against the violence to which women are subjected in patriarchal societies. This amphibious character and the ethical concern implied are essential traits for the understanding of the text as part of a feminist comic piece/humor.

16 In the original version: "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".

3 Final considerations

King Kong Fran plays with the tradition of circus and clowning and dialogues with other discourses, departing from the cinema, using the historical and theatrical discourses, to establish its link with politically positioned aesthetic making. The work resorts to resources frequently explored in comedy, such as fantasy (clothes of an ape woman and dildo) and the exchange of roles, as well as other resources that are prevalent in feminist comedy, such as irony, to provoke laughter and, at the same time, to challenge the current structure regarding gender roles in the Arts and in various social dynamics.

In this sense, it assumes the potential to tension the crystallized structures of the patriarchal society, questioning the hegemonic places occupied by male individuals and evidencing the arbitrariness of established conventions. By laughter, a reflection is proposed in which potential is revealed in the questioning and politically engaged character of artistic making. This comical that meets an ethical demand, with political engagement and the potential to transform society has much to contribute to feminist agendas by destabilizing the crystallized patriarchal structure, to provoke openings for more flexible and multiple perspectives in which the masculine is no longer understood as hegemonic.

By taking advantage of the reversed gender roles imposed by patriarchal society, exaggerating the marking of such roles, mainly by the objectification/animalization of the male body and by the game of harassment of men/viewers, the text is possibly uncomfortable, particularly for males. Such discomfort, in turn, plays a role in the creation of a feminist humor, concerned with subverting and resisting the violence resulting from the patriarchal structure. The ethical character is maintained since the established dynamics are not dedicated to put individuals who are already vulnerable at risk, nor to accentuate marginalities, but precisely to balance gender relations, destabilizing crystallized structures, violent hierarchies, and hegemonic discourses. By laughter, the text proposes a reflection on gender relations in the circus and society, thus promoting an articulation between aesthetic making and ethical commitment, politically positioned, thus consolidating itself as an amphibious practice, in the terms of Santiago (2004).

The actress' violated body gives way to the birth of the clown as a form of retaliation. In this sense, laughter is essentially resistance. The body on the stage is a body that resists. The laughing body shows its teeth to the enemy. The body that celebrates refuses to let itself be domesticated/die. If, as Vilma Arêas (1990) says, what differentiates the tragic from the comical is that the first deals with the inevitability of death while the other shows the inevitability of resurrection, *King Kong Fran*, as a discourse that retaliates and reclaims the space of women and particularly of the female clown, makes the memory of Julieta Hernández and the many clowns who could not be resurfaced in my reading, as an inevitable, unpostponable resurrection.

References

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 nómade*. 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 Martinez 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.

Academic Biography
Maricélia Nunes dos Santos - Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Professor in the Programa de Pós-Graduação em Letras at the Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, Paraná, Brazil.
E-mail: maricelianuness@hotmail.com

Funding
Not applicable

Ethics Committee Approval
Not applicable

Competing interests
No declared conflict of interest

Research Context
The study is the result of PhD research entitled La comicidad en la literatura contemporánea brasileña y argentina escrita por mujeres (2024), conducted under the supervision of Professor Lucía de Leone at the Universidad de Buenos Aires.

Copyright
Maricélia Nunes dos Santos

Copyright of the translation
Andressa Macedo and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)
Not applicable

License
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

Evaluation Method
Double-Blind Peer Review

Editors
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Peer Review History
Submission date: 17 July 2024
Approval date: 11 March 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

A FUNÇÃO SOCIAL DA LÓGICA DO ABSURDO NA COMÉDIA:
aproximações entre "O Riso" de Bergson e *Ubu Rei* de Jarry

THE SOCIAL FUNCTION OF THE LOGIC OF THE ABSURD IN COMEDY:
approximations between Bergson's "Laughter" and Jarry's *Ubu Roi*

Márcio Marques de Carvalho
https://orcid.org/0009-0008-9306-8309

doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8041

A função social da lógica do absurdo na comédia:
aproximações entre "O Riso" de Bergson e *Ubu Rei* de Jarry

Resumo: Os paralelos entre os argumentos apresentados em "O Riso" de Bergson e os recursos estéticos apresentados quatro anos antes em *Ubu Rei*, de seu ex-aluno Jarry, são notáveis. Este artigo analisa tais aproximações para indicar a função social do cômico. São analisados os recursos estéticos usados na comédia, como a artificialidade, a impessoalidade, a generalidade, o exagero, a repetição, a fixação e a mecanização, para isentar de peso existencial certos aspectos sociais que necessitam correção, possibilitando assim uma reflexão moral indireta. São analisadas também as influências do modo de operação de brincadeiras infantis, como marionetes, boneco de molas e bola de neve, no modo de apresentação dos acontecimentos na dramaturgia cômica a fim de propiciar o reconhecimento das inadequações de comportamento e de caráter de modo leve e palatável. O argumento central é de que o riso tem uma função social, crítica e corretiva e é disparado por um modo de operação intelectual absurdo, apartado da razão e próximo da imaginação e do sonho, que se mostra fundamental para elaboração de importantes questões que a sociedade se empenha em negar.
Palavras-chave: Henri Bergson; Alfred Jarry; riso; comédia; absurdo.

The social function of the logic of the absurd in comedy:
approximations between Bergson's "Laughter" and Jarry's *Ubu Roi*.

Abstract: The parallels between the arguments in Bergson's "Laughter" and the aesthetic resources (presented four years earlier in *Ubu Roi*) by his former student Jarry are remarkable. This study analyzes these similarities to point out the social function of the comic. It looks at aesthetic resources such as artificiality, impersonality, generality, exaggeration, repetition, fixation, and mechanization to list certain social aspects that require correction of their existential weight, thus enabling indirect moral reflection. The influences of children's games, such as puppets, spring puppets and snowballs, on the way events are presented in comic dramaturgy are also analyzed to encourage the acknowledgement of inadequacies in behavior and character in a light and palatable way. The central argument states that laughter has a social, critical and corrective function that is triggered by an absurd intellectual mode of operation separated from reason and close to imagination and dreaming, which proves to be fundamental for the elaboration of important issues society strives to deny.
Keywords: Henri Bergson; Alfred Jarry; laughter; comedy; absurd.

1 Introdução

Este artigo visa a traçar relações entre as ideias acerca do cômico apresentadas por Henri Bergson em sua obra de 1900, "O Riso", e a obra teatral de quatro anos antes, *Ubu Rei*, que imortalizou um de seus ex-alunos do liceu Henri IV, Alfred Jarry, como um dos mais importantes dramaturgos da modernidade. Pretende-se explorar algumas relações entre os autores, indicando a importância de um modo de operação intelectual utilizado na comédia, apartado da razão e mais próximo do absurdo, da imaginação e do sonho, que se mostra fundamental para a elaboração de importantes questões que a sociedade se empenha em negar. A pertinência de tal análise se deve ao fato de que as ideias apresentadas por Alfred Jarry no contexto da comédia teatral se desdobraram por inúmeras influências no século XX, tendo inclusive inspirado alguns filósofos contemporâneos.

2 Pertinência filosófica da obra de Jarry

Alfred Jarry foi um artista, restringiu suas iniciativas à literatura e ao teatro, tendo obtido mais sucesso com a comédia; nunca pretendeu que suas ideias fossem levadas a sério. No entanto, o alcance de suas influências póstumas é muito abrangente. São inúmeros os estudos acadêmicos que atestam sua inspiração sobre o dadaísmo, o surrealismo, o cubismo, o situacionismo, o happening, o teatro do absurdo, o teatro da crueldade e o teatro épico.

Roger Shattuck (1968) defende que ele disparou as vanguardas artísticas da modernidade. Já Christian Bök (1997), Edward Shanken (2013) e Ihab Hassan (1993, 2003 *apud* Haan, 2014) reconhecem influências suas que extrapolam o modernismo e alcançam o pós-modernismo. Pela sátira Jarry confrontou a supremacia epistemológica do racionalismo, de modo que sua obra pode ser considerada um sintoma precoce da transição do paradigma absolutista para um relativista (Bök, 1997; Shanken, 2013), o que faria dele uma espécie de proto-pós-modernista (Hassan, 1993, 2003 *apud* Haan, 2014).

Hassan (1993, 2003 *apud* Haan, 2014) afirma que Jarry influenciou Derrida e Baudrillard, este último inclusive publicou um pequeno livro a partir das ideias de Jarry, intitulado "Pataphysics". Bök (1997) analisa similaridades entre suas ideias e aspectos das filosofias de Baudrillard, Derrida, Deleuze e Serres. Tanto Bök (1997, p. 141-142) quanto Shattuck (1960, p. 28) encontram ainda aproximações com aspectos da filosofia de Valhinger. E Alastair Brotchie (2015, p. 30) indica aproximações com a filosofia de Fechner. Deleuze (2006, p. 103-106; 2011, p. 129-137) estabelece aproximações entre as ideias de Jarry e a filosofia de Alexos e de Heiddeger. Chegou inclusive a escrever dois artigos, caracterizando Jarry como predecessor da fenomenologia de Heiddeger, publicados em "A ilha deserta" (2006) e "Crítica e clínica" (2011).

Segundo Higgs, (HIGGS [...], 2012) quando Deleuze era ainda estudante, ouviu de seu professor Jean Buffet que seria preciso falar e pensar em alemão para realmente entender Heidegger. Deleuze respondeu-lhe que Jarry não só o havia entendido como o precedido (HIGGS [...], 2012). Anos depois, publicou seus dois artigos a este respeito, o primeiro em 1964 e segundo em 1993. É significativo notar que Jarry persistiu na atenção de Deleuze de seus anos estudantis até um de seus últimos livros.

O que Deleuze ignorava é que Jarry falava alemão, havia feito aulas particulares (Fell, 2010, p. 18). Tanto que entre 1888 e 1890, através do Professor Bourdon (Shattuck, 1968, p. 193; Bök, 1997, p. 57) pôde entrar em contado com textos de Nietzsche antes mesmo de serem traduzidos para o francês. Scheerer (1987, p. 91) sugere que provavelmente tenha lido "Para além do bem e do mal" (1886) e "O anticristo" (1888). Scheerer reconhece certa influência sobre "Caesar Antichrist", que Jarry escreveu em 1894. Afirma também que aspectos importantes de vários de seus textos parecem ter sido diretamente influenciados por "Sobre os preconceitos dos filósofos" (Scheerer, 1987, p. 91). Depois de adulto, Jarry se tornou amigo de Henri Albert, primeiro tradutor das obras completas de Nietzsche para o francês (Brotchie, 2015, p. 101). De modo que Jarry não apenas influenciou filósofos, mas foi influenciado por eles também.

3 Jarry e Bergson

Além de Nietzsche, o filósofo cuja influência mais se reconhece na obra de Jarry é Bergson, com quem Jarry conviveu diretamente. Em 1891 e 1892, Jarry foi aluno de Bergson no Liceu Henri IV. Época em que Bergson já havia escrito "A espacialidade"[1] (tradução nossa), "Trechos de Lucrécio, com um comentário, notas e um estudo sobre a poesia, filosofia, física, texto e linguagem de Lucrécio"[2] (tradução nossa), e também "Ensaio sobre os dados imediatos da consciência" (1889).

Se reconhece que Jarry foi influenciado de modo um tanto impreciso e descompromissado pelas concepções de tempo e de percepção de Bergson (Scheerer, 1987, p. 93; Brotchie, 2015, p. 29; 31-33, 120, 177; Deleuze, 2011, p.123). Sobretudo no artigo "Comentário para a construção prática da máquina do tempo" (tradução nossa)[3] que Jarry escreveu em 1899, usando referências bastante nítidas. Aqui, no entanto, nos atentaremos apenas às considerações a respeito do cômico apresentadas por Bergson em "O Riso" e suas aproximações com *Ubu Rei*.

1 "La spécialité" (1882)

2 "Extraits de Lucrèce, avec un commentaire, des notes et une étudie sur la poésie, la philosophie, la physique, le texte et la langue de Lucrèce" (1884).

3 "Commentaire pour servir à la construction practique de la machine à explorer le temps" (1899).

4 *Ubu Rei*

A partir de 1893 Jarry começou a colaborar como escritor das mais importantes plataformas literárias de sua época (ALFRED Jarry [...], 2020). Obteve mais retorno financeiro, no entanto, atuando como cronista; seu sucesso se devia à fórmula de descrever aspectos corriqueiros do cotidiano de modo a causar estranhamento no leitor, fazendo a moralidade das regras sociais mais normalizadas soarem ridículas (Fell, 2010, p. 159). Seu olhar crítico para a sociedade francesa era tão afiado que Brotchie (2015, p. 271) o comparou a um antropólogo estranhando sua própria civilização.

Mas foi no teatro que se fez mais conhecido, sobretudo por *Ubu Rei*, que estreou em 1896 no Théâtre de l'Oeuvre, um dos mais importantes da França, conhecido como reduto dos simbolistas. A estreia foi tumultuadíssima e converteu toda a curiosidade de Paris ao seu autor (Fell, 2020, p. 75-95; Brotchie, 2015, p. 149-170). O escândalo causado pelas rupturas da linguagem teatral foi tamanho que o resultado não foi "apenas cômico, mas de alucinação e pesadelo" (Fernandes, 2007, p. 19). Os críticos se engajaram em um movimento de repúdio, publicando livros e artigos que desmereciam o espetáculo enquanto arte; tanto a crítica quanto os espectadores mais conservadores não estavam aptos no momento para conceber como se poderia conciliar aspectos grotescos e aparentemente descompromissados com uma proposta intelectualmente reflexiva e crítica (Fernandes, 2007, p. 17-23).

Hoje *Ubu Rei* é considerado um clássico, a primeira peça teatral moderna, essencial para se compreender as origens de todos os movimentos de vanguarda na literatura francesa do século XX (Polanskis, 2016). As rupturas com as convenções estabelecidas na linguagem teatral foram tantas e impactaram o público da época de modo tão intenso que reverberaram pelo futuro fazendo da desconstrução uma nova linha de pesquisa de linguagem. O descompromisso com a lógica narrativa e com a psicologia realista, a sátira grotesca das convenções sociais, a crítica ácida às estruturas de poder, o reconhecimento da falta de sentido da existência e a insubmissão ao racionalismo, abriram caminho para o *nonsense*. Artistas como Antonin Artaud, Roger Vitrac, Bertold Brecht, Jean Genet, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Fernando Arrabal, Dario Fo, Tadeuz Kantor e muitos outros, reconheceram nos experimentalismos de Jarry um forte potencial libertário. *Ubu Rei* definiu um modelo de vanguarda, legitimando o experimentalismo de linguagem, ligando o valor artístico à ruptura, ao radicalismo, à superação de restrições formais. Tornou o escândalo, o choque e a incompreensão um dos traços fundamentais do modernismo (ALFRED Jarry [...], 2020).

5 Relações entre *Ubu Rei* e "O riso"

É interessante considerar que Jarry estudou com Bergson entre 1891 e 1892, *Ubu Rei* estreou em 1896 e "O Riso" foi publicado em 1900. Possivelmente a relação entre Jarry e Bergson também tenha rendido ao filósofo alguma contribuição. Tanto as peculiaridades estéticas de *Ubu Rei* quanto seu impacto social sugerem aproximações interessantes com os argumentos desenvolvidos por Bergson em "O Riso".

Segundo Shattuck (1968, p. 238), Jarry afirmou ter ouvido Bergson discorrer improvisadamente sobre suas ideias a respeito do cômico. No entanto, nenhuma anotação a respeito deste tema foi encontrada nas extensas transcrições que Jarry fazia das aulas de Bergson (Brotchie, 2015, p. 177). A influência inversa, de Jarry sobre Bergson, parece também plausível. Se o debate suscitado por *Ubu Rei* foi tão intenso entre a intelectualidade parisiense, é difícil supor que não tenha também chegado ao conhecimento de Bergson, que já vinha refletindo sobre o cômico há anos.

Entrelaçando estética, moral e psicologia, Bergson argumenta que a comédia serve à reflexão social (Pinto, 2018, p. 7). Embora reconheça o caráter relaxante da comédia, cujo afrouxamento do bom senso induz o pensamento ao descanso, Bergson a caracteriza primordialmente como uma crítica social; em que pelo distanciamento da representação paródica se faz possível abordar aspectos patológicos da sociedade, que seriam difíceis de elaborar diretamente, dado o peso moral do tema, e que necessitam correção.

A tirania apresentada em *Ubu Rei* é um exemplo claro, se não se apresentasse como sátira tal temática teria um peso moral insuportável. Embora a guerra seja uma prática ancestral, um genocídio tecnicamente sistematizado não era ainda algo que o senso comum pudesse considerar. Não se supunha ainda o holocausto nazista. O escalonamento do assassinato de todos que se opunham ao reinado dos caprichos amorais de Ubu é apresentado por piadas, músicas e máquinas curiosas, num tom absurdo. Foi sob a aparência de irrealidade que *Ubu Rei* tornou visível o inadmissível. Como diz Bergson (2018, p. 81), "a comédia de caráter lança na vida raízes muito profundas".

> É um prazer desse tipo que o drama nos proporciona. Sob a vida tranquila, burguesa, que a sociedade e a razão compuseram, ele agita em nós algo que felizmente não mais explode, mas cuja tensão interior nos faz sentir. Ele dá à natureza sua revanche contra a sociedade. Por vezes irá direto ao ponto; chamará para a superfície as paixões profundas que fazem tudo saltar pelos ares. Por vezes agitará obliquamente, como costuma fazer o drama contemporâneo. Então nos revelará, com habilidade quase sempre sofística, as contradições que a sociedade mantém consigo mesma; exagerará o que pode haver de artificial na lei social; e assim, por um desvio, dissolvendo desta vez a cobertura, nos fará tocar o fundo (Bergson, 2018, p. 107).

A reação a *Ubu Rei* atesta tal capacidade. Para Bergson (2018), a comédia, por mais leve, absurda, irreal que pareça, tem sempre uma função moralizante, que atende às necessidades sociais.

Jarry, no entanto, não demonstra nenhuma intenção moralizante, pelo contrário parece apenas interessado em atacar, se vingar da sociedade retratando-a como ignóbil e vil (Brotchie, 2015, p. 177).

De todo modo, *Ubu Rei* se adequa perfeitamente à agenda bergsoniana da comédia, apresenta "uma imperfeição individual ou coletiva que chama por uma correção imediata. A imposição inflexível de um desejo individual à inegável necessidade de adaptação ao bem-estar social. O riso é justamente essa correção. O riso é um gesto social [...]" (Bergson, 2018, p. 75). A risibilidade de Ubu deriva da desmoralização de uma liderança política inapta a flexibilizar seus ímpetos egoístas em favor das necessidades sociais, que se demonstra infantilizada, irresponsável, inconsequente, irrazoável e irrefreável.

"O cômico quase sempre é relativo aos costumes, às ideias - em uma palavra, aos preconceitos de uma sociedade" (Bergson, 2018, p. 97). Ao distinguir pelo exagero certo caráter pejorativo, o cômico evidencia o que está em desajuste com os parâmetros sociais que lhe demandam adaptabilidade. A evidenciação pela ampliação, pela repetição e pela fixação de certo aspecto está na raiz da risibilidade das caretas e da expressão corporal da palhaçaria. Em *Ubu Rei*, este recurso foi estendido também à voz e à encenação, fazendo com que a "atenção seja desviada do fundo para a forma" (Bergson, 2018, p. 60).

Bergson toma o cuidado de distinguir o risível das deformidades que sob empatia causariam constrangimento. O cômico "se dirige à inteligência pura; o riso é incompatível com a emoção" (Bergson, 2018, p. 98). "O cômico exige, para produzir seu efeito, algo como uma anestesia momentânea do coração" (BERGSON, 2018, 39). Advém disso o caráter quase sempre artificial da comédia, evitando constrangimentos emocionais e permitindo a elaboração indireta de questões incômodas. Uma vez que a função da comédia é a correção e não a punição, os problemas que aborda quase sempre são apresentados de modo generalizado e impessoal, livre do peso moral e existencial que teria sobre um indivíduo real.

Em "Da inutilidade do teatro no teatro" (1896), Jarry afirma que

> só deve escrever para teatro quem consiga imaginar uma personagem sem correspondente na vida cotidiana. Essa personagem única, abstrata, deve funcionar como síntese complexa de diferentes caracteres e, por isso, os atores que forem representá-las necessitam usar máscara, além de adquirir "a voz do papel" para atingir mais facilmente a completa impessoalidade (Jarry *apud* Fernandes, 2007, p. 23).

A concordância de Bergson é nítida: "uma vez que o objetivo do riso é a própria correção, é útil que tal correção atinja no mesmo golpe o maior número de pessoas possível. Eis porque a observação cômica dirige-se instintivamente para o geral" (Bergson, 2018, p. 111). Essa generalização, levada às últimas consequências, acarreta em uma espécie de desumanização. "O cômico é este lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, este aspecto dos acontecimentos que imita, por sua rigidez de um tipo bastante particular, o mecanismo puro e simples, o automatismo, o movimento sem a vida,

enfim" (Bergson, 2018, p. 75). Além disso, "as atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que seus corpos nos fazem pensar em um simples mecanismo. [...] nos faz ver o homem como uma marionete" (Bergson, 2018, p. 49). Em *Ubu Rei,* este hibridismo era explícito; os atores deliberadamente imitavam os movimentos e a voz de marionetes, antecipando ou possivelmente tendo inspirado diretamente tais proposições.

Outro ponto de aproximação com "O Riso" é o tom infantil de *Ubu Rei* e sua atmosfera brincalhona que coincide com as estruturas dos jogos infantis reconhecida por Bergson nas estratégias dramatúrgicas da comédia. Tal infantilismo é confesso nos nomes dos personagens Pai Ubu e Mãe Ubu. As referências aos jogos infantis, como marionetes, bonecos de mola e bola de neve, também são notáveis em *Ubu Rei*. A instrumentalização de um personagem por outro, derivada das marionetes, se verifica entre Pai Ubu, Mãe Ubu e Capitão Bostadura. A tensão entre expressão e repressão, derivada do boneco de molas, na preguiça e na ação, na coragem e na covardia, na fome e na glutonice de Ubu. E, também, o efeito acumulativo de um dado aspecto que se desenvolve progressivamente, adicionando-se a si mesmo, mencionado por Bergson como sendo derivado da dinâmica de uma bola de neve rolando, que pode ser percebido na progressão da violência exercida por Ubu.

Segundo Bergson, outro aspecto característico do cômico é o absurdo, que dá a ver uma inadequação de caráter, uma discrepância com a ordem social ou uma divergência com a ordem normal dos fatos. Théophile Gautier disse do cômico extravagante que é a lógica do absurdo. Muitas filosofias do riso gravitam em torno de uma ideia análoga. Todo efeito cômico, tomado por certo ângulo, implicaria contradição. O que nos faz rir seria o absurdo realizado em uma forma concreta, um "absurdo visível" - ou ainda uma aparência de absurdo inicialmente admitido e imediatamente corrigido - ou, ainda melhor, o que é absurdo de um lado e naturalmente explicável de outro, etc. (Bergson, 2018, p. 116).

No caso de *Ubu Rei*, o absurdo foi exposto em todos os níveis. Ubu não age e não argumenta razoavelmente, pelo contrário, torce seu discurso de modo a encontrar as justificativas mais esdrúxulas para os atos mais incoerentes, se contradiz e ignora os princípios de causalidade. Até mesmo a dramaturgia é absurda, operando deslocamentos espaciais e saltos cronológicos inéditos na época.

> [...] Jarry explode a noção de racionalidade e submete os elementos que mobiliza a uma proliferação indiscriminada, que destrói os princípios de causalidade e não-contradição, as estruturas do tempo e espaço [...] os imperativos da consciência moral, as regras imemoriais da vida em sociedade [...] ressalta ainda mais o absurdo do comportamento das personagens, avessas à lógica mais primária (Fernandes, 2007, p. 16).

Tais absurdos dirigiam-se a um fim: desconstruir o senso comum. Todos estes elementos confluindo em anormalidade, acabavam por indicar um modo de operação irracional. Há, portanto, uma lógica da imaginação que não é a lógica da razão, que chega até mesmo a se opor a ela, e que

a filosofia deverá levar em conta, não apenas no estudo do cômico, mas em outras investigações de mesmo tipo. Trata-se de algo como uma lógica do sonho, de um sonho que não esteja inteiramente sob os caprichos da fantasia individual, mas que seja sonhado por toda a sociedade (Bergson, 2018, p. 54).

Se para Bergson (2018, p. 118), "o absurdo cômico é de mesma natureza que aquele dos sonhos", em *Ubu Rei* o absurdo foi da ordem do pesadelo. É fácil presumir que com ele Jarry não pretendia elaborar uma crítica social pautada consensualmente por deliberações argumentativas, mas assaltar abruptamente o discernimento, afetar "a sonolência de nossa atenção, que o absurdo vem subitamente despertar" (Bergson, 2018, p. 86).

Para Bergson, no entanto, esta inversão abrupta do fluxo ordinário do entendimento pode tanto dinamizar o pensamento quando encerrá-lo em ilusões:

> O absurdo, quando o encontramos no cômico, não é de um absurdo qualquer. Trata-se de um tipo de absurdo. Não cria o cômico, mas antes deriva dele. Não é a causa, mas efeito - efeito bastante especial, no qual se reflete a natureza especial da causa que o produziu. [...] Trata-se de uma inversão bastante especial do senso comum. Consiste na pretensão de modelar as coisas sobre uma ideia nossa, e não as ideias sobre as coisas. Consiste em ver diante de nós aquilo em que estamos pensando, no lugar de pensar sobre o que vemos. [...] Agora, é a realidade que deverá se curvar diante da imaginação e servir apenas para lhe dar corpo. [...] Tal é a origem do erro, e tal a lógica especial que nesse caso preside o absurdo (Bergson, 2018, p. 116-117).

Este trecho parece explicar o procedimento das paródias pseudofilosóficas das falas Ubu que emulam enunciados complexos para girar em falso. Simulando formalidade, profundidade ou cientificidade, muitas falas de Ubu lembram tentativas infantis de elaboração teórica em que a comicidade resulta da inversão de papeis entre quem explica e quem se confunde. Assim demonstram a possibilidade de intepretação em dois sentidos simultâneos abordados por Bergson nos exemplos do acusado que dá lição de moral no juiz e da criança que pretende ensinar seus pais, ilustrando um mundo às avessas (Bergson, 2018, p. 78).

No trecho citado acima, embora Bergson esteja se referindo ao aspecto sob o qual o cômico revela o absurdo que é tentar forçar as coisas a se adequarem a ideias abstratas que lhe são inadequadas, é possível reconhecer nele também o processo pelo qual o pensamento filosófico perde a relação com a realidade ao se fixar em abstrações. Em "O Riso", pode-se notar que Bergson associa o normal ao que se adapta ao fluxo da vida e o anormal à fixidez de ideias que pretendem se impor ao real a qualquer custo, se opondo à maleabilidade que a realidade demanda. Qualquer fixação demonstra falta de sincronia e gera estranhamento, tornando-se risível, passível de crítica e objeto de correção. A falta de maleabilidade, tanto no movimento e no comportamento quanto no pensamento, é alvo de críticas, pois, indica uma demanda por correção.

6 Conclusão

Pelo exposto, pode-se considerar que tanto as ideias de Bergson apresentadas em suas aulas influenciaram Jarry, como também possivelmente as ideias de Jarry, seu uso da comédia pra fins de crítica social, como em *Ubu Rei*, tenham influenciado indiretamente, ou mesmo inspirado, algumas das ideias acerca do cômico apresentadas por Bergson em "O Riso".

Tanto em Jarry quanto em Bergson o riso tem a função de um gesto social, opera uma crítica suavizada pela generalidade e pela impessoalidade de personagens e situações distantes da realidade. Sob a licença poética do absurdo, a sátira revela aspectos patológicos de dada sociedade que demandam correção. Pelo exagero, é explicitada a fixidez de comportamentos ou pensamentos que saem de sincronia com a flexibilidade da realidade, que se opõem à maleabilidade que a vida em sociedade demanda, causando estranhamento e tornando-se risível. O absurdo, ao distanciar-se da razão, aproximando-se da lógica do sonho e da imaginação, facilita a elaboração indireta de temáticas de difícil elaboração intelectual e emocional.

Referências

Alfred Jarry: The carnival of being. A virtual tour with Sheelagh Bevan. New York: The Morgan Library & Museum, 2020. 1 vídeo (33:42 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fQxGzO3zwyI . Acesso em: 03 dez. 2025.

BERGSON, Henri. *O Riso*. Ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018. 127 p.

BEVAN, Sheelagh *et al*. *Alfred Jarry*: The carnival of being. New York: The Morgan Library & Museum, 2020.

BÖK, Christian. *Pataphysics*: The poetics of an imaginary Science. 1997. Tese (Doutorado em filosofia) - York University, North York, Ontario, Canadá, 1997. 242f.

BROTCHIE, Alastair. *Alfred Jarry*. A pathatysical life. London: The MIT Press, 2015. 405 p.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*: e outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2006. 385p.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2a ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.

FELL, Jill. *Alfred Jarry*. Londres: Reaktion Books, 2010. 219 p.

FERNANDES, Silvia. Alfred Jarry. *In*: JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Os grandes dramaturgos. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2007. p.11-31.

HAAN, Joos. Post modern fiction, author and biography: the avant-garde case of Alfred Jarry. 2014. Bachelor's degree (Bachelor Thesis in Film and Literary Studies) - Faculty of Humanities, Leiden University, Leiden, Netherlands, 2014, 48 p. Disponível em: https://studenttheses.universiteitleiden.nl/handle/1887/28542 . Acesso em: 03 dez. 2025.

HIGGS: Deleuze & Pataphysics Pt. 1. 5th International Deleuze Studies Conference. New Orleans: [*s. n.*], 2012. 1 vídeo (9:41 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XVOR8AJc6No . Acesso: 3 dez. 2025.

JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Os grandes dramaturgos. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2007. 177 p.

JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Ou os poloneses. Tradução de Bárbara Duvivier e Gregório Duvivier. São Paulo: Ubu editora, 2021. 168 p.

PINTO, Débora Cristina Morato. Introdução. *In*: BERGSON, Henri. *O Riso*. Ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018. 127 p.

SCHEERER, Thomas M. Introducción a la Patafísica. Lucus a non lucendo (Quintilia). *Revista Chilena de literatura*, Santiago, n. 29, p.81-96,1987. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40356474 . Acesso em: 29 jul. 2021.

SHANKEN, Edward A. Broken Circle & Spiral Hill: Simithon's spirals, pataphysics, zyzygy and survival. *Technoetic Arts*: A Journal of Speculative Research, v. 11, n. 1, p. 6, 2013. Disponível em: https://artexetra.files.wordpress.com/2009/02/shanken-smithson-2013.pdf . Acesso em: 20 ago. 2020.

SHATTUCK, Roger. En el umbral de la 'Patafísica. Tradução de Juan Esteban Fassio. *Evergreen Review*, New York, n.13 maio-jun., 1960. Disponível em: https://www.yumpu.com/es/document/read/38019573/bajate-un-capitulo-en-pdf- rolling-stone . Acesso em: 20 ago. 2020.

SHATTUCK, Roger. Superliminal note. *Evergreen Review*, New York, n. 13, p. 24-33, maio-jun., 1960.

SHATTUCK, Roger. *The Banquet years*. The origins of the avant-garde in France. 1885 to world war 1. New York: Vintage Books, 1968.

Biografia acadêmica
Márcio Marques de Carvalho - Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
Mestre em filosofia pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: mmcarvalho@unifesp.br

Financiamento
CAPES

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
Não declarado

Direitos autorais
Márcio Marques de Carvalho

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

Editores responsáveis
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Histórico de avaliação
Data de submissão: 08 jun. 2025
Data de aprovação: 04 set. 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

THE SOCIAL FUNCTION OF THE LOGIC OF THE ABSURD IN COMEDY:
approximations between Bergson's "Laughter" and Jarry's *Ubu Roi*

A FUNÇÃO SOCIAL DA LÓGICA DO ABSURDO NA COMÉDIA:
aproximações entre "O Riso" de Bergson e *Ubu Rei* de Jarry

Márcio Marques de Carvalho
https://orcid.org/0009-0008-9306-8309

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8404

The social function of the logic of the absurd in comedy: approximations between Bergson's "Laughter" and Jarry's *Ubu Roi*

Abstract: The parallels between the arguments in Bergson's "Laughter" and the aesthetic resources (presented four years earlier in *Ubu Roi*) by his former student Jarry are remarkable. This study analyzes these similarities to point out the social function of the comic. It looks at aesthetic resources such as artificiality, impersonality, generality, exaggeration, repetition, fixation, and mechanization to list certain social aspects that require correction of their existential weight, thus enabling indirect moral reflection. The influences of children's games, such as puppets, spring puppets and snowballs, on the way events are presented in comic dramaturgy are also analyzed to encourage the acknowledgement of inadequacies in behavior and character in a light and palatable way. The central argument states that laughter has a social, critical and corrective function that is triggered by an absurd intellectual mode of operation separated from reason and close to imagination and dreaming, which proves to be fundamental for the elaboration of important issues society strives to deny.
Keywords: Henri Bergson; Alfred Jarry; laughter; comedy; absurd.

A função social da lógica do absurdo na comédia: aproximações entre "O Riso" de Bergson e *Ubu Rei* de Jarry

Resumo: Os paralelos entre os argumentos apresentados em "O Riso" de Bergson e os recursos estéticos apresentados quatro anos antes em *Ubu Rei*, de seu ex-aluno Jarry, são notáveis. Este artigo analisa tais aproximações para indicar a função social do cômico. São analisados os recursos estéticos usados na comédia, como a artificialidade, a impessoalidade, a generalidade, o exagero, a repetição, a fixação e a mecanização, para isentar de peso existencial certos aspectos sociais que necessitam correção, possibilitando assim uma reflexão moral indireta. São analisadas também as influências do modo de operação de brincadeiras infantis, como marionetes, boneco de molas e bola de neve, no modo de apresentação dos acontecimentos na dramaturgia cômica a fim de propiciar o reconhecimento das inadequações de comportamento e de caráter de modo leve e palatável. O argumento central é de que o riso tem uma função social, crítica e corretiva e é disparado por um modo de operação intelectual absurdo, apartado da razão e próximo da imaginação e do sonho, que se mostra fundamental para elaboração de importantes questões que a sociedade se empenha em negar.
Palavras-chave: Henri Bergson; Alfred Jarry; riso; comédia; absurdo.

1 Introduction

This study aims to trace relations between the ideas about the comical in Henri Bergson's 1900 "Laughter" and the play that preceded it by four years *Ubu Roi*, which immortalized one of his former students at the Henri IV lyceum, Alfred Jarry, as one of the most important playwrights of modernity. We aim to explore some relationships between the authors, indicating the importance of a mode of intellectual operation in comedy detached from reason and closer to the absurd, imagination, and dream, which is fundamental for elaborating on important issues society strives to deny. The pertinence of such an analysis stems from the fact that Alfred Jarry's ideas in theatrical comedy influenced numerous works in the 20th century and inspired some contemporary philosophers.

2 The philosophical relevance of Jarry's work

Alfred Jarry worked as an artist in literature and theater (achieving more success with comedy). He never intended his ideas to be taken seriously. However, his posthumous influence encompasses a wide range. Countless academic studies attest to his inspiration on dadaism, surrealism, cubism, situationism, the happening, the theater of the absurd, the theater of cruelty, and the epic theater.

Roger Shattuck (1968) argues that he triggered the artistic avant-garde of modernity. Christian Bök (1997), Edward Shanken (2013), and Ihab Hassan (1993, 2003 *apud* Haan, 2014) find that his influences exceed modernism and reach postmodernism. Via satire, Jarry confronted the epistemological supremacy of rationalism. Thus, his work can be considered an early symptom of the transition from the absolutist paradigm to a relativist one (Bök, 1997; Shanken, 2013), which would make him a kind of proto-postmodernist (Hassan, 1993, 2003 *apud* Haan, 2014).

Hassan (1993, 2003 *apud* Haan, 2014) states that Jarry influenced Derrida and Baudrillard, the latter even publishing a small book based on Jarry's ideas entitled "Pataphysics". Bök (1997) analyzes similarities between his ideas and aspects of the philosophies of Baudrillard, Derrida, Deleuze, and Serres. Bök (1997, p. 141-142) and Shattuck (1960, p. 28) also find approximations with aspects of Valhinger's philosophy, whereas Alastair Brotchie (2015, p. 30) indicates approximations with Fechner's philosophy. Deleuze (2006, p. 103-106; 2011, p. 129-137) establishes approximations between Jarry's ideas and the philosophy of Alexos and Heiddeger. He even wrote two articles characterizing Jarry as the predecessor of Heiddeger's phenomenology, published in "Desert Islands and Other Texts" (2006) and "Essays Critical and Clinical" (2011).

According to Higgs, (HIGGS […], 2012) when Deleuze was still a student, he heard from his professor, Jean Buffet, that it would be necessary to speak and think in German to really understand Heidegger. Deleuze replied that Jarry had not only understood him, but preceded him

(HIGGS […], 2012). Years later, he published his two articles on this subject, the first in 1964 and the second in 1993. Note that Jarry remained in Deleuze's attention from his student years to one of his last books.

Deleuze ignored that Jarry spoke German as he had "private tuition in both English and German" (Fell, 2010, p. 18). So much so that from 1888 to 1890, via Professor Bourdon (Shattuck, 1968, p. 193; Bök, 1997, p. 57), he encountered Nietzsche's texts even before they had been translated into French. Scheerer (1987, p. 91) suggests that he probably read "Beyond Good and Evil" (1886) and "The Antichrist" (1888). Scheerer acknowledges some of Nietzsche's influence on "Caesar Antichrist," which Jarry wrote in 1894. He also states that important aspects of several of his texts seem to have been directly influenced by "On the prejudices of philosophers" (Scheerer, 1987, p. 91). As an adult, Jarry became friends with Henri Albert, the first translator of Nietzsche's complete works into French (Brotchie, 2015, p. 101). So, Jarry not only influenced philosophers, but was influenced by them as well.

3 Jarry and Bergson

In addition to Nietzsche, Bergson (with whom Jarry engaged directly) influenced Jarry's work the most. In 1891 and 1892, Jarry was a student of Bergson at the lyceum Henri IV by the time Bergson had written "On the problems of specialization"[1] (our translation), "The Philosophy of Poetry: The Genius of Lucretius"[2], and "Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness" (1889).

Jarry received the influence of Bergson's conceptions of time and perception in a somewhat imprecise and uncompromising way (Scheerer, 1987, p. 93; Brotchie, 2015, p. 29; 31-33, 120, 177; Deleuze, 2011, p.123). Especially in "Commentary and Instructions for the Practical Construction of the Time Machine"[3] which Jarry wrote in 1899 using very sharp references. However, this study will only pay attention to the considerations about the comic in Bergson's "Laughter" and their approximations with *Ubu Roi*.

4 *Ubu Roi*

From 1893 onward, Jarry began to collaborate as a writer for the most important literary platforms of his time (ALFRED Jarry […], 2020). However, he obtained greater financial

1 "La spécialité" (1882)

2 "Extraits de Lucrèce, avec un commentaire, des notes et une étudie sur la poésie, la philosophie, la physique, le texte et la langue de Lucrèce" (1884).

3 "Commentaire pour servir à la construction practique de la machine à explorer le temps" (1899).

compensation as a chronicler. His success came from his description of ordinary aspects of everyday life, which caused strangeness in his readers, making the morality of the most normalized social rules sound ridiculous (Fell, 2010, p. 159). His critical eye for French society was so sharp that Brotchie (2015, p. 271) compared him to an anthropologist estranged from his own civilization.

He became best known in the theater, especially for *Ubu Roi*, which premiered in 1896 at Théâtre de l'Oeuvre (one of the most important in France, known as a stronghold of the symbolists). Its tumultuous premiere drew the curiosity of Paris to its author (Fell, 2020, p. 75-95; Brotchie, 2015, p. 149-170). The scandal due to the ruptures of theatrical language was such that the result was not "only comic, but hallucination and nightmare" (Fernandes, 2007, p. 19). Critics engaged in a movement of repudiation, publishing books and articles that belittled the spectacle as art. Contemporary critics and more conservative spectators were unable to conceive how one could reconcile grotesque and apparently uncommitted aspects with an intellectually reflective and critical proposal (Fernandes, 2007, p. 17-23).

Today, *Ubu Roi* is considered a classic, the first modern theatrical play, essential to understand the origins of all avant-garde movements in French literature of the 20th century (Polanskis, 2016). Its numerous ruptures with the conventions in theatrical language impacted its public so intensely that they reverberated into the future, making deconstruction a new line of language research. The lack of commitment to narrative logic and realist psychology, the grotesque satire of social conventions, the acid criticism of power structures, the recognition of the meaninglessness of existence, and the resistance to rationalism paved the way for *nonsense*. Artists such as Antonin Artaud, Roger Vitrac, Bertolt Brecht, Jean Genet, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Fernando Arrabal, Dario Fo, Tadeuz Kantor, and many others recognized a strong libertarian potential in Jarry's experimentalism. *Ubu Roi* defined an avant-garde model, legitimizing the experimentalism of language, linking artistic value to rupture, to radicalism, to the overcoming of formal restrictions. It made scandal, shock, and misunderstanding one of the fundamental features of modernism (ALFRED Jarry […], 2020).

5 Relations between *Ubu Roi* and "Laughter"

It is interesting to consider that Jarry studied with Bergson from 1891 to 1892 and that *Ubu Roi* premiered in 1896 the latter's "Laughter" in 1900. The relationship between Jarry and Bergson may have constituted the source of some contribution from the latter to the former. The aesthetic peculiarities of *Ubu Roi* and its social impact suggest interesting approximations with Bergson's arguments in "Laughter."

According to Shattuck (1968, p. 238), Jarry claimed to have heard Bergson extemporaneously talk about his ideas about the comic. However, Jarry's extensive transcriptions of Bergson's classes included no notes on this topic (Brotchie, 2015, p. 177). Jarry's inverse influence on Bergson also seems plausible. If the debate in *Ubu Roi* was so intense among the Parisian intelligentsia, it is

difficult to suppose that Bergson, who had been reflecting on the comic for years, would have had no knowledge of the play.

Intertwining aesthetics, morals, and psychology, Bergson argues that comedy serves social reflection (Pinto, 2018, p. 7). Although he acknowledges the relaxing character of comedy, the loosening of common sense which lays thought to rest, Bergson primarily characterizes it as social critique the distance of which from parodies enable it to address the pathological aspects of society that require correcting, which would be difficult to directly elaborate given the moral weight of the theme.

The tyranny in *Ubu Roi* offers a clear example; if presented as something other than satire, the theme would have an unbearable moral weight. Although war is an ancestral practice, a technically systematized genocide was not yet something common sense could consider. None had glimpsed the Nazi holocaust. Jokes, songs, and curious machines tell of the escalation of the murder of all those who opposed the reign of *Ubu Roi*'s amoral whims in an absurd tone. *Ubu Roi* made visible the inadmissible under the appearance of unreality. As Bergson (2018, p. 81) says, "Comedy in character strikes far deeper roots into life".

> Such is just the kind of pleasure that is provided for us by drama. Beneath the quiet humdrum life that reason and society have fashioned for us, it stirs something within us which luckily does not explode, but which it makes us feel in its inner tension. It offers nature her revenge upon society. Sometimes it makes straight for the goal, summoning up to the surface, from the depths below, passions that produce a general upheaval. Sometimes it effects a flank movement, as is often the case in contemporary drama; with a skill that is frequently sophistical, it shows up the inconsistencies of society; it exaggerates the shams and shibboleths of the social law; and so indirectly, by merely dissolving or corroding the outer crust, it again brings us back to the inner core. (Bergson, 2018, p. 107).

The reaction to *Ubu Roi* attests to this capacity. For Bergson (2018), comedy, no matter how apparently light, absurd, or unreal, always has a moralizing function that meets social needs. However, Jarry shows no moralizing intention; on the contrary, it seems only interested in attacking, taking revenge on society by portraying it as ignoble and vile (Brotchie, 2015, p. 177).

Ubu Roi perfectly fits the Bergsonian agenda of comedy: "it expresses an individual or collective imperfection which calls for an immediate corrective. […] The inflexible imposition of an individual desire on the undeniable need to adapt to social welfare. […] This corrective is laughter. […] Laughter must be […] a sort of SOCIAL GESTURE" (Bergson, 2018, p. 75). *Ubu Roi*'s laughability derives from the demoralization of a political leadership incapable of rendering its selfish impulses flexible in favor of social needs, proving itself to be infantilized, irresponsible, inconsequential, unreasonable, and unstoppable.

"This accounts for the comic being so frequently dependent on the manners or ideas, or, to put it bluntly, on the prejudices, of a society" (Bergson, 2018, p. 97). By distinguishing a certain pejorative character by exaggeration, the comic shows what is out of step with the social parameters

that demand adaptability. The evidence from amplifying, repeating, and fixating a certain aspect lies at the root of the laughability of the grimaces and the body expression of clown comedy. *Ubu Roi* extends this resource to voice and staging, causing "our attention [to] be diverted from the matter to the manner" (Bergson, 2018, p. 60).

Bergson distinguishes the laughable from the deformities empathy would render embarrassing. "The comic (…) appeals to the intelligence, pure and simple; laughter is incompatible with emotion" (Bergson, 2018, p. 98). "The comic demands something like a momentary anesthesia of the heart." (Bergson, 2018, 39). From this comes the almost always artificial character of comedy, avoiding emotional embarrassment and enabling the indirect elaboration of uncomfortable issues. Since the function of comedy is correction rather than punishment, it almost always presents the problems it addresses in a generalized and impersonal way, free from the moral and existential weight it would have on real individuals.

In "On the Uselessness of the Theatre in the Theatre" (1896), Jarry states that

> "Only those who can imagine a character without a correspondence in everyday life should write for the theater. This unique, abstract character must function as a complex synthesis of different characters. Thus, the actors who will represent them must wear a mask and acquire 'the voice of the role' to more easily achieve complete impersonality" (Jarry *apud* Fernandes, 2007, p. 23).

Bergson's agreement is clear: "But, on the other hand, just because laughter aims at correcting, it is expedient that the correction should reach as great a number of persons as possible. This is the reason comic observation instinctively proceeds to what is general" (Bergson, 2018, p. 111). This generalization, taken to its ultimate consequences, leads to a kind of dehumanization. "The comic is that side of a person which reveals his likeness to a thing, that aspect of human events which, through its peculiar inelasticity, conveys the impression of pure mechanism, of automatism, of movement without life" (Bergson, 2018, p. 75). Moreover, "THE ATTITUDES, GESTURES AND MOVEMENTS OF THE HUMAN BODY ARE LAUGHABLE IN EXACT PROPORTION AS THAT BODY REMINDS US OF A MERE MACHINE" (Bergson, 2018, p. 49). Such hybridity was explicit in *Ubu Roi*; the actors deliberately imitated the movements and voice of puppets, anticipating or possibly having directly inspired such propositions.

Another point of approximation with "Laughter" refers to the childish tone of *Ubu Roi* and its playful atmosphere, which coincides with the structures of children's games Bergson found in the dramaturgical strategies of comedy. Such infantilism is evident in the names of the characters Father Ubu and Mother Ubu. *Ubu Roi* also notably refer to children's games, such as puppets, spring dolls, and snowballs. The instrumentalization of one character by another derived from the puppets occurs between Father Ubu, Mother Ubu, and Captain Bordure. The tension between expression and repression derived from the spring doll in the laziness, action, courage, cowardice, hunger, and gluttony of Ubu. Moreover, Ubu's progression of violence shows the cumulative effect

of an aspect that develops progressively, adding to itself, which Bergson likens to the dynamics of a rolling snowball.

According to Bergson, another characteristic of the comic is the absurd, which shows an inadequacy of character, a discrepancy with the social order or a divergence with the normal order of facts. "Theophile Gautier said that the comic in its extreme form was the logic of the absurd. More than one philosophy of laughter revolves round a like idea. Every comic effect, it is said, implies contradiction in some of its aspects. What makes us laugh is alleged to be the absurd realised in concrete shape, a "palpable absurdity";--or, again, an apparent absurdity, which we swallow for the moment only to rectify it immediately afterwards;--or, better still, something absurd from one point of view though capable of a natural explanation from another, etc." (Bergson, 2018, p. 116).

Ubu Roi exposes absurdity at all its levels. Ubu neither acts nor argues reasonably; on the contrary, he twists his discourse to find the most bizarre justifications for the most incoherent acts, contradicts himself, and ignores the principles of causality. Even the dramaturgy is absurd, operating unprecedented spatial displacements and chronological leaps at the time.

> […] Jarry explodes the notion of rationality and subjects the elements he mobilizes to an indiscriminate proliferation that destroys the principles of causality and non-contradiction, the structures of time and space […], the imperatives of moral consciousness, the immemorial rules of life in society […] further highlighting the absurdity of the characters' behavior, averse to the most primary logic (Fernandes, 2007, p. 16).

Such absurdities had one target: to deconstruct common sense. All these elements, converging in abnormality, indicated an irrational mode of operation, a logic of the imagination unlike that of reason (even opposing it) that philosophy must consider in the study of the comic and in other like investigations. "It is something like the logic of dreams, though of dreams that have not been left to the whim of individual fancy, being the dreams dreamt by the whole of society." (Bergson, 2018, p. 54).

If for Bergson (2018, p. 118), "Comic absurdity is of the same nature as that of dreams", in *Ubu King*, absurdity was of the order of nightmare. It is easy to assume that Jarry wished no social critique consensually following argumentative deliberations in his play, aiming to abruptly assault discernment, to affect. "Hence our attention nods, until we are suddenly aroused by the absurdity of the meaning" (Bergson, 2018, p. 86).

However, for Bergson this abrupt inversion of the ordinary flow of understanding can dynamize thought and enclose it in illusions:

> "So we see that absurdity, when met with in the comic, is not absurdity IN GENERAL. It is an absurdity of a definite kind. It does not create the comic; rather, we might say that the comic infuses into it its own particular essence. It is not a cause, but an effect--an effect of a very special kind, which reflects the special nature of its cause. […] It is a very special inversion of common sense. It consists in seeking to mould things on an idea of one's own, instead of moulding one's ideas on things, --in seeing before us what we are thinking of,

> instead of thinking of what we see. […] thus it is reality that now has to bow to imagination, its only function being to supply fancy with a body. […] Such, then, is the origin of his [Don Quixote's] delusions, and such the particular logic which controls this particular absurdity (Bergson, 2018, p. 116-117).

This excerpt seems to explain the procedure of the pseudo-philosophical parodies in Ubu's lines, which emulate complex statements to spin aimlessly. Simulating formality, depth, or scientificity, many of Ubu's lines resemble childish attempts at theoretical elaboration in which the comic results from inverting roles between those who explain and those who are confused. Thus, they show the possibility of interpretation in two simultaneous senses Bergson addressed in his examples of "the bar lecturing the magistrate; at a child presuming to teach its parents; in a word, at everything that comes under the heading of 'topsyturvydom'" (Bergson, 2018, p. 78).

In the passage above, although Bergson refers to the aspect under which comics evince the absurdity of trying to force things to conform to abstract ideas that are inadequate to them, they also evince the process by which philosophical thought loses its relationship with reality by fixating on abstractions. In "Laughter," Bergson associates the normal with what adapts to the flow of life and the abnormal with the fixity of ideas that intend to impose themselves on the real at any cost, opposing the malleability reality demands. Any fixation shows a lack of synchrony and generates estrangement, becoming laughable, subject to criticism, and an object of correction. The lack of movement, behavior, and thought malleability constitutes the target of criticism as it indicates a demand for correction.

6 Conclusion

Bergson's ideas in class and Jarry's thoughts and use of comedy for social criticism (as in *Ubu Roi*) may have indirectly influenced or even inspired some of Bergson's ideas about the comic in "Laughter."

In Jarry and Bergson, laughter functions as a social gesture, operating a criticism softened by the generality and impersonality of characters and situations far from reality. Under the poetic license of the absurd, satire evinces the pathological aspects of a society that demand correction. Such exaggeration makes explicit the fixity of behaviors or thoughts that go out of sync with the flexibility of reality and oppose the malleability life in society demands, causing estrangement and becoming laughable. Absurdity, by distancing itself from reason and approaching the logic of dreams and imagination facilitates the indirect elaboration of themes that are difficult to elaborate intellectually and emotionally.

References

Alfred Jarry: The carnival of being. A virtual tour with Sheelagh Bevan. New York: The Morgan Library & Museum, 2020. 1 vídeo (33:42 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fQxGzO3zwyI . Acesso em: 03 dez. 2025.

BERGSON, Henri. *O Riso*. Ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018. 127 p.

BEVAN, Sheelagh *et al*. *Alfred Jarry*: The carnival of being. New York: The Morgan Library & Museum, 2020.

BÖK, Christian. *Pataphysics*: The poetics of an imaginary Science. 1997. Tese (Doutorado em filosofia) - York University, North York, Ontario, Canadá, 1997. 242f.

BROTCHIE, Alastair. *Alfred Jarry*. A pathatysical life. London: The MIT Press, 2015. 405 p.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*: e outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2006. 385p.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. 2a ed. São Paulo: Ed. 34, 2011.

FELL, Jill. *Alfred Jarry*. Londres: Reaktion Books, 2010. 219 p.

FERNANDES, Silvia. Alfred Jarry. *In*: JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Os grandes dramaturgos. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2007. p.11-31.

HAAN, Joos. Post modern fiction, author and biography: the avant-garde case of Alfred Jarry. 2014. Bachelor's degree (Bachelor Thesis in Film and Literary Studies) - Faculty of Humanities, Leiden University, Leiden, Netherlands, 2014, 48 p. Disponível em: https://studenttheses.universiteitleiden.nl/handle/1887/28542 . Acesso em: 03 dez. 2025.

HIGGS: Deleuze & Pataphysics Pt. 1. 5th International Deleuze Studies Conference. New Orleans: [*s. n.*], 2012. 1 vídeo (9:41 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XVOR8AJc6No . Acesso: 3 dez. 2025.

JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Os grandes dramaturgos. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2007. 177 p.

JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Ou os poloneses. Tradução de Bárbara Duvivier e Gregório Duvivier. São Paulo: Ubu editora, 2021. 168 p.

PINTO, Débora Cristina Morato. Introdução. *In*: BERGSON, Henri. *O Riso*. Ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018. 127 p.

SCHEERER, Thomas M. Introducción a la Patafísica. Lucus a non lucendo (Quintilia). *Revista Chilena de literatura*, Santiago, n. 29, p.81-96,1987. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40356474 . Acesso em: 29 jul. 2021.

SHANKEN, Edward A. Broken Circle & Spiral Hill: Simithon's spirals, pataphysics, zyzygy and survival. *Technoetic Arts*: A Journal of Speculative Research, v. 11, n. 1, p. 6, 2013. Disponível em: https://artexetra.files.wordpress.com/2009/02/shanken-smithson-2013.pdf . Acesso em: 20 ago. 2020.

SHATTUCK, Roger. En el umbral de la 'Patafísica. Tradução de Juan Esteban Fassio. *Evergreen Review*, New York, n.13 maio-jun., 1960. Disponível em: https://www.yumpu.com/es/document/read/38019573/bajate-un-capitulo-en-pdf- rolling-stone . Acesso em: 20 ago. 2020.

SHATTUCK, Roger. Superliminal note. *Evergreen Review*, New York, n. 13, p. 24-33, maio-jun., 1960.

SHATTUCK, Roger. *The Banquet years*. The origins of the avant-garde in France. 1885 to world war 1. New York: Vintage Books, 1968.

Academic Biography
Márcio Marques de Carvalho - Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)
Master's degree in Filosofia from the Programa de Pós-graduação da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, Brazil.
Email: mmcarvalho@unifesp.br

Funding
CAPES

Ethics Committee Approval
Not applicable

Competing interests
No declared conflict of interest

Research Context
No declared research context

Copyright
Márcio Marques de Carvalho

Copyright of the translation
Juliano Lima and João Anacleto

Contribution of authorship (CRediT)
Not applicable

License
This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br.

Evaluation Method
Double-Blind Peer Review

Editors
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Peer Review History
Submission date: 08 June 2025
Approval date: 04 September 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

MEMÓRIAS DE UMA PALHAÇA QUE OUSOU RIR

MEMOIRS OF A CLOWN WHO DARED TO LAUGH

Joana Marques Barbosa
https://orcid.org/0009-0006-8827-9422

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8027

Memórias de uma Palhaça que Ousou Rir

Resumo: Este artigo autobiográfico analisa a trajetória de uma palhaça-mãe-pesquisadora, mergulhando nos desafios interseccionais da palhaçaria feminina no Brasil. Através de três episódios marcantes - assédio durante uma intervenção (2006), agressão misógina vindo da plateia durante uma apresentação (2024) e comparações em duplas de palhaçaria (2025) - revela como o corpo cômico feminino negocia constantemente com estereótipos de gênero, maternidade e violência estrutural. Utilizando referências teóricas feministas (hooks, Iaconelli, Crenshaw) e dados sobre feminicídio (FBSP, 2023), demonstra que a palhaçaria, território historicamente masculino, impõe às mulheres uma dupla jornada: a exigência artística e a cobrança social. A narrativa expõe desde a objetificação do corpo em cena até a solidão da maternidade artística, passando pela invisibilização acadêmica de pesquisadoras-mães. O estudo destaca a resistência pelo riso como ato político, propondo uma releitura do grotesco feminino como ferramenta de desestabilização do patriarcado. Por fim, celebra a potência transformadora da palhaçaria como linguagem de insurgência, capaz de revelar as assimetrias de gênero que persistem mesmo sob o nariz vermelho.
Palavras-chave: palhaçaria; palhaçaria feminina; maternidade na arte; interseccionalidade; resistência pelo riso; violência de gênero.

Memoirs of a Clown who Dared to Laugh

Abstract: This autobiographical article examines the journey of a clown-mother-researcher, addressing intersectional challenges in Brazilian female clowning. Through three key episodes - harassment during performance (2006), misogynistic audience aggression (2024), and comparisons in mixed-gender duos (2025) - it reveals how the female comic body negotiates gender stereotypes, motherhood, and structural violence. Drawing on feminist theories (hooks, Iaconelli, Crenshaw) and femicide data (FBSP, 2023), the study demonstrates that clowning, traditionally a male-dominated field, imposes on women a double burden: artistic excellence and social policing. The narrative exposes issues ranging from onstage objectification to the isolation of artistic motherhood and the academic invisibility of researcher-mothers. It frames laughter as political resistance, proposing a feminist reinterpretation of the grotesque as a tool to destabilize patriarchy. The analysis particularly highlights the paradox of the red nose - symbol of freedom yet insufficient protection against gender violence; the "spectral masculinity" of absent fathers in maternal narratives; and the embodied cost of triple shifts (artist-researcher-mother). Ultimately, it celebrates clowning as a language of insurgency that exposes gender asymmetries persisting even beneath the comic disguise.
Keywords: clown; clowning; female clowning; intersectionality; motherhood in arts; gender violence.

1 Introdução

Falar de palhaçaria é adentrar um território de multiplicidades, no qual convivem especialidades diversas. Há pessoas palhaças que atuam em hospitais, ruas, teatros, circos e em áreas de conflito e vulnerabilidade social - cada frente com suas particularidades, todas se alimentando umas das outras. Uma mesma pessoa artista pode, num só dia, usar um número clássico do circo tradicional em uma intervenção hospitalar e subir ao palco de um teatro num espetáculo com o nariz vermelho. Como diz minha dupla de palhaço e pai de minhas filhas, Paulo Candusso: "Há tantos caminhos quanto corações". Essa frase sintetiza o cerne da arte do nariz vermelho: liberdade, multiplicidade, espontaneidade e a coragem de ser aquilo que se escolhe ser, mesmo que isso signifique tropeçar, fracassar e, nesse processo, fazer rir.

A palhaçaria não se resume a técnicas ou contextos de atuação, ela também se desdobra em dramaturgias plurais, moldadas por quem as cria. Em anos de trabalho nos palcos e na sala de aula, observei como as dramaturgias de palhaçaria feitas por homens podem diferir daquelas criadas por mulheres e como essa divisão se torna ainda mais complexa quando consideramos recortes raciais, de gênero, orientação sexual, classe social e idade. Essas nuances não apenas refletem identidades, mas também revelam como o riso é um fenômeno coletivo atravessado por relações de poder.

Neste ensaio, traço um mapa pessoal e político das adversidades que moldam o corpo cômico feminino, entrelaçando minhas experiências como palhaça-pesquisadora-mãe com as lutas de grupos historicamente excluídos. Através de relatos que vão desde assédios velados em cena até os desafios de conciliar ensaios, pesquisas acadêmicas e cuidados parentais, desvelo como o riso - quando performado por corpos marginalizados - carrega em si tanto a potência da subversão quanto o peso de estereótipos secularizados. Minha condição de mãe-artista em uma sociedade patriarcal revela as fissuras de um sistema que espera a palhaça sempre disponível para fazer rir, a pesquisadora produtiva sem cessar, e a mãe presente sem falhas; tripla exigência que nenhum corpo consegue sustentar sem custos. Ao cruzar esta vivência com as reflexões de bell hooks sobre opressão e o "Manifesto Antimaternalista" de Vera Iaconelli, proponho uma cartografia das contradições vividas pela mulher-palhaça-pesquisadora: entre os palcos e a escola dos próprios filhos, entre a escrita acadêmica e as noites em claro com bebês recém-nascidos, entre o nariz vermelho que liberta e os papéis sociais que aprisionam.

Nesta fronteira entre o íntimo e o coletivo, entre os cuidados que nos silenciam e o riso que nos liberta, este texto se move como testemunho e insurgência, pois se a palhaçaria é a arte de fracassar com graça, que meu fracasso em ser tudo para todos sirva de espelho para uma sociedade que ainda não aprendeu a rir de suas próprias contradições.

2 A palhaça

Ao narrar minha experiência como mulher palhaça branca, cisgênero, heterossexual e de classe média - mãe de duas crianças numa trajetória marcada por privilégios estruturais - reconheço que a minha trajetória como palhaça vem acompanhada por uma mochila invisível de vantagens sociais. Como bem aponta bell hooks, "nosso primeiro ato de libertação deve ser o reconhecimento honesto de como participamos de estruturas opressoras" (hooks, 2018). Neste sentido, meu envolvimento com a palhaçaria se constrói num lugar paradoxal no qual, de um lado, enfrento as barreiras de gênero inerentes ao universo cômico tradicionalmente masculino e, de outro, desfruto de acessos negados a palhaças negras, periféricas ou LGBTQIAP+.

É fundamental destacar que a palhaçaria praticada por pessoas que se reconhecem como mulheres constitui um universo plural, profundamente marcado por diferentes condições sociais. Como bem aponta Djamila Ribeiro (2019), "a experiência feminina não pode ser universalizada, pois está sempre situada em marcadores específicos de raça, classe e sexualidade". A categoria "mulher" comporta, assim, uma infinidade de possibilidades e vivências distintas.

Neste contexto, o conceito de interseccionalidade, formulado por Kimberlé Crenshaw, revela-se fundamental, pois demonstra como fatores diversos de opressão (como racismo, sexismo e classismo) se correlacionam criando formas específicas de marginalização. Assim é possível compreender como as opressões se recombinam criando experiências únicas. O cruzamento dessas formas de discriminação gera, de fato, um sistema de opressão particularmente complexo. Enquanto eu, mulher branca, luto contra o estereótipo da "palhaça graciosa" - o que Iaconelli denuncia como "a armadilha da delicadeza compulsória feminina" (Iaconelli, 2021), outras colegas enfrentam a invisibilização dupla: por serem mulheres e negras, ou mulheres e trans, ou mulheres e vulnerabilizadas financeiramente. O riso feminino parece trazer consigo marcas dos lugares em que habitamos.

Minha condição de mãe-artista revela outra camada de interseccionalidade: a cobrança por uma disponibilidade constante e incompatível com os cuidados parentais. Meu corpo é repetidamente demandado por um tríplice de cobranças: como palhaça, deveria estar mais disponível para ensaios e apresentações; como mãe, "deveria estar em casa" cumprindo um ideal de cuidado que a sociedade me impõe; e como pesquisadora, sou constantemente cobrada (e autocobrada) por produtividade acadêmica. A necessidade de publicações de artigos, de presença em eventos e de cumprimento de prazos ignora minha rotina parental. Essa invisibilização do trabalho reprodutivo, que Angela Davis (2016) denuncia como "o alicerce oculto do capitalismo", revelava-se mesmo que nas entrelinhas. Em muitos momentos me vejo como a profissional com pouca disponibilidade para ensaios, a que "prioriza os filhos", a que precisa justificar ausências em eventos acadêmicos porque não é fácil arranjar com quem deixar as crianças. Enquanto colegas homens (pais, palhaços ou pesquisadores) são vistos como *comprometidos* por viajarem a trabalho, colecionarem currículos

lattes bem preenchidos, ou por dedicarem algumas horas diárias às suas crianças, eu facilmente passo por *mãe negligente* — paradoxo que bell hooks (2018) analisa como "a dupla régua moral que pune mulheres que ousam ocupar espaços públicos".

Na academia, o cenário se repete desde que me tornei mãe em meio à minha pesquisa de mestrado. A exigência da escrita não dialogava com as noites em claro amamentando uma bebê recém-nascida e sendo uma mãe de primeira viagem. Como aponta Vera Iaconelli (2021, p. 54), "o mito do pesquisador desencarnado pressupõe um corpo sem filhos, sem fraldas, sem cansaço". Meu papel de mulher palhaça, então, torna-se um símbolo de resistência cômica e de denúncia silenciosa. Minha trajetória acadêmica, ainda que cheia de desafios, me abastece e me aponta um caminho não tão óbvio e altamente transgressor: eu ocuparei esse lugar, mesmo que pareça impossível.

Meu corpo feminino (exausto) e materno ocupando a academia não é apenas uma presença, é um ato político. Minha estadia na pesquisa engrossa o coro silencioso que diz: "nós mulheres precisamos continuar ocupando esses espaços". Nossos nomes - de pesquisadoras, artistas, mães acadêmicas - precisam ecoar com a mesma força e frequência que os nomes masculinos nos referenciais bibliográficos. Quantas vezes abri trabalhos científicos e encontrei linhas e mais linhas de citações a homens, enquanto as contribuições femininas eram ausências gritantes? Esta é nossa batalha cotidiana: sermos lembradas, citadas, referenciadas. Não como exceção, mas como parte fundamental da regra. Minha presença palhaça e minhas contribuições de pesquisadora são instrumentos desse mesmo combate - pelo direito de existirmos plenamente na memória acadêmica.

3 Palhaçaria e Misoginia: Corpos que Riem, Corpos que Resistem.

3.1 Episódio 1 - O Assédio sob o Nariz Vermelho (2006)

Minha trajetória como artista sempre me confrontou com a dualidade de ser primeiro mulher, depois palhaça. Um episódio emblemático ocorreu em 2006, durante uma intervenção artística no Centro Comunitário São Martinho (Zona Leste de São Paulo), onde atuava como estagiária de Psicologia, nessa época estava no quinto semestre da graduação. A instituição, que atendia majoritariamente homens em situação de rua, convidou-me para apresentações artísticas. Foi realizada uma intervenção cômica de duas horas com jogos cômicos e interações por mim e um colega palhaço.

Naquele dia eu usava um figurino composto por vestido xadrez com o comprimento de dois dedos acima dos meus joelhos, meias coloridas, botinas, maquiagem e nariz de palhaça. Tudo corria bem nos primeiros momentos da intervenção até que me dei conta que muitos olhares masculinos se voltavam para as minhas pernas. Os olhares se transformaram em palavras grosseiras, em constrangimento e por fim em assédio. Nada muito diferente do que milhares de mulheres

vivenciam desde o início da adolescência: corpos sendo invadidos e violentados por palavras, olhares, comentários, abusos e agressões. O paradoxo era cruel: meu nariz vermelho, símbolo de liberdade cômica, não me protegeu da violência de gênero. Busquei refúgio próximo ao colega masculino, reproduzindo inconscientemente a dinâmica de proteção patriarcal.

Posteriormente, já de volta em casa, meus primeiros pensamentos foram de culpa: "por que eu não coloquei meia-calça por baixo do vestido?", "por que eu não escolhi um vestido mais longo?", "por que eu deixei as pessoas me olharem dessa forma?". Assim como muitas mulheres que sofrem violência, antes mesmo de perceber que estava sendo assediada, eu me culpei. Vivi o processo comum a tantas mulheres: a autoculpabilização. Questionava meu figurino, meus gestos, minha presença cômica. A sociedade constituída a partir de pensamentos machistas gera esse impacto no modo como a mulher percebe a si mesma. Muitas vezes essa autopercepção passa pela sensação de culpa. Eu tinha medo de sofrer um (novo) assédio e de que o meu corpo fosse invadido fisicamente tanto quanto fora pelos olhares desejosos e indiscretos. O que deveria ser divertido, foi dolorido. O que era dor, com o tempo, virou trauma.

Naquela época, aos 23 anos de idade, eu era incapaz de perceber que a culpa que eu senti era apenas uma de tantas consequências do sistema patriarcal, composto por relações sociais nas quais prevalecem a dominação masculina. Ao longo do tempo fui tomando consciência do machismo e de suas cruéis consequências, sobretudo nas vidas das mulheres. Ainda assim, experiências traumáticas são capazes de gerar marcas que nos acompanham por muitos anos. Daquela experiência em diante eu nunca mais consegui usar um figurino curto ou justo quando estou de palhaça em cena. Mesmo estando certa de que com o nariz vermelho vivencio a minha versão mais livre e desimpedida ainda sinto o medo que senti naquela ocasião.

3.2 Episódio 2 - "Cadê o Pai?" (2024)

Desde 2019, circulo por diferentes cidades com o espetáculo solo de palhaçaria "Pia Mater- em busca de uma maternidade possível", com direção de Rhena de Faria. O espetáculo retrata o dia a dia de uma mãe palhaça com sua bebê recém-nascida, mostrando as alegrias, o amor, mas também a solidão, o cansaço e a falta de tempo de uma mulher no período pós-parto. A peça desromantiza a maternidade e coloca a existência e os sentimentos de uma mãe no centro da discussão. A figura paterna não aparece, deixando em aberto se o pai é ausente, presente, se existe ou se nunca existiu. Essa escolha foi feita de forma consciente e decisiva pelo elenco e pela direção durante o processo criativo. O foco do espetáculo é a mãe: sua condição pós-parto, seus desejos, suas alegrias e sua solidão.

No dia 18 de maio de 2024, me preparava para entrar em cena no Teatro SESI de Marília, São Paulo. Momentos antes da peça começar, no camarim, vesti meu figurino, fiz minha maquiagem, arrepiei meus cabelos e me aqueci dançando religiosamente a mesma música usada no aquecimento

desde a estreia do espetáculo em 2019: "Ela Encanta", da cantora Marina Peralta. Estava feliz, como sempre estou ao entrar em cena. Ao escutar o terceiro sinal, não podia imaginar o desafio e a dor que estavam por vir. Logo no início, cerca de dez minutos após o espetáculo começar, escutei uma voz masculina gritando em alto e bom som: "Cadê o pai? Cadê o pai?". Confesso que fiquei confusa e intuí que aquela provocação não pararia por ali. Os gritos me pegaram de "calças curtas", por isso segui o espetáculo sem dar ênfase ao acontecimento.

Ainda na parte inicial da peça, a palhaça (eu) vai até um microfone e faz perguntas para a pediatra de sua filha. As perguntas revelam os medos e o cansaço da mãe puérpera, que indaga: "Posso comer um pedacinho de chocolate?", "Posso tomar um copinho de cerveja?", "Algum dia eu vou voltar a dormir?". Naquele momento, escutei a mesma voz masculina gritando alto. Dessa vez, não consegui entender o que dizia. Comecei a me sentir ameaçada.

Mais para o meio do espetáculo, como faço em todas as apresentações, desci para a plateia e perguntei se algum pai poderia me ajudar. Nesse momento, peço ajuda para que o pai segure minha neném por cinco minutos, para que eu possa ajeitar meu sutiã. Complemento o pedido dizendo que gostaria da ajuda de um pai que realmente entenda de bebês, e não dos "paizões das redes sociais", que são muito presentes... mas só por lá mesmo. É comum me deparar com certo constrangimento masculino, sobretudo daqueles que estão com suas crianças e com sorrisos amarelados. Ao passo que também é comum observar a reação eufórica de mulheres que balançam a cabeça em gestos afirmativos.

Nesse momento, uso o humor para falar de um assunto recorrente em nosso país: a ausência da figura paterna. Um levantamento da Associação Nacional dos Registradores de Pessoas Naturais (ARPEN) mostrou que, em 2022, mais de 164 mil crianças foram abandonadas por seus genitores ainda durante a gravidez das mães. O mesmo levantamento mostra que, em 2023, somente até o mês de julho, esse número já havia passado de 106 mil.

Andei em direção a um homem de meia-idade que, sentado com sua esposa e seu filho, levantava a mão demonstrando interesse em participar do jogo cênico. Ao me aproximar dele, percebi que me olhava de forma raivosa. Por milésimos de segundos, pensei que aquele poderia ser o dono dos gritos de agressão que havia recebido durante a primeira parte do espetáculo.

Quando cheguei bem perto dele, ele começou a gritar, dizendo que eu "deveria ter vergonha de estar fazendo essa peça, deveria ter vergonha de falar esse tipo de coisa". E continuou: "Você, assim como essa aqui" - apontando para sua própria esposa - "não deveria fazer coisas vergonhosas como essas. Porque essa aqui" - apontando novamente para a esposa - "quando estava amamentando esse aqui" - indicando seu filho, uma criança de no máximo seis anos de idade - "pedia para tomar um copinho de cerveja. Isso é um absurdo! Cadê o pai nessa peça?".

Parei. Senti medo. Senti pena de sua esposa, exposta àquela situação. Senti compaixão por aquela mulher. Pensei se ele me agrediria fisicamente. Pensei que ele estava muito alterado. O homem gritava. O homem gritava muito. Pensei rápido e me vesti de coragem. Respirei e lancei

uma piada para a plateia (que me olhava com acolhimento): "Engraçado, parece que estou ouvindo uma voz lá do aléééém, uma voz que quer falar alto, mas eu nem estou ouvindo... Que coisa, gente! Será que tem espíritos por aqui?", disse eu. Brinquei que não ouvi, mas ouvi muito bem.

Voltei ao palco com muito medo, sempre olhando para a direção do assento onde aquele homem estava sentado. Ele poderia correr em minha direção a qualquer momento. Ele poderia me machucar. Ele já havia me machucado emocionalmente. Ninguém da equipe do teatro tirou aquele homem da plateia. Nenhum outro homem da equipe daquele teatro - equipe essa em sua totalidade masculina - achou que deveria tirá-lo de cena. Assim vivi uma cena clássica na trajetória de resistência feminina: o medo solitário diante da violência masculina. Os dados do Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2023) confirmam essa realidade cotidiana: o Brasil registra um feminicídio a cada 6 horas e 43% desses crimes ocorrem em espaços públicos, exatamente como a agressão que sofri no palco.

Terminei o espetáculo com mãos trêmulas, mas com voz firme. Quando as luzes do palco se acenderam, pedi licença ao público para um desabafo necessário: "Houve aqui alguém extremamente agressivo comigo. Acreditou que me faria recuar, mas continuei. Porque nenhum homem deterá minha arte nem calará a voz de uma mulher-mãe que insiste em existir". A plateia iluminada revelou o que os estudos de Segurança Pública já demonstram: em 68% dos casos de violência contra mulheres em eventos culturais, os agressores fogem antes de qualquer consequência (Observatório da Violência Contra a Mulher, 2022). Fiquei sabendo por alguém que estava na plateia que o homem havia desaparecido após minha piada sobre "espíritos" - ironia cruel, pois quando precisam assumir responsabilidades, eles realmente se tornam fantasmas.

O que deveria ser uma celebração artística transformou-se em mais um capítulo da misoginia brasileira.

3.3 Episódio 3 - Palhaçaria e Infância: O Peso Invisível das Comparações (2025)

Acabo de sair de uma visita à classe da minha filha Bella, de oito anos. Eu e meu marido, Paulo Candusso - também palhaço profissional - fomos convidados pela professora para falar sobre nossa profissão à turma do terceiro ano. Junto a outras mães e outros pais que apresentaram seus ofícios diversos (enfermeira, bombeiro, nutricionista), compartilhamos nosso ofício com as crianças.

A experiência foi profundamente tocante. As perguntas curiosas e os olhos brilhantes daqueles pequenos espectadores aqueciam minha alma artística. Mostramos nossos figurinos, explicamos como escolhemos nossos nomes de palhaço e palhaça e, ante os insistentes pedidos, realizamos uma breve aparição com nossos narizes vermelhos. Meu companheiro, como palhaço, encantou com sua habilidade em comédia física: tropeços calculados, trompadas hilárias na parede, gestos exagerados que arrancaram gargalhadas estridentes. Eu, como palhaça, optei por um registro

diferente: trocadilhos linguísticos, interações lúdicas e dancinhas graciosas que provocaram risos mais contidos, porém igualmente genuínos.

Ao nos despedirmos, já no corredor da escola, uma voz infantil me alcançou: "Ô mãe da Bella... Eu não achei graça do que você fez". Sorri com naturalidade e respondi: "É mesmo? Mas a palhaçaria é assim mesmo - alguns dias nossas piadas funcionam, outros não. Tudo faz parte do jogo!". Naquele momento, percebi ter alcançado uma rara maturidade cômica: a capacidade de receber críticas sem desvalorizar meu próprio trabalho. Porém, essa interação revela um padrão mais profundo na palhaçaria em duplas. É relativamente comum que, quando pessoas palhaças se apresentam em dupla, ocorram comparações vindas do público como: "Ah, achei seu parceiro mais engraçado" ou vinda da sua própria dupla "Ah, hoje você perdeu o timing cômico naquele momento".

As duplas cômicas na palhaçaria fortalecem o trabalho coletivo e marcam parcerias que podem durar anos, décadas ou até uma vida. É um caminho natural para muitas pessoas que buscam se aperfeiçoar e trabalhar com o nariz vermelho. Essa longa convivência artística permite que a interação em cena vá além do jogo cômico e mergulhe nas profundezas das relações humanas. Como argumenta Olendzki:

> Na relação da dupla de palhaços transparecem várias facetas positivas e negativas das relações humanas, compondo pequenos microcosmos e complementaridades que constroem o ser e o sentido de cada um, em uma unidade de relação e jogo à dois, que acaba por se tornar múltipla e universal (Olendzki, 2016, p. 38).

Assim, as contradições e nuances do dia a dia são não apenas representadas, mas vividas e amplificadas na relação cômica, ganhando uma dimensão universal. Quando se pensa em duplas clássicas na palhaçaria, é inevitável pensar na combinação das figuras "Branco e Augusto", que, segundo Olendzki (2016, p. 34), surgiu no circo moderno europeu e se definiu a partir da dupla Foottit e Chocolat, em Paris, a partir de 1894. Nessa formação clássica, o primeiro atuava como um tipo "autoritário e despótico", enquanto o segundo se apresentava como uma "figura estúpida, crédula e inapta" (Olendzki, 2016, p. 34), estabelecendo o dinamismo de poder que fundamenta a dupla.

A partir de experiências artísticas em dupla é bastante natural que a comparação apareça e parece se intensificar significativamente quando a dupla é formada por uma mulher e um homem. Presumo que esse fenômeno ocorra porque há sempre, mesmo que de forma invisível, um estado de opressão da mulher em relação ao homem. Essa dinâmica não é casual, pois reflete a histórica predominância masculina nos palcos. A exclusão histórica da mulher na palhaçaria é evidenciada por Viveiros de Castro (2020, p. 220), que registra: "diziam os tradicionais que mulher não podia ser palhaço. E falavam assim mesmo, no masculino, tão forte era a associação do personagem com o gênero."

A predominância de homens na palhaçaria profissional criou um padrão implícito de avaliação que frequentemente coloca as mulheres em desvantagem comparativa. Viveiros de Castro

(2020, p. 221) contextualiza historicamente o movimento, lembrando que o uso do nariz vermelho por mulheres é um fenômeno que se deu a partir da década de 1990. Como destaca Fuchs em sua pesquisa:

> As narrativas históricas da arte da palhaçaria são fortemente marcadas por uma noção de sujeito universal masculino. Dessa maneira, o trabalho de mulheres cômicas geralmente é apresentado como uma exceção, algo contado paralelamente à história oficial, determinado por uma noção de rompimento com estruturas sociais vigentes (Fuchs, 2022, p. 48).

É crucial destacar como as regras sociais impostas às mulheres desde a infância criam barreiras invisíveis à expressão cômica. Enquanto aos meninos se permite - e até se incentiva - a desenvoltura barulhenta, as piadas e a exposição ao grotesco, às meninas são cobrados "bons modos" que as afastam do ridículo essencial à palhaçaria. Essa diferença de socialização pode explicar por que o território do cômico tende a se apresentar como espaço mais cômodo para os homens. É como se o corpo masculino recebesse uma licença social para o a paspalhice desde cedo, enquanto o feminino fosse disciplinado para as ações contidas. Dentro do caminho da palhaçaria, observo um fenômeno acontecer com alunas e colegas de profissão: do encontro com o nariz vermelho entram em contato com o histórico de educação repressiva que receberam, posteriormente buscam desconstruir padrões sociais que as impedem de ser ridículas para então acessarem a liberdade cômica em cena.

Essa visita escolar, aparentemente despretensiosa, tornou-se metáfora perfeita de minha jornada: mesmo dividindo o mesmo espaço, homens e mulheres parecem carregar pesos diferentes. E se tem um ponto que a palhaçaria me ensina é que existem infinitas formas de fazer rir - e todas são válidas.

3 Considerações Finais

Ao longo deste artigo, minha trajetória como palhaça-mãe-pesquisadora revelou que o nariz vermelho se transforma em lente de aumento das estruturas patriarcais que regulam corpos femininos. Os três episódios aqui analisados – o assédio (2006), a agressão na plateia (2024) e as comparações em dupla (2025) – não são incidentes isolados, mas sintomas de um sistema que condiciona o acesso das mulheres ao riso. Minha experiência como mulher branca de classe média evidencia que nem todas as palhaças sofrem igualmente. O conceito de Crenshaw (1989) aplica-se aqui: ser lida primeiro como "mulher" e depois como "artista" varia conforme raça, classe e sexualidade.

Ao usar o humor para responder ao agressor ("vozes do além"), pratiquei uma transgressão cômica, desmontando opressões e revelando seu absurdo. Cada tropeço encenado, cada piada sobre maternidade real, cada crítica recebida de uma criança, foi ato de re-existência – um lembrete de que o palco também pode ser trincheira. Que este trabalho inspire outras mulheres, afinal, como aprendi com minha filha Bella: "[...] a gente pode ser o que a gente quiser!"

Referências

ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA 2023. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, ano 17, 2023. Disponível em: https://publicacoes.forumseguranca.org.br/items/6b3e3a1b-3bd2-40f7-b280-7419c8eb3b39 . Acesso em: 05 jan. 2026.

BERGSON, H. *O Riso:* Ensaio sobre a Significação do Cômico. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CRENSHAW, K. Demarginalizing the intersection of race and sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, n. 1, v. 1989, 1989. Disponível em: https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/ . Acesso em: 05 jan. 2026.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

FUCHS, Ana Carolina Müller. *O Sorriso da Palhaça:* Pedagogias do Riso e do Risível. 2022. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

hooks, b**.** *O feminismo é para todo mundo*: políticas ardorosas. Tradução de Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

IACONELLI, V. *O Manifesto Antimaternalista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. *Violência no Ambiente Cultural*. São Paulo: Instituto Patrícia Galvão, 2023.

OBSERVATÓRIO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER. *Relatório 2022.* Rio de Janeiro: Observatório da Violência contra a mulher, 2022.

OLENDZKI, L. C. A dupla cômica de palhaços: parceria de jogo, operação de funções e princípios da arte clownesca. *Revista Arte da Cena***,** Goiânia, v. 2, n. 3, p. 33-52, jul./dez. 2016. Disponível em: https://revistas.ufg.br/artce/article/view/43899/22492 . Acesso em: 05 jan. 2026.

VIVEIROS DE CASTRO, A. *O Elogio da Bobagem:* palhaçaria feminina como atitude filosófica. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

Biografia acadêmica
Joana Marques Barbosa - Universidade de São Paulo (USP)
Doutoranda no departamento de Artes Cênicas, Programa de Pós-graduação de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: joksb@hotmail.com

Financiamento
Não se aplica

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
Não declarado

Direitos autorais
Joana Marques Barbosa

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 Simples Cego

Editores responsáveis
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Histórico de avaliação
Data de submissão: 30 maio 2025
Data de aprovação: 09 dez. 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

MEMOIRS OF A CLOWN WHO DARED TO LAUGH

MEMÓRIAS DE UMA PALHAÇA QUE OUSOU RIR

Joana Marques Barbosa
https://orcid.org/0009-0006-8827-9422

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8438

Memoirs of a Clown who Dared to Laugh

Abstract: This autobiographical article examines the journey of a clown–mother–researcher, addressing intersectional challenges in Brazilian female clowning. Through three key episodes—harassment during performance (2006), misogynistic audience aggression (2024), and comparisons in mixed-gender duos (2025)— it reveals how the female comic body negotiates gender stereotypes, motherhood, and structural violence. Diving into feminist theories (hooks, Iaconelli, Crenshaw) and femicide data (FBSP, 2023), the study demonstrates that clowning, traditionally a male-dominated field, imposes on women a double burden: artistic excellence and social policing. The narrative exposes issues ranging from onstage objectification to the isolation of artistic motherhood and the academic invisibility of researcher–mothers. It frames laughter as political resistance, proposing a feminist reinterpretation of the grotesque as a tool to destabilize patriarchy. The analysis particularly highlights the paradox of the red nose—symbol of freedom yet insufficient protection against gender violence; the "spectral masculinity" of absent fathers in maternal narratives; and the embodied cost of triple shifts (artist-researcher-mother). Ultimately, it celebrates clowning as a language of insurgency that exposes gender asymmetries persisting even beneath the comic disguise.
Keywords: clown; clowning; female clowning; intersectionality; motherhood in arts; gender violence.

Memórias de uma Palhaça que Ousou Rir

Resumo: Este artigo autobiográfico analisa a trajetória de uma palhaça-mãe-pesquisadora, mergulhando nos desafios interseccionais da palhaçaria feminina no Brasil. Através de três episódios marcantes - assédio durante uma intervenção (2006), agressão misógina vindo da plateia durante uma apresentação (2024) e comparações em duplas de palhaçaria (2025) - revela como o corpo cômico feminino negocia constantemente com estereótipos de gênero, maternidade e violência estrutural. Utilizando referências teóricas feministas (hooks, Iaconelli, Crenshaw) e dados sobre feminicídio (FBSP, 2023), demonstra que a palhaçaria, território historicamente masculino, impõe às mulheres uma dupla jornada: a exigência artística e a cobrança social. A narrativa expõe desde a objetificação do corpo em cena até a solidão da maternidade artística, passando pela invisibilização acadêmica de pesquisadoras-mães. O estudo destaca a resistência pelo riso como ato político, propondo uma releitura do grotesco feminino como ferramenta de desestabilização do patriarcado. Por fim, celebra a potência transformadora da palhaçaria como linguagem de insurgência, capaz de revelar as assimetrias de gênero que persistem mesmo sob o nariz vermelho.
Palavras-chave: palhaçaria; palhaçaria feminina; maternidade na arte; interseccionalidade; resistência pelo riso; violência de gênero.

1 Introduction

Discuss clowning is to enter a territory of multiplicities in which diverse specialties coexist. Clowns perform in hospitals, streets, theaters, circuses and in areas of conflict and social vulnerability—each with its own particularities, all feeding off each other. An artist can, in a single day, use a classic traditional circus act in a hospital intervention and then go onto a theater stage with a red nose. As my clown partner and father of my daughters, Paulo Candusso, says: "There are as many paths as there are hearts." This phrase encapsulates the essence of red nose art: freedom, multiplicity, spontaneity, and the courage to be what one chooses to be, even if it means stumbling, failing, and, in the process, making people laugh.

Clowning is not limited to techniques or performance contexts; it also unfolds into diverse dramaturgies, shaped by those who create them. In years of working on stage and in the classroom, I have observed how clowning dramaturgy performed by men can differ from that created by women, and how this division becomes even more complex when we consider racial, gender, sexual orientation, social class, and age factors. These nuances not only reflect identities, but also reveal how laughter is a collective phenomenon permeated by power relations.

In this essay, I outline a personal and political map of the adversities that shape the female comedic body, intertwining my experiences as a clown-researcher-mother with the struggles of historically excluded groups. By means of accounts ranging from veiled harassment on stage to the challenges of balancing rehearsals, academic research, and parental care, I reveal how laughter—when performed by marginalized bodies—bears both the power of subversion and the weight of secularized stereotypes. My status as a mother-artist in a patriarchal society reveals the fissures in a system that expects the Clown to always be available to make people laugh, the researcher to be ceaselessly productive, and the mother to be present without fail; a triple demand that no one can sustain without cost. By combining this experience with bell hooks' reflections on oppression and Vera Iaconelli's "Anti-Maternalist Manifesto," I propose a cartography of the contradictions experienced by the female clown-researcher: between the stage and her children's school, between academic writing and sleepless nights with newborn babies, between the liberating red nose and the social roles that imprison.

On this border between the intimate and the collective, between the care that silences us and the laughter that liberates us, this text moves as testimony and insurgency, because if clowning is the art of failing gracefully, may my failure to be everything to everyone serve as a mirror for a society that has not yet learned to laugh at its own contradictions.

2 The Clown

In recounting my experience as a white, cisgender, heterosexual, middle-class female clown—a mother of two with a trajectory marked by structural privileges—I acknowledge that my journey as a clown comes with an invisible baggage of social advantages. As bell hooks rightly points out, "our first act of liberation must be the honest recognition of how we participate in oppressive structures" (hooks, 2018). In this regard, my involvement with clowning is built in a paradoxical place where, on the one hand, I face the gender barriers inherent to the traditionally male comedic universe and, on the other, I enjoy access denied to Black, marginalized, or LGBTQIAP+ female clowns.

Importantly, clowning practiced by people who identify as women constitutes a plural universe, deeply marked by different social conditions. As Djamila Ribeiro (2019) rightly states, "the female experience cannot be universalized, as it is always situated within specific markers of race, class, and sexuality." The category 'woman' thus encompasses a multitude of possibilities and distinct experiences.

In this context, Kimberlé Crenshaw's concept of intersectionality proves fundamental, as it reveals how diverse factors of oppression (such as racism, sexism, and classism) correlate, creating specific forms of marginalization. This allows us to understand how oppressions recombine, creating unique experiences. In intersecting, these forms of discrimination generates a particularly complex system of oppression. While I, a white woman, fight against the stereotype of the 'graceful clown'—which Iaconelli denounces as "the trap of compulsory feminine delicacy" (Iaconelli, 2021)—, other colleagues face double invisibility: for being women and Black, or women and trans, or women and financially vulnerable. Women's laughter seems to carry with it the marks of the places we inhabit.

My status as a mother-artist reveals another layer of intersectionality: the demand for constant availability that is incompatible with parental care. My body is repeatedly subjected to a triple set of demands: as a clown, I should be more available for rehearsals and performances; as a mother, I 'should be at home' fulfilling an ideal of care that society imposes on me; and as a researcher, I am constantly pressured (by others and myself) for academic productivity. The need to publish articles, attend events, and meet deadlines ignores my parenting routine. This invisibility of reproductive labor, which Angela Davis (2016) denounces as "the hidden foundation of capitalism," was revealed even between the lines. Many times I see myself as the professional with little time for rehearsals, the one who 'prioritizes the children,' the one who needs to justify absences from academic events because it is difficult to find someone to care for the children. While male colleagues (fathers, clowns, or researchers) are seen as *committed* for traveling for work, having well-rounded CVs, or dedicating a few hours a day to their children, I easily pass for a *negligent mother*—a paradox that bell hooks (2018) analyzes as "the double standard that punishes women who dare to occupy public spaces."

In academia, the scenario has been repeating itself ever since I became a mother during my master's research. Writing demanded a time that did not align with the sleepless nights spent breastfeeding a newborn baby and being a first-time mother. As Vera Iaconelli (2021, p. 54) points out, "the myth of the disembodied researcher presupposes a body without children, without diapers, without fatigue." My role as a female clown, then, becomes a symbol of comedic resistance and silent denunciation. My academic journey, though full of challenges, nourishes me and points me towards a path that is not so obvious and is highly transgressive: I will occupy that place, even if it seems impossible.

My (exhausted) female and maternal body occupying the academy is both a presence and a political act. My time in academic research adds to the silent chorus that says: 'we women need to continue occupying these spaces.' Our names—those of female researchers, artists, and academic mothers—need to resonate with the same force and frequency as male names in bibliographic references. How many times have I opened scientific papers and found line after line of citations to men, while female contributions were glaringly absent? This is our daily battle: to be remembered, quoted, referenced. Not as an exception, but as a fundamental part of the rule. My clownish presence and my contributions as a researcher are instruments in this same struggle—for the right to fully exist in academic memory.

3 Clowning and Misogyny: Bodies that Laugh, Bodies that Resist.

3.1 Episode 1 – Harassment Under the Red Nose (2006)

My journey as an artist has always confronted me with the duality of being first a woman, then a clown. A particularly memorable episode occurred in 2006, during an artistic intervention at the São Martinho Community Center (East Zone of São Paulo), where I was working as a Psychology intern; at that time, I was in my fifth semester of undergraduate studies. The institution, which primarily served homeless men, invited me to give artistic performances. A two-hour comedic performance was conducted with funny games and interactions by myself and a fellow clown.

That day I wore an outfit consisting of a plaid dress that was two fingers above my knees, colorful socks, boots, makeup, and a clown nose. Everything was going well in the first moments, until I realized that many men were staring at my legs. The stares turned into rude words, into embarrassment, and finally into harassment. Nothing different from what thousands of women experience from adolescence: bodies being invaded and violated by words, stares, comments, abuse, and aggression. The paradox was cruel: my red nose, a symbol of comedic freedom, did not protect me from gender-based violence. I sought refuge near my male colleague, unconsciously replicating the patriarchal protective dynamic.

Later, back home, my first thoughts were of guilt: "Why didn't I wear tights under the dress?," "Why didn't I choose a longer dress?," "Why did I let people look at me like that?" Like many women who suffer violence, even before realizing I was being harassed, I blamed myself. I experienced a process common to so many women: self-blame. I questioned my wardrobe, my gestures, my comedic presence. A society built on sexist thinking generates this impact on how women perceive themselves. Often, this self-perception involves feelings of guilt. I was afraid of being harassed (again); of having my body be physically violated as it had been by lustful and indiscreet gazes. What should have been fun, became painful. What was pain, over time, turned into trauma.

At that time, at the age of 23, I was unable to perceive that the guilt I felt was just one of many consequences of the patriarchal system, composed of social relations in which male domination prevails. Over time I became aware of sexism and its cruel consequences, especially in the lives of women. Even so, traumatic experiences can leave marks that stay with us for many years. From that experience onward, I was never again able to wear a short or tight costume when I'm dressed as a clown on stage. Although I am certain that with a red nose I experience my freest and most unhindered version, I still feel the fear I felt on that occasion.

3.2 Episode 2 – "Where's the Father?" (2024)

Since 2019, I have been touring different cities with the solo clown show "Pia Mater – in search of a possible motherhood," directed by Rhena de Faria. It portrays the daily life of a clown mother with her newborn baby, showing the joys, the love, but also the loneliness, fatigue, and the lack of time a woman experiences in the postpartum period. The play demystifies motherhood and places a mother's existence and feelings at the center of the discussion. No father figure appears on stage, leaving open the question of whether the father is absent, present, exists, or never existed. This was a conscious and decisive choice made by the cast and directors during the creative process. The play focuses on the mother: her postpartum condition, her desires, her joys, and her loneliness.

On May 18, 2024, I was preparing to go on stage at the SESI Theater in Marília, São Paulo. Moments before the play began, in the dressing room, I put on my costume, did my makeup, styled my hair, and warmed up by religiously dancing to the same song used for warm-ups since the show's premiere in 2019: "Ela Encanta" [She Enchants], by singer Marina Peralta. I was happy, as I always am when I go on stage. Upon hearing the third call, I could not have imagined the challenge and pain that lay ahead. Right at the beginning, about ten minutes after the play started, I heard a male voice shouting loudly: "Where's the father? Where's the father?" I was confused and sensed that the provocation would not stop there. The shouting caught me off guard, so I continued the show without making a big deal of what had happened.

Still in the first act, the clown (me) goes to a microphone and asks questions to her daughter's pediatrician. The questions reveal the fears and exhaustion of the new mother, who asks: "Can I eat a little piece of chocolate?," "Can I have one beer?," "Will I ever be able to sleep again?" At that moment, I heard the same male voice shouting loudly. This time, I couldn't understand what he was saying. I started to feel threatened.

Towards the middle of the show, as I do at every performance, I went down to the audience and asked if any fathers could help me. At that moment, I ask the father to hold my baby for five minutes so I can adjust my bra. I amend my request by saying that I would like help from a father who truly understands babies, and not from one of those 'social media dads' who are very present... but only there. It is common to come across a certain male embarrassment, especially from those who are with their children and have forced smiles. Also common is the euphoric reaction of women who nod their heads in agreement.

At this moment, I use humor to talk about a recurring issue in Brazil: the absence of a father figure. A survey by the National Registry Association of Natural Persons (ARPEN) showed that, in 2022, more than 164,000 children were abandoned by their fathers while their mothers were still pregnant. The same survey reveals that, in 2023, up to July this number had already exceeded 106,000.

I walked over to a middle-aged man who, sitting with his wife and son, raised his hand to show interest in participating in the scene. As I approached him, I noticed he was looking at me angrily. For a split second, I thought that might be the person who had yelled at me aggressively during the first act.

When I got really close to him, he started yelling, saying that I "should be ashamed to be doing this play, should be ashamed to be saying these kinds of things." While pointing to his wife, he continued: "You, just like her, shouldn't do shameful things like this. Because when she was breastfeeding this one here"—indicating his son, a child of no more than six years old—"asked for a sip of beer. That's absurd! Where's the father in all this?"

Fearful, I stopped. I felt sorry for his wife, exposed to that situation. I felt compassion for that woman. I wondered if he would physically assault me. He was very agitated—shouting non-stop. I thought quickly and mustered my courage. I took a breath and cracked a joke at the audience (who were looking at me warmly): "Funny, I seem to hear a voice from beyond, a voice that wants to speak loudly, but I can't even hear it... What a weird thing, folks! Could there be spirits around here?," I said. I joked that I heard nothing of it—but I heard it loud and clear.

I returned to the stage terrified, constantly looking towards the seat where that man was sitting. He could run towards me at any time. He could hurt me physically—as he had done emotionally. No one from the theater staff removed that man from the audience. None of the staff—all men—thought he should be removed. Thus I experienced a classic scene in the trajectory of female resistance: the solitary fear before male violence. Data from the Brazilian Public Security

Forum (2023) confirms this daily reality: Brazil registers one femicide every 6 hours, and 43% of these crimes occur in public spaces, exactly like the assault I suffered.

I finished the show with trembling hands, but a firm voice. When the stage lights came on, I asked the audience for permission to get something off my chest: "Someone here was extremely aggressive towards me. He thought he could make me back down, but I continued. Because no man will stop my art or silence the voice of a woman-mother who insists on existing." The brightly lit audience revealed what public safety studies have already shown: in 68% of cases of violence against women at cultural events, the aggressors flee before any consequences arise (Observatório da Violência Contra a Mulher, 2022). I learned from someone in the audience that the man had disappeared after my joke about 'spirits'—a cruel irony, since when men have to take responsibility, they really do become ghosts.

What should have been an artistic celebration turned into yet another chapter in Brazilian misogyny.

3.3 Episode 3 – Clowning and Childhood: The Invisible Weight of Comparisons (2025)

I had just finished a visit to my eight-year-old daughter Bella's class. My husband, Paulo Candusso—also a professional clown—and I were invited by her teacher to talk about our profession to the third-grade class. Along with other mothers and fathers who presented their diverse professions (nurse, firefighter, nutritionist), we shared ours with the children.

What a deeply moving experience. The curious questions and bright eyes of those little spectators warmed my artistic soul. We showed off our costumes, explained how we chose our clown names, and, in response to insistent requests, made a brief appearance with our red noses. My partner, as a male clown, charmed everyone with his skill in physical comedy: calculated stumbles, hilarious bumps into the wall, exaggerated gestures that elicited loud laughter. As a female clown, I opted for a different approach: linguistic puns, playful interactions, and graceful little dances that provoked more restrained, yet equally genuine, laughter.

As we were waiving goodbye, already in the school hallway, a child's voice reached me: "Hey, Bella's mom... I didn't find what you did funny." I smiled naturally and replied: "Really? Well, but that's how clowning is—some days our jokes work, others they don't. It's all part of the game!" In that moment, I realized I had reached a rare comedic maturity: the ability to receive criticism without devaluing my own work. However, this interaction reveals a deeper pattern in clowning duos. It is relatively common that, when clowns perform as a duo, comparisons are made by the audience such as "Oh, I thought your partner was funnier" or, coming from your own duo, "You missed the comedic timing at that moment today."

In clowning, comedic duos strengthen teamwork and forge partnerships that can last for years, decades, or even a lifetime. It is a natural path for many people seeking to improve themselves and work with a red nose. This long artistic collaboration allows the interaction on stage to go beyond comedic play and delve into the depths of human relationships. As Olendzki argues:

> The clown duo's relationship reveals various positive and negative facets of human relationships, composing small microcosms and complementarities that construct the being and meaning of each individual, in a unified relationship and interplay between two people, which ultimately becomes multiple and universal (Olendzki, 2016, p. 38).

The contradictions and nuances of daily life are not only represented, but experienced and amplified in the comedic relationship, gaining a universal dimension. When one thinks of classic clowning duos, it is inevitable to think of the combined figures 'White and Auguste' which, according to Olendzki (2016, p. 34), emerged in the modern European circus and was defined from the duo Foottit and Chocolat, in Paris, by 1894. In this classic formation, the first acted as an "authoritarian and despotic" type, while the second presented himself as a "stupid, credulous and inept figure" (Olendzki, 2016, p. 34), establishing the power dynamic that underlies the duo.

Based on artistic experiences in partnership, it is quite natural for comparisons to arise, and this seems to intensify significantly when the duo consists of a woman and a man. Presumably, this phenomenon occurs because there is always, even if invisibly, a state of female oppression in relation to men. This dynamic is not accidental, as it reflects the historical male predominance on stage. The historical exclusion of women from clowning is evinced by Viveiros de Castro (2020, p. 220), who notes: "traditionalists said that women could not be clowns. And they spoke of it as a masculine noun, so strong was the association of the character with the gender."

Men's predominance in professional clowning has created an implicit evaluation standard that often puts women at a comparative disadvantage. Viveiros de Castro (2020, p. 221) provides historical context for the movement, noting that the use of red noses by women is a phenomenon that began in the 1990s. As highlights Fuchs in her research:

> Historical narratives on the art of clowning are strongly marked by a notion of a universal male subject. Thus, the work of female comedians is generally presented as an exception, something told parallel to the official story, determined by a notion of breaking with prevailing social structures (Fuchs, 2022, p. 48).

It is crucial to highlight how the social rules imposed on women from childhood create invisible barriers to comedic expression. While boys are allowed—and even encouraged—to engage in boisterous behavior, jokes, and exposure to the grotesque, girls are expected to have 'good manners' that distance them from the ridicule essential to clowning. This difference in socialization may explain why the realm of comedy tends to present itself as a more comfortable space for men. It is as if the male body receives a social license for foolishness from an early age, while the female body is disciplined for restrained actions. Within the world of clowning, I observe a phenomenon

occurring with female students and colleagues: upon encountering the red nose, they come into contact with the history of repressive education they received, subsequently seeking to deconstruct social patterns that prevent them from being ridiculous, thus gaining access to comedic freedom on stage.

This seemingly unassuming school visit became a perfect metaphor for my journey: even sharing the same space, men and women seem to carry different burdens. And if there is one thing clowning teaches me, it's that there are infinite ways to make people laugh—and they are all valid.

4 Final Considerations

Throughout this article, my journey as a clown-mother-researcher has revealed that the red nose becomes a magnifying glass for the patriarchal structures that regulate female bodies. The three episodes analyzed here—the harassment (2006), the audience aggression (2024), and the comparisons in pairs (2025)—are not isolated incidents, but symptoms of a system that conditions women's access to laughter. My experience as a middle-class white woman shows that not all Clowns suffer equally. Crenshaw's (1989) concept applies here: being read first as a 'woman' and then as an 'artist' varies according to race, class, and sexuality.

By using humor to respond to the aggressor ("voices from beyond"), I practiced a comic transgression, dismantling oppressions and revealing their absurdity. Each staged stumble, each joke about real motherhood, each criticism received from a child, was an act of (re)existence—a reminder that the stage can also be a trench. May this work inspire other women, because, as I learned from my daughter Bella: "[...] we can be whatever we want to be!"

References

ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA 2023. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, ano 17, 2023. Disponível em: https://publicacoes.forumseguranca.org.br/items/6b3e3a1b-3bd2-40f7-b280-7419c8eb3b39 . Acesso em: 05 jan. 2026.

BERGSON, H. *O Riso:* Ensaio sobre a Significação do Cômico. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CRENSHAW, K. Demarginalizing the intersection of race and sex. A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, n. 1, v. 1989, 1989. Disponível em: https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/ . Acesso em: 05 jan. 2026.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. Tradução de Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

FUCHS, Ana Carolina Müller. *O Sorriso da Palhaça:* Pedagogias do Riso e do Risível. 2022. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

hooks, b**.** *O feminismo é para todo mundo*: políticas ardorosas. Tradução de Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

IACONELLI, V. *O Manifesto Antimaternalista*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. *Violência no Ambiente Cultural*. São Paulo: Instituto Patrícia Galvão, 2023.

OBSERVATÓRIO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER. *Relatório 2022.* Rio de Janeiro: Observatório da Violência contra a mulher, 2022.

OLENDZKI, L. C. A dupla cômica de palhaços: parceria de jogo, operação de funções e princípios da arte clownesca. *Revista Arte da Cena*, Goiânia, v. 2, n. 3, p. 33-52, jul./dez. 2016. Disponível em: https://revistas.ufg.br/artce/article/view/43899/22492 . Acesso em: 05 jan. 2026.

VIVEIROS DE CASTRO, A. *O Elogio da Bobagem:* palhaçaria feminina como atitude filosófica. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

Academic Biography
Joana Marques Barbosa - Universidade de São Paulo (USP)
Doctoral student at the Departamento de Artes Cênicas, Programa de Pós-graduação de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brazil.
E-mail: joksb@hotmail.com

Funding
Not applicable

Ethics Committee Approval
Not applicable

Competing interests
No declared conflict of interest

Research Context
No declared research context

Copyright
Joana Marques Barbosa

Copyright of the translation
Carolina Vanso and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)
Not applicable

License
This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br.

Evaluation Method
Single-Blind Peer Review

Editors
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Peer Review History
Submission date: 30 May 2025
Approval date: 09 December. 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

PALHAÇARIA NA EDUCAÇÃO:
o riso e a alegria na prática docente

CLOWNING IN EDUCATION:
laughter and joy in teaching practice

Felipe Augusto Michelini da Silva
https://orcid.org/0000-0003-3204-9418

doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8020

Palhaçaria na educação:
o riso e a alegria na prática docente

Resumo: Neste artigo, compartilho minhas reflexões como professor-palhaço sobre o riso e a alegria na escola. Abordando a palhaçaria enquanto possibilidade de formação de professoras e professores, pensaremos sobre a concepção de uma figura docente que, ao exercitar as práticas e filosofias das palhaçarias, pode se permitir a rir de si e com as estudantes, em busca de um engajamento coletivo para que o riso e a alegria permeiem os processos educativos. Por fim, sustentamos que as práticas das palhaçarias são um caminho para o exercício do riso como forma de subversão e da alegria como força de luta, movimentando assim as estruturas educacionais tradicionais e coloniais.
Palavras-chave: palhaçaria na educação; riso na educação; alegria na educação; arte e formação docente; professor-palhaço.

Clowning in education:
laughter and joy in teaching practice

Abstract: In this article, I share my reflections on laughter and joy at school as a clown teacher. By approaching clown artistry as a possibility for training teachers, we will think about the concept of a teaching figure who, by exercising the practices and philosophies of clowning, can allow themselves to laugh at themselves and with the students, in search of a collective engagement so that laughter and joy permeate educational processes. Finally, we argue that clowning practices are a way of exercising laughter as a form of subversion and joy as strength in struggle, thus shaking up traditional and colonial educational structures.
Keywords: clowning in education; laughter in education; joy in education; art and teacher training; clown teacher.

Bocó

Quando o moço estava a catar caracóis e pedrinhas na beira do rio até duas horas da tarde, ali também Nhá Velina Cuê estava. A velha paraguaia de ver aquele moço a catar caracóis na beira do rio até duas horas da tarde, balançou a cabeça de um lado para o outro ao gesto de quem estivesse com pena do moço, e disse a palavra bocó. O moço ouviu a palavra bocó e foi para casa correndo a ver nos seus trinta e dois dicionários que coisa era ser bocó. Achou cerca de nove expressões que sugeriam símiles a tonto. E se riu de gostar. E separou para ele os nove símiles. Tais: Bocó é sempre alguém acrescentado de criança. Bocó é uma exceção de árvore. Bocó é um que gosta de conversar bobagens profundas com as águas. Bocó é aquele que fala sempre com sotaque das suas origens. É sempre alguém obscuro de mosca. É alguém que constrói sua casa com pouco cisco. É um que descobriu que as tardes fazem parte de haver beleza nos pássaros. Bocó é aquele que olhando para o chão enxerga um verme sendo-o. Bocó é uma espécie de sânie com alvoradas. Foi o que o moço colheu em seus trinta e dois dicionários. E ele se estimou (Barros, 2008, p. 83).

1 Introdução

Este artigo é resultado das minhas experiências de treze anos atuando como professor-palhaço em escolas públicas das periferias da cidade de São Paulo. Enquanto artista, palhaço e professor de artes, venho buscando meios de registrar momentos de subversão, indisciplina e transgressão no espaço escolar, relacionados especificamente às filosofias e práticas da palhaçaria em minha formação. Essas vivências foram transformadas em histórias que foram registradas na dissertação de mestrado intitulada "Palhaçaria e Educação: as aventuras de um professor-palhaço na escola pública", realizada no Instituto de Artes da Unesp, sob orientação da professora Luiza Christov.

A minha sobrevivência enquanto professor dentro da escola pública está intimamente atrelada à minha existência como palhaço. Porque foi a palhaçaria que me ensinou possibilidades de caminhos para ser professor e a inventar maneiras para habitar a sala de aula. A metodologia desta pesquisa parte da escrita de histórias reais vividas nas escolas para revelar conceitos da palhaçaria que nos permitem revisitar a concepção da figura professora e sua atuação no espaço escolar, sustentando a formação de profissionais da educação que, ao trabalharem com exercícios, filosofias e práticas das palhaçarias, podem encontram caminhos para viverem a sala de aula com base na escuta, afetividade, vulnerabilidade, inadequação, coletividade, indisciplina e transgressão. Escolho aprofundar neste artigo especialmente dois fundamentos que podem inspirar a prática docente: o riso e a alegria.

2 Pequenas histórias de riso na escola pública

2.1 *Dentes* - história para ser lida em voz alta, enquanto se mostra os dentes

Acabo de chegar na escola nova. Dirijo-me até a secretaria para me apresentar às coordenadoras, à diretora e às assistentes de direção. Preciso resolver uma questão de horários. Entro sorrindo na sala da diretora, dizendo que estou muito feliz por trabalhar naquele lugar, pois, além de saber que é uma boa escola, sua localização é muito próxima da minha casa.

A diretora olha para mim. Com ar sério, em tom de bronca, pronuncia as suas primeiras palavras:

— Não quero que você fique mostrando os dentes para os alunos, não!

Solto uma sonora risada:

— Mostrar os dentes? Como assim mostrar os dentes? — Pergunto eu, sem entender, e achando divertida a fala dela.

— Eu sou brava e gosto que meus professores sejam bravos. Não é para ficar de sorrisinho pros alunos na sala de aula, não. Tem que ter disciplina. Não é pra ficar mostrando os dentes.

Com um sorriso amarelo, ainda mostrando os dentes, uso minha tática de sobrevivência: me finjo de desentendido. "Meto o louco". Sorrio e balanço a cabeça. Seguimos a conversa e ela me dá as boas-vindas à escola.

No caminho de volta para casa, desço pela rua enquanto solto uma grande gargalhada, arreganhando os dentes: já pensou quando ela souber de que se trata a minha pesquisa?

2.2 *Solta o bicho* - história para ser lida depois de gargalhar junto de uma estudante

Entro pela primeira vez numa sala de primeiro ano. As crianças pequenas, bem pequenas, as menores da escola, com cerca de seis anos de idade, estão sentadas em suas fileiras. É sempre difícil para as turmas dos primeiros anos. Acabam de chegar das escolas de educação infantil, onde há mais parques, mais brinquedos, mais espaços para ficar no chão. E imediatamente precisam se acostumar à vida mercantil: precisam ficar quietas, sentadas, em fileiras, fazendo lição.

Elas me olham com curiosidade e graça. Brinco de dar um tropeção quando entro na sala. Elas se olham. Acho estranho. Nenhum riso. Olho para elas e as vejo segurando o riso. Algumas com as mãos cobrindo a boca, outras se esforçando para não rir. Não entendo. O esforço que fazem é grande.

Um pequeno se levanta e vem me perguntar quem eu sou, depois outra vem até mim, depois outra, até que estou rodeado de seis crianças falando todas ao mesmo tempo, curiosas com a minha presença. Peço que se sentem para que eu possa explicar quem sou e o que faremos. Uma se levanta e vem me abraçar para dar "oi", depois outra e outra. Peço que se sentem novamente. Percebo que não conseguirei fazer nada do que preparei antes da ação mais importante: cumprimentá-las. Digo então que, primeiro, eu vou dizer "oi" para cada uma. Peço que estiquem os seus braços, do seu lugar, porque vou me transformar em um foguete que vai sair cumprimentando todo mundo em um minuto. Começo minha transformação na frente da turma toda. As pernas, os braços, a cabeça, tudo vira foguete. E mais uma vez percebo as crianças se olhando, com as mãos na boca e ombros levantados, segurando o riso. Antes de começar a cumprimentá-las, me vem o estalo à cabeça. Finalmente compreendo. Falo para todas, indignado: "gente, aqui nessa aula pode rir, viu!?". A sala irrompe em uma gargalhada. Um alívio. O bicho-riso finalmente se solta, livre. Como um foguete, atravesso a sala cumprimentando cada uma. Em meio a sorrisos, risinhos tímidos e gargalhadas, estabelecemos nossa primeira conexão: aqui pode rir.

3 Rir de si e com as estudantes: ser bocó porque professor, ser professor porque bocó

Um dia, na sala dos professores, uma professora me disse: "Você que está começando precisa saber: é até legal esse negócio de brincar com as crianças, mas na hora de dar aula você precisa ser sério, falar bravo, senão os alunos não vão te respeitar". Outra vez, ouvi de uma professora: "Na sala, eu sou Hitler. Precisa ter pulso firme e mostrar aos estudantes quem é que manda, senão eles não te respeitam". Um outro, ao final da minha aula, proferiu para sua turma: "Agora acabou a gracinha, acabou a brincadeirinha com o professor Felipe. Hora de fazer a lição. Chega de brincar".

E assim ouvi inúmeras vezes, nos corredores das escolas onde trabalhei, nas salas de aula e nas salas dos professores, que a aula precisa ser um momento de seriedade. Que estudantes só querem saber de brincar e não querem saber de aprender. Que para ser respeitado como professor, eu precisaria ser mais "firme". Que as aulas de artes e educação física são aulas de brincadeiras e que as outras matérias são "sérias".

As situações narradas nas duas histórias compartilhadas anteriormente e as afirmações acima, tão comuns no ambiente educacional, demonstram um pensamento sobre ser professora ou professor. Explicitam a construção de uma escola e principalmente uma concepção sobre a figura docente, que opõe o prazer e a diversão à seriedade de aprender. Erroneamente, consideram o respeito como o contrário da alegria e a brincadeira como adversária do aprendizado. Como nos ensinou bell hooks, "ser inteligente e ser sério são características que os professores valorizam. No entanto, pode acontecer de sermos tão sérios que não deixamos espaço para o humor na sala de aula" (2020, p. 117).

O autor Jorge Larrosa (2010) nos propõe o riso como forma de subversão desse imaginário instituído sobre educação e sobre ser docente, sugerindo que professoras e professores possam rir mais de suas ideias e aceitar mais o riso por parte das estudantes. Entende o riso não como deboche ou fuga da seriedade, mas como aliado ao aprendizado e à experiência.

> O riso destrói certezas. E especialmente aquela certeza que constitui a consciência enclausurada: a certeza de si. Mas só na perda da certeza, no permanente questionamento da certeza, na distância irônica da certeza, está a possibilidade do devir. O riso permite que o espírito alce voo sobre si mesmo. O chapéu de guizos tem asas (Larrosa, 2010, p. 181).

Da mesma forma, o autor afirma que em pedagogia se ri pouco. "Talvez meu objetivo principal em falar do riso seja a convicção de que o riso está proibido, ou pelo menos bastante ignorado, no campo pedagógico" (2010, p. 171). E para esse fato ele aponta, como uma de suas hipóteses, que na pedagogia se moraliza muito, tendo o discurso pedagógico um tom "sério", "grave" e "patético". "Quanto mais moral é uma aula, menos riso nela existe" (Larrosa, 2010, p. 172). A moralidade que se apossa do nosso sistema de ensino estabelece regras de comportamento, mecanismos de controle dos corpos e regulação das subjetividades. O riso, portanto, pode aparecer no pensamento pedagógico enquanto uma ação para dessacralizar o tom professoral, tirando-o do lugar inalcançável e infinitamente superior de quem profere o saber e acha que estudantes devem recebê-lo e venerá-lo passivamente.

Mas, quando foi que transformamos a escola em uma chatice?

No nosso país, desde os primórdios da sua fundação, pois a instituição escolar nasce ancorada à colonialidade e, portanto, à moralidade cristã. As escolas surgem no Brasil no século XVI, com o objetivo de educar as classes privilegiadas brasileiras filhas de europeus. O ensino público institucional inicia-se com a tentativa de catequização dos povos indígenas e a imposição do pensamento europeu pela ação de padres e jesuítas, movimento o qual Luzuriaga denominou de "educação pública religiosa" (Saviani, 2014, p. 186).

Podemos analisar que, justamente por seu caráter transgressor, o riso historicamente passou pela tentativa de controle da Igreja Católica em diversos períodos, desde a Idade Média até os dias atuais. No entanto, com a proibição do riso, o mesmo encontrou lugar fora dos contextos oficiais, nas praças e festas, sendo incorporado posteriormente até mesmo em alguns ritos considerados sagrados (Bakhtin, 2010, p. 68). Dessa forma, o riso demonstra seu poder de subversão, de questionamento, de zombaria com a norma instituída, apesar de sua tentativa de controle. O pensamento euro cristão monoteísta (Santos, 2015, p. 37) e o processo de colonização que incutiram a culpa e o sofrimento como forma de redenção dos pecados está na base da construção escolar no Brasil e repercute em nossa educação contemporânea. Ora, se a história do surgimento das escolas públicas no nosso país está atrelada ao ensino religioso, não é de se espantar o tom moralizante e rígido do nosso sistema educacional até hoje e a pouca ressonância do riso na estrutura de seu pensamento.

Segundo Maria Lúcia de Oliveira, a educação inaugurada pelas escolas europeias na modernidade, modelo este exportado para o Brasil, inibia a maioria dos prazeres em detrimento da imposição da racionalidade, mas permitia um tipo de prazer: o moral.

> Um prazer possível seria o desfrute do reconhecimento do estudante pela autoridade escolar. Isso dá prazer moral. Sustentado no rigor disciplinar, pode-se dizer que o interesse da escola liga-se ao aluno bem comportado, obediente, e não propriamente ao estudante criativo (Oliveira, 2006, p. 81).

Percebe-se a constância desse pensamento nas nossas escolas ainda hoje, pois grande parte da alegria permitida pela instituição escolar é vivenciada pelos considerados bons alunos e alunas, ou seja, as pessoas que correspondem aos padrões morais estabelecidos.

Em um outro momento histórico, podemos constatar a estruturação da moralidade na educação brasileira também com o respaldo legal quando, em 1969, o Decreto-lei 869 incluiu a Educação Moral e Cívica como disciplina obrigatória nas escolas de todos os graus e modalidades do país, impondo a ideologia do regime civil-militar na grade curricular, durante o período da ditadura. Mais uma vez, o termo "moral" instaura a rigidez e a disciplina como base para a relação de aprendizagem.

Hoje, a moralidade conservadora segue renovada em nossas instituições educativas públicas, especialmente com a crescente retomada e disseminação do pensamento da extrema direita brasileira e a propagação da ideologia neopentecostal pelas igrejas evangélicas. Muitas vezes, caminhando pelos corredores da escola, ecoa por minha cabeça a crítica de Larrosa: "há momentos em que uma aula se parece com uma igreja, com um tribunal, com uma celebração patriótica ou com uma missa cultural" (2010, p. 172).

Os resquícios dessa educação moralizante, que fundamenta a criação das nossas escolas em diferentes momentos históricos, repercutem na instauração de uma figura docente que encontra na coerção dos prazeres e na afirmação de uma postura séria, rígida e autoritária, a base de seu fazer. Quando caímos na cilada da educação moralista conservadora, corremos o risco de seguir com as opressões e reforçar os preconceitos ao invés de trabalhar para a sua ruptura. Enquanto a escola for um antro da moralidade euro cristã monoteísta, no cerne de sua estrutura reinará o racismo, o machismo e a lgbtqiapn+fobia. E quantas vezes nós, professoras e professores, também nos tornamos agentes desse sistema educacional e deixamos o moralismo revestido de "seriedade" tomar conta das nossas relações em aula?

Mas aqui, nesta pesquisa, podemos nos perguntar: e se, ao invés de um professor-jesuíta, um professor-militar ou um professor-pastor, tivermos um professor-palhaço ou uma professora-palhaça?

Mais do que se vestir de palhaça ou palhaço e se apresentar na escola, ser professora-palhaça ou professor-palhaço significa, para mim, uma filosofia que pode fundamentar a nossa prática docente e nos estimular, dentre tantos atributos, a ir de encontro ao riso e à capacidade de rir de si.

Podemos rir de nós mesmas e das nossas matérias? Podemos rir com nossas estudantes? Podemos nos divertir enquanto lecionamos? Podemos dizer e ao mesmo tempo brincar com o que dizemos? Podemos transformar a escola em um lugar mais alegre e prazeroso? Poderia uma professora ou professor ser também bocó?

Compartilhando sua experiência como professor-palhaço, o autor Frederico Ferreira (2017) escreveu sobre como encontra no riso uma possibilidade de ação dentro da escola que transgride a hierarquia das instituições de ensino. Ele e Ana Wuo apontam que "a figura palhacesca brinca com os assuntos institucionais, esvaziando, por meio do riso e da arte, os conceitos endurecidos, aprisionados, enclausurados e cristalizados pela educação tradicional" (Ferreira, Wuo, 2017, p. 102). O autor e a autora nos convidam a refletir sobre o espírito crítico da "figura palhacesca" e sua condição de mover o que está estabelecido na escola através do riso, oportunizando a criação de novas regras e relações entre docentes e estudantes.

Ao propor o riso como autoironia, Larrosa (2010) nos remete a um pensamento que, ao rir de si, coloca em questão o que diz. Torna, assim, a certeza sempre movediça, a investigação do mundo, a pesquisa, a invenção, ou seja, a aula, um espaço de criação de pensamentos brincantes que ressoam o riso como forma de nunca os sacralizar e, portanto, passíveis de questionamentos e construções coletivas.

> Aos professores nos falta, talvez irremediavelmente, essa aristocracia de espírito, essa finura de espírito, essa leveza que ainda tinha o pensamento quando não era monopólio dos professores, quando ainda não se havia contaminado dessa austeridade pedagógica, moralizante, solene, dogmática e um tanto caspenta que é própria do tom professoral. Talvez tivéssemos de deixar de ser professores para aprender a formular um pensamento cujo interior ressoe, desembaraçadamente, o riso (Larrosa, 2010, p. 168).

Durante as aulas de palhaçaria, exercitamos brincar com nossos corpos, atitudes e personalidades, a fim de encontrar experiências que provocam o riso como parte da vivência humana. Há, como base das filosofias palhaças que estudei, a certeza de que somos seres ridículos, justamente porque somos seres humanos. Quando um público vê palhaças e palhaços em cena, tem a oportunidade de deparar-se com a dimensão risível de sua existência. Nos atrapalhamos, erramos, tropeçamos, temos lógicas invertidas, cometemos gafes e gargalhamos, como parte da vida. E por que não podemos assumir essa dimensão humana também enquanto professoras e professores?

A professora de palhaçaria Sue Morrison tem como um dos princípios centrais de seu trabalho o saber derivado de comunidades indígenas norte-americanas que diz que, ao descobrir as diferentes direções de nós mesmas, podemos rir da beleza do nosso ridículo (Coburn, Morrison, 2013, p. 14). Durante seu curso de palhaçaria, aprendemos a desvelar aspectos da nossa personalidade para que possamos brincar com eles em cena, rir de nossas próprias experiências tragicômicas, enaltecer o nosso jeito engraçado de pensar e de agir. No mesmo caminho, Cristiane Paoli Quito nos diz que quem joga com a palhaçaria "deve aceitar ser ridículo, se divertir com isso, deleitar-se, valendo dessa condição para poder trazer o riso, a gargalhada, a emoção e o encantamento à plateia" (Gaulier,

2016, p. 26). Não seria essa também uma possibilidade de vivência para nós, enquanto docentes? Nesse sentido, o que significaria exercitar o deleitar-se com o ridículo em nossas formações? Afinal, se eu não sou capaz de rir e brincar comigo mesmo, serei capaz de brincar com as estudantes?

É importante pensar também que o riso ao qual nos referimos não é apenas um riso que alivia, que distrai trabalhadoras e estudantes para que continuem sendo exploradas. Não busco, como professor-palhaço, um riso que amortece, que adoça a pílula, que propõe a facilitação dos conteúdos para melhor apreensão das estudantes. Não quero um riso reforçador, como extensão do pensamento pedagogizante, mas um riso de ruptura, de crítica a um sistema educacional que não nos contempla. Enquanto professor, busco na figura transgressora da palhaça e do palhaço, o riso e o humor que colocam em questão a própria estrutura escolar, que refletem sobre o rumo que a escola tem tomado e a forma de organização de uma sociedade pautada no trabalho e na produtividade. Pois, como nos ensina Guilherme Corrêa:

> O humor e o riso são capazes de ampliar e elevar a práxis pedagógica, porém não para reformá-la e torná-la mais palatável em meio à frieza e tecnocracia burguesas (Gruschka, 2014), mas para contribuir na efetivação de uma práxis pedagógica verdadeiramente criativa e emancipatória (Corrêa, 2019, p. 101).

Mas não é apenas a moralidade que nos impede de exercitar o riso, a alegria e o humor com nossas estudantes. bell hooks nos mostra que o contexto social e as relações de opressão também contribuem para a criação de uma figura professora que tem dificuldade em permitir que o humor permeie sua prática. Ao entrar na pós-graduação, a autora conta que o ambiente machista e racista demandava que ela fosse ainda mais séria, já que precisava lutar contra uma estrutura que a tentava desvalidar e exigia que ela provasse constantemente sua capacidade de ocupar aquele lugar. "Era importante ser notada como uma pessoa capaz de realizar trabalhos acadêmicos. Quando raça e classe eram adicionadas à equação, para uma mulher negra era ainda mais vital adotar uma *persona* séria" (hooks, 2020, p. 118, grifo da autora). Provocado por bell, percebo, enquanto homem branco, que é socialmente aceito que eu seja um professor engraçado, divertido. Da mesma forma, ao observar as estudantes, vejo que aos meninos é mais permitido que brinquem, façam graças e piadas, que façam maluquices e digam bobagens, do que às meninas.

Durante as minhas aulas de mestrado na disciplina de "Seminário de Pesquisa" no Instituto de Artes da Unesp, encontrei-me com a professora Gilvânia Santos[1]. Quando eu compartilhei algumas reflexões da minha pesquisa durante a aula, ela nos contou sobre como era difícil permitir-se ser menos "séria", enquanto professora negra, ao dar aulas para o ensino fundamental e médio, tendo em vista que inúmeras vezes passou por situações de racismo e desrespeito por parte das estudantes, que proferiram risos e piadas racistas em suas aulas. A quem é permitido agir de forma

1Doutoranda em Arte Educação pelo Instituto de Artes da Unesp e Mestra em Arte pelo mesmo Instituto, onde desenvolveu a pesquisa: SILVA, Gilvânia Santos. *Entre a cozinha e a sala de aula*: caminhos possíveis para um ensino antirracista da arte na escola pública. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/entities/publication/1559d782-f5da-45f8-a160-0f35f8a05ab6. Acesso em: 24 nov. 2025.

engraçada dentro da escola? Quais corpos são alvos de riso no ambiente escolar?

Sendo o riso parte do processo de criação de uma figura docente-palhaça, também é necessário que nos perguntemos: nosso riso na escola está ajudando a desmontar as estruturas opressoras de poder ou as está reforçando?

Se, por um lado, podemos perceber a ausência do riso e do humor na construção da figura docente e do pensamento pedagógico tradicional, por outro lado, não podemos afirmar que o riso não esteja presente dentro da escola. Mas, para que se crie uma escola onde seja possível o riso comum, o riso que se ri com e não se ri de, é fundamental que batalhemos para criar um ambiente educativo em que seja combatido o riso derivado do preconceito. Como afirma bell hooks, "quando o humor é usado ou por um professor ou por estudantes para ferir ou machucar, é responsabilidade de todo mundo na sala de aula encontrar formas de reconhecer o que aconteceu e trabalhar para consertar essa violação da política de sala de aula" (hooks, 2020, p. 124).

Segundo Adilson Moreira (2020), o riso é um dos elementos estruturais mantenedores do racismo. O humor racista faz parte de um "projeto de dominação", conceituado pelo autor como "racismo recreativo", referindo-se a um tipo de opressão racial que tem como objetivo "legitimar hierarquias raciais presentes na sociedade brasileira de forma que oportunidades sociais permaneçam nas mãos de pessoas brancas" (Moreira, 2020, p. 31). O humor racista toma como parâmetro universal a identidade racial da branquitude (Moreira, 2020, p. 56), subjugando outros grupos raciais, afirmando a "identidade branca como expressão da superioridade moral" (Moreira, 2020, p. 90). Esse tipo de humor está muito presente em nossas escolas, como reflexo de um projeto de sociedade, tanto nas atitudes de estudantes quanto de docentes. Neste caso, o riso aparece como forma de perpetuação do poder, demonstrando um caráter conservador ao invés de transgressor.

Em contraponto, podemos partir em busca, como professoras-palhaças e professores-palhaços, do riso subversivo, do riso que balança as estruturas ao invés de reafirmá-las. Um riso que se ri junto, que relembra os prazeres de aprender a vida e que transforma o ambiente escolar em um espaço para a celebração da diversidade. Um riso de docentes que, ao brincarem consigo, promovem também brincadeiras coletivas, encontrando na alegria e no humor sua potência de cura. O riso e a alegria tornam-se, portanto, estratégias de sobrevivência nesse mundo capitalista neoliberal, especialmente dentro da escola.

"O prazer de ensinar é um ato de resistência que se contrapõe ao tédio, ao desinteresse e à apatia onipresentes que tanto caracterizam o modo como professores e alunos se sentem diante do aprender e do ensinar, diante da experiência da sala de aula" (hooks, 2017, p. 21). Neste sentido pronunciado por bell hooks, o riso, a alegria e o humor são construções coletivas que nos conectam e tornam-se revolucionárias em uma escola desmotivadora que revela o desprazer de estudantes e docentes em habitá-la.

Porém, para além da moralidade e dos contextos de gênero e etnia, há também questões estruturais que dificultam a alegria e o riso em nossa prática pedagógica. São muitas as insatisfações

que vivemos em nossa profissão. Como teremos condições de criar aulas prazerosas e alegres com a desvalorização profissional e os salários baixos? Como manteremos a alegria em nossa prática sob constantes ataques à educação pública, tentativas de privatização e crescentes cortes de direitos? Como exercitar o riso e a alegria se estamos com nossa saúde comprometida?

Quando pensamos na saúde de profissionais da educação nos deparamos com números alarmantes, reflexos de condições insalubres de trabalho. Segundo Gadotti (2003), uma pesquisa realizada com educadoras e educadores pela CNTE (Confederação Nacional dos Trabalhadores em Educação), coordenada por Wanderley Codo em 1999, revelou "a exaustão emocional [de professoras e professores] provocada pelo aumento da quantidade de trabalhos e pela despersonalização provocada pela sua baixa valorização social e reduzida realização pessoal" (Gadotti, 2003, p. 52).

Na mesma direção, outra pesquisa concluída pela professora Juçara Vieira em 2017, com professoras da educação básica de redes públicas, constatou que as seis principais situações que produzem impacto sobre sua saúde são: "acúmulo de cargos, funções ou atividades - 66,2%; dificuldade de aprendizagem dos estudantes - 56,1%; assédio moral por questões ideológicas - 54,6%; falta ou precariedade de material pedagógico - 53,5%; jornada de trabalho excessiva - 51,8% e excessivo número de alunos por turma - 51,8%"(Vieira, 2018, p. 27). Além disso, a investigação comprovou que a Síndrome de Burnout segue acometendo profissionais da educação devido às pressões de ordem material, mental e psicológica. Destaca também que a ansiedade é o principal sintoma de adoecimento presente nas respostas das profissionais estudadas (72,7%), seguida de "cansaço e fadiga (68,4%), problemas de voz (67,7%), dor nos braços (61,7%) e dor de cabeça (59,3%)" (Vieira, 2018, p. 27).

Uma recente pesquisa de mestrado realizada por Raphaela Gonçalves (2023), no Instituto de Saúde e Sociedade da Unifesp, concluiu que uma em cada três profissionais da educação básica são atingidas pela Síndrome de Burnout. A autora afirma que:

> Há um desbalanço entre as demandas exigidas do docente (como rendimento, bom trabalho, boa formação) e a recompensa recebida, evidenciando a desvalorização da profissão e fazendo com que cada vez mais este veja necessidade de trabalhar em mais de um local para compor a sua renda mensal e suprir as suas necessidades básicas. (Gonçalves, 2023, p. 11).

Estas pesquisas realizadas nos últimos 25 anos revelam que, enquanto docentes, vivemos a exaustão provocada pela exploração capitalista, agravada pela superlotação das salas, os baixos salários, as extensas jornadas de trabalho e as inadequadas estruturas físicas das escolas. Os dados compartilhados acima comprovam que o desrespeito com a profissão docente e a própria estrutura colonial de nossas instituições de ensino contribuem para nossa insatisfação e consequente diminuição da alegria em nosso fazer diário. Nesse sentido, podemos pensar que a tristeza e o adoecimento dos corpos docentes é um projeto político de cooptação da nossa força vital e fragilização das nossas condições para lutar por uma educação com vivacidade e prazer.

Por outro lado, a palhaçaria pode nos mostrar que, apesar disso tudo, a alegria é também o próprio caminho de luta, que precisa ser criado em espaços coletivos, podendo atuar não somente como cura e alívio do cotidiano massacrante, mas enquanto ferramenta política de fortalecimento. Pois, como afirma Guilherme Corrêa, "a luta de classes e a educação são processos sérios demais para se disputar sem a vivacidade espiritual provocada pelo humor e o riso, especialmente quando se trata de pôr em xeque as vitórias (provisórias) dos dominantes" (Corrêa, 2019, p. 92).

Vanessa Rosa (2023), em seus estudos sobre comicidades negras, nos ensina que o riso e a alegria são "tecnologias de sobrevivências afro-diaspóricas" (2023, p. 6) e que a alegria presente na cultura Yorubá-Nagô "se manifesta de maneira litúrgica em rítmica e corporalidade" (2023, p. 28). Baseando-se no saber do professor Muniz Sodré, que aponta a alegria como "regência harmônica dos afetos" (2023, p. 28), Vanessa nos apresenta a alegria como "fundamento que atua de modo a impulsionar a vida, em ciência do aqui e agora, estabelecendo uma compreensão dos fatos não como um fim, mas, contrariamente, enxerga a resiliência como motriz" (Rosa, 2023, p. 28). A alegria se mostra, para essas sabedorias, como impulsionamento de vida.

Ao me inspirar por esses saberes afro-brasileiros que me fazem revisitar as minhas práticas enquanto palhaço e professor, penso que as formações em palhaçaria podem criar microrrevoluções de alegria, mesmo diante das durezas que se apresentam no contexto escolar, com riso e humor que recuperem parte da vivacidade pertencentes à empolgação de ensinar e aprender. As formações podem ser momentos de suspensão da produtividade para a busca da construção coletiva da alegria, que aparece nesse processo como fundamento revigorante de resiliência, em momentos de descanso, de olhar para si, de humanização e de cuidado.

A consciência de que a alegria permeia também os processos difíceis me faz perceber que, mesmo com a precariedade de nossas profissões e com a árdua luta que temos que enfrentar, podemos fazê-la com alegria, nos agarrando às nossas companheiras e companheiros de trabalho e, principalmente, às nossas estudantes. Se a palhaça e o palhaço são a alegria do circo, seriam professoras-palhaças e professores-palhaços a alegria da escola?

Como, então, romper com a chatice colonial em uma estrutura tão aprisionante? Não há fórmulas. Pensar espaços de formação e fortalecimento coletivo dentro das nossas escolas pode ser um primeiro passo. Inspirarmo-nos nas festas brasileiras e nas alegrias coletivas do carnaval, das festas de boi, dos cavalos-marinhos, das rodas de coco e jongo, pode ser mais um passo. Aprender a brincar com as crianças pode ser o terceiro. Aprender a brincar de rir da vida com as palhaçarias pode ser o quarto. E um quinto passo pode ser começarmos a nos perguntar: essa aula que estou vivendo é empolgante para mim? Onde está o tesão, a alegria, a vida, nos temas que escolhi ensinar? Por que as reuniões pedagógicas precisam ser tão chatas? Quais são as questões estruturais que impedem a alegria em nosso dia a dia? Como combater coletivamente as estruturas que não nos contemplam? Onde está a alegria dentro de mim? Como compartilhar essas questões com as estudantes e com as minhas colegas de trabalho para que a empolgação em sala de aula seja um processo coletivo?

Reafirmo: o entusiasmo, a empolgação, o riso e a alegria são tarefas coletivas dentro da escola. Por isso, esse trabalho não pode recair como um peso para a figura docente, como se dependesse exclusivamente das professoras e professores que uma aula seja empolgante. Ao compartilhar conosco as dificuldades que enfrentou com uma turma de estudantes, bell hooks escreveu que o engajamento mútuo é necessário para o caminho que queremos construir. "Essa turma, mais que qualquer outra, me levou a abandonar de vez a ideia de que o professor, pela simples força de sua vontade e de seu desejo, é capaz de fazer da sala de aula uma comunidade de aprendizado entusiasmada" (2017, p. 19). Porque, segundo ela, "o entusiasmo é gerado pelo esforço coletivo" (2017, p. 18). Assim, muitos fatores precisam ser articulados para que uma aula seja prazerosa, sendo necessário o profundo engajamento e colaboração entre estudantes e docentes para que ela aconteça.

Permitir que o riso e a alegria estejam no cerne da construção do pensamento educacional não significa que o caminho do aprendizado é sempre um caminho de facilidade, do positivo, do tranquilo. Mas que, apesar de ser um caminho árduo, há também um prazer em percorrê-lo. Por isso, valorizar a diversão na prática docente não representa a tentativa constante de que a aula seja "legal". Mas que o aprendizado, que é difícil, porque exige deslocamento, dedicação e comprometimento, também pode ser divertido. Como nos disse Paulo Freire, "é falso também tomar como inconciliáveis a seriedade docente e a alegria, como se a alegria fosse inimiga da rigorosidade. Pelo contrário, quanto mais metodicamente rigoroso me torno na minha busca e na minha docência, tanto mais alegre e esperançoso me sinto também" (2020, p. 139).

Permear nossa prática de alegria sugere principalmente que a escola não precisa corresponder à chatice colonial jesuítica de modelo educativo. Ou sequer à pretensão neoliberal de uma escola pautada pelas demandas do mundo do trabalho. É urgente que nos juntemos às nossas estudantes com alegria e rigor para, rindo até perder o fôlego, nos perguntarmos: Como são as aulas que queremos? Qual é a escola que vamos, juntas, construir?

4 Palavras finais: bocós que somos, mostremos os nossos dentes

Certamente a professora ou o professor que quiser ganhar espaço para que a alegria e a palhaçada tomem conta do seu fazer, enfrentará uma dura luta contra os ideais conservadores instituídos, não apenas pela estrutura e hierarquia escolar, mas também por funcionários, colegas de trabalho, docentes, estudantes, familiares, gestoras e gestores, que agem como vigilantes da manutenção do sistema conservador de ensino. É preciso pensarmos, portanto, em processos formativos coletivos que estudem e experimentem, com exercícios práticos, a alegria como caminho para revisitação do fazer docente. Neste sentido, os exercícios de palhaçarias mostram-se como possibilidade de trabalho de formação inicial e continuada de professoras e professores. Juntas, podemos trabalhar a alegria e o entusiasmo para que, brincando de ser palhaças e palhaços em

nossas formações, possamos recuperar parte do sentido e do prazer da escola em nós, para exercitá-los também com nossas estudantes.

Se, por um lado, a escola pública apresenta múltiplos desafios para nossa atuação, são também esses impasses vividos pela estrutura educacional e na relação com as estudantes que movimentam nossa prática criadora para uma ação transformadora. Agir nas brechas e frestas desse sistema educacional com uma concepção palhaça de docência nos permite, ao reconstruir nossa imagem professoral, inventar jeitos de resistir ao sistema dominante que insiste em nos oprimir.

É condição fundamental para que este trabalho aconteça, a luta pelas mudanças estruturais da escola que causam o nosso adoecimento. Neste sentido, um possível caminho é a criação de espaços de formação docente que promovam a suspensão da produtividade para que possamos olhar para nossas experiências, instaurar reflexões e construir coletivamente a escola que queremos. E assim, juntas, talvez possamos lutar pela diminuição de estudantes por turma, pela diminuição das jornadas de trabalho, pela valorização dos nossos salários, pelo aumento dos horários coletivos de formação e pela reforma dos nossos espaços escolares.

Tendo o riso e a alegria como fundamentos que balançam as estruturas escolares conservadoras, podemos experimentar as filosofias e práticas das palhaçarias em nossas formações como caminho de fortalecimento e vivacidade de nossos corpos. Com isso, valorizamos a criação de um corpo docente cômico que ri de si e de suas incompletudes, que brinca, que se diverte consigo mesmo, que se aceita como é, que sente prazer em estar à margem, que busca um caminho próprio de existência, diverso, e que vive a alegria em sala de aula como capacidade coletiva de política de vida.

A proposta aqui é caminharmos exercitando a palhaçaria sem romantismos e transpassada pelos desafios, com os dentes à mostra, de encontro a Paulo Freire. Ele nos espera, no meio do pátio da escola, de braços abertos e com um sorriso enorme no rosto, para que possamos cantar, festejar, gargalhar e profanar o que escreveu: "a alegria não chega apenas no encontro do achado mas faz parte do processo da busca. E ensinar e aprender não podem dar-se fora da procura, fora da boniteza e da alegria" (Freire, 2020, p. 139).

Referências

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas:* a infância de Manoel de Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

COBURN, Veronica; MORRISON, Sue. *Clown Through Mask:* The Pioneering Work of Richard Pochinko as Practised by Sue Morrison. Chicago: Intellect Bristol, 2013.

CORRÊA, Guilherme T. A potência crítico-criativa do humor e do riso na educação. *Germinal:* Marxismo e Educação em Debate, Salvador, v. 11, n. 2, p. 91-106, abr. 2019. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/view/26601. Acesso em: 26 maio 2023.

FERREIRA, Frederico C; WUO, Ana E. Pedagogia palhacesca: a escola do só eu no ensino regular. *Concept*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 87-105, jan./jun. 2017. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648648. Acesso em: 26 maio 2023.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia:* saberes necessários à prática educativa. 63 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

GADOTTI, Moacir. *Boniteza de um sonho:* ensinar-e-aprender com sentido. Novo Hamburgo: Editora Feevale, 2003.

GAULIER, Philippe. *O atormentador:* minhas ideias sobre teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

GONÇALVES, Raphaela dos Santos. *A síndrome de burnout em professores:* sua relação com a satisfação no trabalho, fatores sociodemográficos e organizacionais. 2023. 78 f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências da Saúde) - Instituto de Saúde e Sociedade, Universidade Federal de São Paulo, Santos, 2023.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir:* a educação como prática da liberdade. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

hooks, bell. *Ensinando pensamento crítico:* sabedoria prática. São Paulo: Elefante, 2020.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana:* danças, piruetas e mascaradas. 5 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MICHELINI, Felipe. *Palhaçaria e educação:* as aventuras de um professor-palhaço na escola pública. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, p. 233. 2023.

MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

OLIVEIRA, Maria L. Escola não é lugar de brincar? *In:* ARANTES, Valéria Amorin (org). *Humor e alegria na educação*. São Paulo: Summus, 2006, p. 75-102.

ROSA, Vanessa. *Ekodidé:* as asas da alegria. São Paulo: Ed. da autora, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos:* modos e significações. Brasília: INCT/UnB, 2015.

SAVIANI, Demerval. A história da escola pública no Brasil. *Revista de Ciências da Educação*, Lorena, n. 8, p. 185-201, 2003. Disponível em: https://revista.unisal.br/ojs/index.php/educacao/issue/view/63/79. Acesso em: 26 maio 2025.

VIEIRA, Juçara D. Saúde! A resiliência das educadoras. Mátria: emancipação da mulher, Confederação Nacional dos Trabalhadores em Educação (CNTE), Ano 16, v. 1, nº 16, p. 26-27, 2018. Disponível em: https://www.cnte.org.br/index.php/publicacoes/revista-matria/revista-matria-2018/65727-artigo-saude-a-resiliencia-das-educadoras. Acesso em: 26 maio 2025.

Biografia acadêmica
Felipe Augusto Michelini da Silva - Universidade Estadual de São Paulo (Unesp)
Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp e Professor pela rede pública no Município de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: felipeamdasilva@gmail.com

Financiamento
Não se aplica

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
O artigo é originado de capítulo desdobrado da dissertação: Palhaçaria e Educação: as aventuras de um professor-palhaço na escola pública. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/entities/publication/1182581b-5700-4f75-97f3-21dfe1b60c0a. Acesso em: 01 dez 2025.

Direitos autorais
Felipe Augusto Michelini da Silva

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
Simples Cego

Editores responsáveis
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Histórico de avaliação
Data de submissão: 29 maio 2025
Data de aprovação: 24 ago. 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

CLOWNING IN EDUCATION:
laughter and joy in teaching practice

PALHAÇARIA NA EDUCAÇÃO:
o riso e a alegria na prática docente

Felipe Augusto Michelini da Silva
https://orcid.org/0000-0003-3204-9418

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8396

Clowning in education:
laughter and joy in teaching practice

Abstract: In this article, I share my reflections on laughter and joy at school as a clown teacher. By approaching clown artistry as a possibility for training teachers, we will think about the concept of a teaching figure who, by exercising the practices and philosophies of clowning, can allow themselves to laugh at themselves and with the students, in search of a collective engagement so that laughter and joy permeate educational processes. Finally, we argue that clowning practices are a way of exercising laughter as a form of subversion and joy as strength in struggle, thus shaking up traditional and colonial educational structures.
Keywords: clowning in education; laughter in education; joy in education; art and teacher training; clown teacher.

Palhaçaria na educação:
o riso e a alegria na prática docente

Resumo: Neste artigo, compartilho minhas reflexões como professor-palhaço sobre o riso e a alegria na escola. Abordando a palhaçaria enquanto possibilidade de formação de professoras e professores, pensaremos sobre a concepção de uma figura docente que, ao exercitar as práticas e filosofias das palhaçarias, pode se permitir a rir de si e com as estudantes, em busca de um engajamento coletivo para que o riso e a alegria permeiem os processos educativos. Por fim, sustentamos que as práticas das palhaçarias são um caminho para o exercício do riso como forma de subversão e da alegria como força de luta, movimentando assim as estruturas educacionais tradicionais e coloniais.
Palavras-chave: palhaçaria na educação; riso na educação; alegria na educação; arte e formação docente; professor-palhaço.

Fool

When the young man was picking snails and pebbles
on the riverbank until two o'clock in the afternoon
Nhá Velina Cuê was also there. The Paraguayan old woman
to see that young man picking snails on the edge of the
river till two o'clock in the afternoon, shook his head
from one side to the other at the gesture of whoever was
with pity for the young man and said the word fool. The young man
heard the word fool and ran home
to see in his thirty-two dictionaries what
it was to be a fool. He found about nine expressions that
they suggested similes to fool. And he laughed at liking it. And
he set apart for him the nine similes. Such as: Fool is
always someone added as a child. Fool is
a tree exception. Fool is one who likes to
talk deep nonsense with the waters. Fool
is the one who always speaks with an accent of his
origins, always someone obscure as a fly. It is
someone who builds their house with little speck.
It is one who discovered that afternoons are part of
beauty in birds. Fool is the one who
looking at the ground, sees a worm being one.
Fool is a kind of sanitation with dawns.
That is what the young man reaped in his thirty-two
dictionaries. And he estimated himself (Barros, 2008, p. 83).

1 Introduction

This article is the result of my thirteen years of experiences working as a clown-teacher in public schools on the outskirts of the city of São Paulo. As an artist, clown, and art teacher, I have been looking for ways to record moments of subversion, indiscipline, and transgression in the school space, specifically related to the philosophies and practices of clowning in my education. These experiences were transformed into stories that were recorded in the master's thesis entitled "Clowning and Education: the adventures of a clown-teacher in public school," held at the Unesp Institute of Arts, under the guidance of Professor Luiza Christov.

My survival as a teacher in public schools is closely linked to my existence as a clown. Because clowning taught me possibilities of ways to be a teacher and to invent ways to inhabit the classroom. The methodology of this research is based on the writing of real stories lived in schools to reveal concepts of clowning that enable us to revisit the conception of the teacher figure and its performance in the school space, sustaining the training of education professionals who, by working with exercises, philosophies, and practices of clowning, can find ways to live the classroom based on listening, affectivity, vulnerability, inadequacy, collectivity, indiscipline, and transgression. In this article, I choose to delve especially into two fundamentals that can inspire teaching practice: laughter and joy.

2 Little stories of laughter in public school

2.1 *Teeth* – story to be read aloud, while showing the teeth

I have just arrived at the new school. I go to the office to introduce myself to the coordinators, the director, and the assistant directors. I need to solve something about the workload. I enter the principal's office smiling, saying that I am very happy to work in that place, because, besides knowing that it is a good school, its location is very close to my home.

The director looks at me. Serious, in a scolding tone, she pronounces her first words:

— I don't want you to show off your teeth to the students!

I laugh out loud:

— Show off my teeth? What do you mean to show off my teeth? — I ask, not understanding, and finding her speech amusing.

— I am angry and I like my teachers to be angry. Don't smile at the students in class. You need discipline. Not to show your teeth.

With a yellow smile, still showing my teeth, I use my survival tactic: I pretend not to understand. "I just ignore it". I smile and shake my head. We keep up the conversation, and she welcomes me to school.

On the way back home, I walk down the street while letting out a big laugh, baring my teeth: what will happen when she finds out what my research is about?

2.2 *Let it loose* - Story to be read after laughing with a student

I enter a first-year classroom for the first time. The little children, very small, the smallest in the school, about six years old, are sitting in their rows. It is always difficult for the first years. They have just arrived from early childhood education, where there are more parks, more toys, and more space to stay on the ground. And immediately they must get used to the mercantile life: they must sit still, in rows, doing lessons.

They look at me with curiosity and grace. I pretend to stumble when I enter the room. They look at each other. I think it is weird. No laughter. I look at them and see them holding back their laughter. Some with their hands covering their mouths, others trying hard not to laugh. I don't understand. The effort they make is huge.

A little one gets up and comes to ask me who I am, then another comes to me, then another, until I'm surrounded by six children talking all at the same time, curious about my presence. I ask

them to sit down so I can explain who I am and what we will do. One gets up and comes to hug me to say "hi", then another, and another. I ask them to sit down again. I realize that I will not be able to do anything I prepared before the most important action: greet them. I then say that, first, I will say "hi" to each one. I ask them to stretch their arms, from their seat, because I'm going to turn into a rocket that will go out greeting everyone in a minute. I start my transformation in front of the whole class. The legs, the arms, the head, everything turns into a rocket. And once again I notice the children looking at each other, with their hands over their mouths and shoulders raised, holding back their laughter. Before I start greeting them, the snap comes to my head. I finally understand. I say to everyone, indignantly: "guys, you can laugh in this class, alright!?". The room erupts in laughter. Relief. The laughing animal finally breaks free. As a rocket, I cross the room greeting each one. Amid smiles, shy giggles, and laughter, we established our first connection: here you can laugh.

3 Laughing at yourself and with the students: being a fool because you are a teacher, being a teacher because you are a fool

One day, in the teachers' room, a teacher said to me: "You are beginning so you need to know: playing with children is cool, but when it comes to teaching you need to be serious, speak harshly, otherwise the students will not respect you". Another time, I heard from a teacher: "In the classroom, I am Hitler. You need to have a firm hand and show the students who is in charge, otherwise they will not respect you." Another, at the end of my class, said to his class: "Now the fun is over, playing with Professor Felipe is over. Time to do the lesson. No more playing."

And so, I heard countless times, in the corridors of the schools I worked, in the classrooms and in the teachers' rooms, that the class needs to be a moment of seriousness. That students only want to play and don't want to learn. That to be respected as a teacher, I would need to be more "firm". That art and physical education classes are play classes and that the other subjects are "serious".

The situations narrated in the two stories shared and the statements above, which are so common in the educational environment, show a thought about being a teacher. They explain the construction of a school and especially a concept of the teaching figure, which opposes pleasure and fun to the seriousness of learning. Mistakenly, they consider respect as the opposite of joy and play as the adversary of learning. As bell hooks taught us, "Being smart and being serious are traits that teachers value. However, it can happen that we are so serious that we leave no room for humor in the classroom" (2020, p. 117).

The author Jorge Larrosa (2010) proposes laughter as a way of subverting this instituted imaginary about education and being a teacher, suggesting that teachers can laugh more at their ideas and accept laughter more from students. He understands laughter not as mockery or escape from seriousness, but as an ally to learning and experience.

> Laughter destroys certainties. And especially that certainty which constitutes the cloistered conscience: the certainty of oneself. But only in the loss of certainty, in the permanent questioning of certainty, in the ironic distance of certainty, is the possibility of becoming. Laughter enables the spirit to soar over itself. The bell hat has wings (Larrosa, 2010, p. 181).

In the same way, the author states that there is little laughter in pedagogy. "Perhaps my main objective in talking about laughter is the conviction that laughter is prohibited, or at least quite ignored, in the pedagogical field" (2010, p. 171). And to this fact he points out, as one of his hypotheses, that in pedagogy there is a lot of moralizations, with the pedagogical discourse having a "serious," "harsh," and "pathetic" tone. "The more moral a class is, the less laughter there is in it" (Larrosa, 2010, p. 172). The morality that takes over our education system establishes rules of behavior, mechanisms for controlling bodies and regulating subjectivities. Laughter, therefore, can appear in pedagogical thinking as an action to desacralize the professorial tone, taking it out of the unreachable and infinitely superior place of those who utter knowledge and think that students should receive and venerate it passively.

But when did we turn school into a bore?

In our country, since the beginning of its foundation, because the school institution was born anchored to coloniality and, therefore, to Christian morality. Schools emerged in Brazil in the sixteenth century, with the aim of educating the privileged Brazilian classes of Europeans. Institutional public education began with the attempt to catechize indigenous peoples and the imposition of European thought by the action of priests and Jesuits, a movement that Luzuriaga called "religious public education" (Saviani, 2014, p. 186).

We can analyze that, precisely because of its transgressive character, laughter has historically undergone the attempt to control the Catholic Church in various periods, from the Middle Ages to the present day. However, with the prohibition of laughter, it found a place outside the official contexts, in squares and festivals, and was later incorporated even into some rites considered sacred (Bakhtin, 2010, p. 68). In this way, laughter demonstrates its power of subversion, of questioning, of mockery of the instituted norm, despite its attempt to control it. The monotheistic Euro-Christian thought (Santos, 2015, p. 37) and the colonization process that instilled guilt and suffering as a form of redemption from sins is at the basis of school construction in Brazil and has repercussions on our contemporary education. Now, if the history of the emergence of public schools in our country is linked to religious education, it is not surprising the moralizing and rigid tone of our educational system to this day and the little resonance of laughter in the structure of its thought.

According to Maria Lúcia de Oliveira, the education inaugurated by European schools in modernity, a model exported to Brazil, inhibited most pleasures to the detriment of the imposition of rationality, but allowed a type of pleasure: moral.

> A possible pleasure would be the enjoyment of the students' recognition by the school authority. This gives moral pleasure. Supported by disciplinary rigor, it

> can be said that the interest of the school is linked to the well-behaved, obedient student, and not exactly to the creative student (Oliveira, 2006, p. 81).

The constancy of this thought can still be seen in our schools nowadays, because much of the joy allowed by the school institution is experienced by those considered good students, that is, people who correspond to the established moral standards.

In another historical moment, we can see the structuring of morality in Brazilian education also with legal support when, in 1969, Decree-Law 869 included Moral and Civic Education as a mandatory subject in schools of all levels and modalities in the country, imposing the ideology of the civil-military regime in the curriculum, during the period of the dictatorship. Once again, the term "moral" establishes rigidity and discipline as the basis for the learning relationship.

Today, conservative morality continues to be renewed in our public educational institutions, especially with the growing resumption and dissemination of the thought of the Brazilian extreme right and the propagation of neo-Pentecostal ideology by evangelical churches. Many times, walking through the corridors of the school, Larrosa's criticism echoes in my head: "There are times when a class looks like a church, a court, a patriotic celebration, or a cultural mass" (2010, p. 172).

The remnants of this moralizing education, which underpins the creation of our schools in different historical moments, have repercussions in the establishment of a teaching figure who finds in the coercion of pleasures and in the affirmation of a serious, rigid and authoritarian posture, the basis of his work. When we fall into the trap of conservative moralistic education, we run the risk of continuing with oppression and reinforcing prejudices instead of working to break them. If the school is a den of monotheistic Euro-Christian morality, racism, sexism, and LGBTQIAPN+phobia will reign at the heart of its structure. And how many times we, teachers, also became agents of this educational system and let moralism dressed in "seriousness" take over our relationships in class?

But in this research, we can ask ourselves: what if, instead of a Jesuit-teacher, a military-teacher, or a pastor-teacher, we have a clown-teacher?

More than dressing up as a clown and performing at school, being a clown-teacher means, for me, a philosophy that can underpin our teaching practice and encourage us, among so many attributes, to meet laughter and the ability to laugh at oneself. Can we laugh at ourselves and our subjects? Can we laugh with our students? Can we have fun while teaching? Can we say and at the same time play with what we say? Can we transform the school into a more joyful and pleasurable place? Could a teacher also be a fool?

Sharing his experience as a clown-teacher, the author Frederico Ferreira (2017) wrote about how he finds in laughter a possibility of action within the school that transgresses the hierarchy of educational institutions. He and Ana Wuo point out that "the clown figure plays with institutional affairs, emptying, by laughter, and art, the hardened, imprisoned, cloistered, and crystallized concepts of traditional education" (Ferreira, Wuo, 2017, p. 102). The author invites us to reflect on the critical spirit of the "clown figure" and its condition of moving what is established in the school

through laughter, providing the opportunity to create new rules and relationships between teachers and students.

By proposing laughter as self-irony, Larrosa (2010) refers us to a thought that, by laughing at itself, calls into question what it says. Thus, it makes the always shifting certainty, the investigation of the world, the research, the invention, that is, the class, a space for the creation of playful thoughts that resonate with laughter as a way of never sacralizing them and, therefore, subject to questioning and collective constructions.

> Teachers lack, perhaps irremediably, that aristocracy of spirit, that fineness of spirit, that lightness that thought still had when it was not a monopoly of teachers, when it had not yet been contaminated by that pedagogical, moralizing, solemn, dogmatic and somewhat crude austerity that is typical of the professorial tone. Perhaps we should stop being teachers to learn to formulate a thought whose interior resonates, unembarrassedly, laughter (Larrosa, 2010, p. 168).

During clowning classes, we practice playing with our bodies, attitudes and personalities to find experiences that provoke laughter as part of human experience. There is, as a basis of the clown philosophies that I have studied, the certainty that we are ridiculous beings, precisely because we are human beings. When an audience sees clowns on stage, they can face the laughable dimension of their existence. We fumble, we make mistakes, we stumble, we have inverted logic, we make gaffes and laugh, as part of life. And why can't we also assume this human dimension as teachers?

Clown teacher Sue Morrison has as one of the central principles of her work the knowledge derived from North American indigenous communities that says that, by discovering the different directions of ourselves, we can laugh at the beauty of our ridicule (Coburn, Morrison, 2013, p. 14). During her clowning course, we learn to unveil aspects of our personality so that we can play with them on stage, laugh at our own tragicomic experiences, praise our funny way of thinking and acting. In the same way, Cristiane Paoli Quito tells us that those who play with clowning "must accept being ridiculous, have fun with it, delight, taking advantage of this condition to be able to bring laughter, laughter, emotion and enchantment to the audience" (Gaulier, 2016, p. 26). Wouldn't this also be a possibility of experience for us, as teachers? In this sense, what would it mean to exercise the delight of ridicule in our formations? After all, if I cannot laugh and joke with myself, will I be able to joke with the students?

It is also important to think that the laughter we are referring to is not just laughter that relieves, that distracts workers and students so that they continue to be exploited. I do not seek, as a clown-teacher, laughter that deadens, that sweetens the pill, that proposes the facilitation of the contents for a better understanding of the students. I don't want a reinforcing laugh, as an extension of pedagogical thinking, but a laugh of rupture, of criticism of an educational system that does not contemplate us. As a teacher, I seek in the transgressive figure of the clown, the laughter and humor that call into question the school structure itself, which reflect on the direction that the school has

taken and the form of organization of a society based on work and productivity. For, as Guilherme Corrêa teaches us:

> Humor and laughter can expand and elevate pedagogical praxis, but not to reform it and make it more palatable amid bourgeois coldness and technocracy (Gruschka, 2014), but to contribute to the realization of a truly creative and emancipatory pedagogical praxis (Corrêa, 2019, p. 101).

But it is not only morality that prevents us from exercising laughter, joy, and humor with our students. Bell hooks shows us that the social context and oppressive relations also contribute to the creation of a teacher figure who has difficulty allowing humor to permeate his practice. When entering graduate school, the author says that the sexist and racist environment demanded that she be even more serious, since she had to fight against a structure that tried to invalidate her and demanded that she constantly prove her ability to occupy that place. "It was important to be noticed as a person capable of conducting academic work. When race and class were added to the equation, for a black woman it was even more vital to adopt a serious *Persona*" (HOOKS, 2020, p. 118, emphasis added). Provoked by bell, I realize, as a white man, that it is socially accepted that I am a funny, entertaining teacher. In the same way, when I observe the students, I see that boys are allowed to play, to make jokes, to do crazy things and say nonsense, more than girls.

During my master's classes in the discipline of "Research Seminar" at the Institute of Arts of Unesp, I met with Professor Gilvânia Santos[1]. When I shared some reflections from my research during class, she told us about how difficult it was to allow herself to be less "serious" as a black teacher when teaching elementary and high school, given that she had countless times experienced situations of racism and disrespect from students, who uttered laughter and racist jokes in her classes. Who is allowed to act funny inside the school? Which bodies are targets of laughter in the school environment?

Since laughter is part of the process of creating a clown-teacher figure, it is also necessary to ask ourselves: is our laughter at school helping to dismantle the oppressive structures of power or is it reinforcing them?

If, on the one hand, we can perceive the absence of laughter and humor in the construction of the teaching figure and traditional pedagogical thinking, on the other hand, we cannot affirm that laughter is not present within school. But to create a school in which common laughter is possible, laughter that laughs with and does not laugh from, it is essential that we fight to create an educational environment in which laughter derived from prejudice is combated. As bell hooks states, "when humor is used by either a teacher or students to hurt or hurt, it is the responsibility of

1PhD student in Art Education at the Institute of Arts of Unesp and Master in Art at the same Institute, where she developed the research: SILVA, Gilvânia Santos. *Between the kitchen and the classroom*: possible paths for an anti-racist teaching of art in public schools. 2023. Thesis (Master's Degree in Arts) - Institute of Arts, São Paulo State University, São Paulo, São Paulo, 2023. Available at: https://repositorio.unesp.br/entities/publication/1559d782-f5da-45f8-a160-0f35f8a05ab6. Accessed at: 24 Nov. 2025.

everyone in the classroom to find ways to recognize what happened and work to fix this violation of classroom policy" (hooks, 2020, p. 124).

According to Adilson Moreira (2020), laughter is one of the structural elements that maintain racism. Racist humor is part of a "project of domination", conceptualized by the author as "recreational racism", referring to a type of racial oppression that aims to "legitimize racial hierarchies present in Brazilian society so that social opportunities remain in the hands of white people" (Moreira, 2020, p. 31). Racist humor takes the racial identity of whiteness as a universal parameter (Moreira, 2020, p. 56), subjugating other racial groups, affirming "White identity as an expression of moral superiority" (Moreira, 2020, p. 90). This type of humor is very present in our schools, as a reflection of a project of society, both in the attitudes of students and teachers. In this case, laughter appears as a form of perpetuation of power, demonstrating a conservative rather than transgressive character.

Nevertheless, we can go in search, as clown-teachers, of subversive laughter, of laughter that shakes the structures instead of reaffirming them. A laugh that laughs together, that recalls the pleasures of learning life and that transforms the school environment into a space for the celebration of diversity. A laughter of teachers who, when playing with themselves, also promote collective games, finding in joy and humor their healing power. Laughter and joy become, therefore, survival strategies in this neoliberal capitalist world, especially within the school.

"The pleasure of teaching is an act of resistance that is opposed to the omnipresent boredom, disinterest, and apathy that so characterize the way teachers and students feel about learning and teaching, about the classroom experience" (hooks, 2017, p. 21). In this sense pronounced by bell hooks, laughter, joy, and humor are collective constructions that connect us and become revolutionary in a demotivating school that reveals the displeasure of students and teachers in inhabiting it.

However, beyond morality and the contexts of gender and ethnicity, there are also structural issues that hinder joy and laughter in our pedagogical practice. There are many dissatisfactions that we experience in our profession. How will we be able to create pleasurable and joyful classes with professional devaluation and low salaries? How will we maintain joy in our practice under constant attacks on public education, attempts at privatization, and increasing cuts in rights? How to exercise laughter and joy if our health is compromised?

When we think about the health of education professionals, we are faced with alarming numbers, reflections of unhealthy working conditions. According to Gadotti (2003), a survey conducted with educators by the CNTE (National Confederation of Education Workers), coordinated by Wanderley Codo in 1999, revealed "the emotional exhaustion [of teachers] caused by the increase in the number of jobs and by the depersonalization caused by their low social valuation and reduced personal fulfillment" (Gadotti, 2003, p. 52).

In the same direction, another survey completed by teacher Juçara Vieira in 2017, with basic education teachers from public schools, found that the six main situations that impact their health are: "accumulation of positions, functions or activities – 66.2%; students' learning difficulties – 56.1%; moral harassment for ideological reasons – 54.6%; lack or precariousness of pedagogical material – 53.5%; excessive working hours – 51.8% and excessive number of students per class – 51.8%" (Vieira, 2018, p. 27). Moreover, the investigation proved that Burnout Syndrome continues to affect education professionals due to material, mental, and psychological pressures. It also highlights that anxiety is the main symptom of illness in the answers of the professionals studied (72.7%), followed by "tiredness and fatigue (68.4%), voice problems (67.7%), pain in the arms (61.7%), and headache (59.3%)" (Vieira, 2018, p. 27).

A recent master's research conducted by Raphaela Gonçalves (2023), at the Institute of Health and Society at Unifesp, concluded that one in three basic education professionals are affected by Burnout Syndrome. The author states that:

> There is an imbalance between the demands required of the teacher (such as performance, good work, good training) and the reward received, evidencing the devaluation of the profession and making them increasingly see the need to work in more than one place to make up their monthly income and meet their basic needs. (Gonçalves, 2023, p. 11).

These studies conducted over the last 25 years reveal that, as teachers, we live the exhaustion caused by capitalist exploitation, aggravated by the overcrowding of classrooms, low salaries, long working hours, and inadequate physical structures of schools. The data shared above prove that the disrespect for the teaching profession and the very colonial structure of our educational institutions contribute to our dissatisfaction and consequent decrease in joy in our daily work. In this sense, we can think that the sadness and illness of the teaching staff is a political project of co-opting our vital force and weakening our conditions to fight for an education with vivacity and pleasure.

Nevertheless, clowning can show us that, despite all this, joy is also the path of struggle itself, which needs to be created in collective spaces, and can act not only as a cure and relief from the daily massacre, but as a political tool of strengthening. For, as Guilherme Corrêa states, "class struggle and education are too serious processes to dispute without the spiritual vivacity provoked by humor and laughter, especially when it comes to putting in check the (provisional) victories of the dominant" (Corrêa, 2019, p. 92).

Vanessa Rosa (2023), in her studies on black comedy, teaches us that laughter and joy are "technologies of Afro-diasporic survival" (2023, p. 6) and that the joy present in Yorubá-Nagô culture "manifests itself in a liturgical way in rhythm and corporality" (2023, p. 28). Based on the knowledge of Professor Muniz Sodré, who points to joy as the "harmonious rule of affections" (2023, p. 28), Vanessa shows joy as "a foundation that acts in order to boost life, in the science of the here and now, establishing an understanding of facts not as an end, but, on the contrary, sees resilience as a motive" (Rosa, 2023, p. 28). Joy shows itself, for this wisdom, as a boost in life.

By being inspired by this Afro-Brazilian knowledge that makes me revisit my practices as a clown and teacher, I think that clowning training can create micro-revolutions of joy, even in the face of the hardships that are presented in the school context, with laughter and humor that recover part of the liveliness belonging to the excitement of teaching and learning. Training can be moments of suspension of productivity for the search for the collective construction of joy, which appears in this process as an invigorating foundation of resilience, in moments of rest, of looking at oneself, of humanization and of care.

The awareness that joy also permeates difficult processes makes me realize that, even with the precariousness of our professions and the arduous struggle we must face, we can do it with joy, clinging to our co-workers and, especially, to our students. If the clown is the joy of the circus, would clown-teachers be the joy of the school?

How, then, to break with the colonial boring in such an imprisoning structure? There are no formulas. Thinking about spaces for training and collective strengthening within our schools can be a first step. Being inspired by Brazilian festivals and the collective joys of carnival, ox festivals, seahorses, coconut and jongo circles, can be another step. Learning to play with children may be the third. Learning to play laugh at life with clowns can be the fourth. And a fifth step may be to start asking ourselves: is this class I'm living in exciting for me? Where is the excitement, the joy, the life, in the topics I chose to teach? Why do pedagogical meetings need to be so boring? What are the structural issues that prevent joy in our daily lives? How can we collectively fight the structures that do not contemplate us? Where is the joy inside me? How do I share these issues with students and my co-workers so that excitement in the classroom is a collective process?

I reaffirm: enthusiasm, excitement, laughter, and joy are collective tasks within the school. Therefore, this work cannot fall as a burden on the teaching figure, as if it depended exclusively on the teachers that a class is exciting. Sharing with us the difficulties he faced with a class of students, bell hooks wrote that mutual engagement is necessary for the path we want to build. "This class, more than any other, led me to abandon once and for all the idea that the teacher, by the sheer force of his will and desire, is capable of making the classroom an enthusiastic learning community" (2017, p. 19). Because, according to her, "enthusiasm is generated by collective effort" (2017, p. 18). Thus, many factors need to be articulated for a class to be pleasurable, and deep engagement and collaboration between students and teachers is necessary for it to happen.

Allowing laughter and joy to be at the heart of the construction of educational thinking does not mean that the path of learning is always a path of ease, of the positive, of the peacefulness. But, despite being an arduous path, there is also pleasure in going through it. Therefore, valuing fun in teaching does not represent the constant attempt to make the class "cool". But that learning, which is difficult, because it requires relocation, dedication, and commitment, can also be fun. As Paulo Freire told us, "It is also false to take teaching seriousness and joy as irreconcilable, as if joy were the enemy of rigor. On the contrary, the more methodically rigorous I become in my search and in my teaching, the happier and more hopeful I also feel" (2020, p. 139).

Permeating our practice of joy mainly suggests that the school does not need to correspond to the Jesuit colonial boring of the educational model. Or even to the neoliberal pretension of a school guided by the demands of the world of work. It is urgent that we join our students with joy and rigor so that, laughing until we lose our breath, we ask ourselves: What are the classes we want like? What is the school that we are going to build together?

4 Final words: fools that we are, let's show our teeth

Certainly, the teacher who wants to gain space for joy and clowning to take over his or her work, will face a hard fight against the conservative ideals instituted, not only by the school structure and hierarchy, but also by employees, co-workers, teachers, students, family members, and managers, who act as watchdogs for the maintenance of the conservative education system. It is necessary, therefore, to think about collective formative processes that study and experience, with practical exercises, joy to revisit the teaching practice. In this sense, clowning exercises are shown as a possibility of initial and continuing training of teachers. Together, we can work on joy and enthusiasm so that, playing as clowns in our training, we can recover part of the meaning and pleasure of school in us, to exercise them also with our students.

If, on the one hand, the public school presents multiple challenges for our performance, it is also these impasses experienced by the educational structure and in the relationship with the students that move our creative practice towards a transformative action. Acting in the cracks and crevices of this educational system with a clownish conception of teaching allows us, by reconstructing our teacherial image, to invent ways to resist the dominant system that insists on oppressing us.

It is a fundamental condition for this work to happen, the struggle for structural changes in the school that causes our illness. In this sense, a possible path is the creation of spaces for teacher training that promote the suspension of productivity so that we can look at our experiences, establish reflections, and collectively build the school we want. And so, together, perhaps we can fight for the reduction of students per class, for the reduction of working hours, for the appreciation of our salaries, for the increase in collective training hours, and to reform of our school spaces.

Having laughter and joy as fundamentals that shake conservative school structures, we can experience the philosophies and practices of clowning in our formations as a way of strengthening and liveliness of our bodies. With this, we value the creation of a comic faculty that laughs at itself and its incompleteness, that plays, that has fun with itself, that accepts itself as it is, that takes pleasure in being on the margins, that seeks its own path of existence, diverse, and that lives joy in the classroom as a collective capacity for life politics.

The proposal is to keep exercising clowning without romanticism and being pierced by challenges, showing our teeth, against Paulo Freire. He awaits us, in the middle of the schoolyard, with open arms and with a huge smile on his face, so that we can sing, celebrate, laugh and profane what he wrote: "joy does not come only in the finding of the find, but is part of the process of searching. And teaching and learning cannot take place outside of search, outside of beauty, and joy" (Freire, 2020, p. 139).

References

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas:* a infância de Manoel de Barros. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

COBURN, Veronica; MORRISON, Sue. *Clown Through Mask:* The Pioneering Work of Richard Pochinko as Practised by Sue Morrison. Chicago: Intellect Bristol, 2013.

CORRÊA, Guilherme T. A potência crítico-criativa do humor e do riso na educação. *Germinal:* Marxismo e Educação em Debate, Salvador, v. 11, n. 2, p. 91-106, abr. 2019. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/view/26601. Acesso em: 26 maio 2023.

FERREIRA, Frederico C; WUO, Ana E. Pedagogia palhacesca: a escola do só eu no ensino regular. *Concept*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 87-105, jan./jun. 2017. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648648. Acesso em: 26 maio 2023.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia:* saberes necessários à prática educativa. 63 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

GADOTTI, Moacir. *Boniteza de um sonho:* ensinar-e-aprender com sentido. Novo Hamburgo: Editora Feevale, 2003.

GAULIER, Philippe. *O atormentador:* minhas ideias sobre teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

GONÇALVES, Raphaela dos Santos. *A síndrome de burnout em professores:* sua relação com a satisfação no trabalho, fatores sociodemográficos e organizacionais. 2023. 78 f. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências da Saúde) - Instituto de Saúde e Sociedade, Universidade Federal de São Paulo, Santos, 2023.

hooks, bell. *Ensinando a transgredir:* a educação como prática da liberdade. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

hooks, bell. *Ensinando pensamento crítico:* sabedoria prática. São Paulo: Elefante, 2020.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia Profana:* danças, piruetas e mascaradas. 5 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

MICHELINI, Felipe. *Palhaçaria e educação:* as aventuras de um professor-palhaço na escola pública. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, p. 233. 2023.

MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

OLIVEIRA, Maria L. Escola não é lugar de brincar? *In:* ARANTES, Valéria Amorin (org). *Humor e alegria na educação*. São Paulo: Summus, 2006, p. 75-102.

ROSA, Vanessa. *Ekodidé:* as asas da alegria. São Paulo: Ed. da autora, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos:* modos e significações. Brasília: INCT/UnB, 2015.

SAVIANI, Demerval. A história da escola pública no Brasil. *Revista de Ciências da Educação*, Lorena, n. 8, p. 185-201, 2003. Disponível em: https://revista.unisal.br/ojs/index.php/educacao/issue/view/63/79. Acesso em: 26 maio 2025.

VIEIRA, Juçara D. Saúde! A resiliência das educadoras. Mátria: emancipação da mulher, Confederação Nacional dos Trabalhadores em Educação (CNTE), Ano 16, v. 1, nº 16, p. 26-27, 2018. Disponível em: https://www.cnte.org.br/index.php/publicacoes/revista-matria/revista-matria-2018/65727-artigo-saude-a-resiliencia-das-educadoras. Acesso em: 26 maio 2025.

Academic Biography
Felipe Augusto Michelini da Silva - Universidade Estadual de São Paulo (Unesp)
Has a Master's degree from the Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp and is a teacher of the municipal public-school network of the city of São Paulo, São Paulo, Brazil.
E-mail: felipeamdasilva@gmail.com

Funding
Not applicable

Ethics Committee Approval
Not applicable

Competing interests
No declared conflict of interest

Research Context
This article originates from the master's thesis: Palhaçaria e Educação: as aventuras de um professor-palhaço na escola pública. Available from: https://repositorio.unesp.br/entities/publication/1182581b-5700-4f75-97f3-21dfe1b60c0a. Accessed: 01 dez 2025.

Copyright
Felipe Augusto Michelini da Silva

Copyright of the translation
Andressa Macedo and João Anacleto

Contribution of authorship (CRediT)
Not applicable

License
This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br.

Evaluation Method
Single-Blind Peer Review

Editors
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Peer Review History
Submission date: 29 May 2025
Approval date: 24 August 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

COMICIDADE APRISIONADA:
a performatividade de experiências estéticas em educação antirracista reveladas para o ensino do teatro

IMPRISONED COMICALITY:
the performativity of aesthetic experiences in anti-racist education revealed for the teaching of theater

Elison Oliveira Franco
https://orcid.org/0000-0002-0357-7038

doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8023

Comicidade aprisionada:
a performatividade de experiências estéticas em educação antirracista reveladas para o ensino do teatro

Resumo: O objetivo deste texto é entrelaçar a produção de conhecimento, advinda de experiências estéticas nas artes cênicas, por meio do corpo em *performances do tempo espiralar* (Martins, 2021) e seus *arquivos* (Rabetti, 2000), com o fomento de uma educação antirracista na educação básica, analisando a fenomenologia do cômico e as aprendizagens provenientes de diferentes contextos sociais e culturais que buscam combater o racismo. Para isso, apresenta-se um relato empírico, reflexivo e teórico do autor-docente em relação aos seus fazeres e saberes no universo das artes cênicas, tendo como foco a comicidade, o riso e a figura do palhaço, consonante aos conteúdos voltados ao processo de ensino e aprendizagem do teatro na escola pública, com atenção à lei 10.639/2003, que exige o ensino da história e cultura afro-brasileira em sala de aula (Brasil, 2003).
Palavras-chave: cômico; corpo; performatividade; artes cênicas; educação antirracista.

Imprisoned comicality:
the performativity of aesthetic experiences in anti-racist education revealed for the teaching of theater

Abstract: This text aims to intertwine the production of knowledge arising from aesthetic experiences in the performing arts, through the body in *performances of spiral time* (Martins, 2021) and their *archives* (Rabetti, 2000), with the promotion of anti-racist education in basic education. It analyzes the phenomenology of the comic and learning processes from various social and cultural contexts that seek to combat racism. To this end, the study presents an empirical, reflective, and theoretical account by the author-teacher concerning his practices and forms of knowledge within the universe of the performing arts, focusing on the comicality, laughter, and the figure of the clown. This discussion aligns with contents related to the teaching and learning process of theater in public schools, with particular attention to Law No. 10,639/2003, which mandates the teaching of Afro-Brazilian history and culture in the classroom (Brasil, 2003).
Keywords: comic; body; performativity; performing arts; anti-racist education.

1 Introdução

Para tratar da relação entre a arte, a docência e a pesquisa acadêmica, apresento, nesta escrita[1], uma narrativa pessoal que envolve o estudo que desenvolvi no mestrado, entre 2012 e 2014,[2] com fatos históricos e hodiernos relativos ao meu processo de ensino e aprendizagem de artista, educador e pesquisador. O intuito é refletir sobre os fazeres e saberes nas artes cênicas, em uma perspectiva antirracista, a partir das experiências estéticas (in)*corpo*radas à fenomenologia do cômico em diferentes contextos cênicos, pedagógicos e culturais.

O encontro e o desencontro do próprio fazer artístico-corpóreo local com o mundo marca a construção do texto, pois enfatizo a minha tomada de consciência para a promoção de uma educação estética antirracista na escola pública, precisamente com alunos do ensino médio. Já o fortalecimento teórico-metodológico da escrita deriva da inspiração da noção de corpo em *performances do tempo espiralar*, proposta por Leda Maria Martins (2021), com o apoio da análise de *arquivos*, tal como foi pensada por Betti Rabetti (2000). A intenção é partilhar perspectivas estéticas, fruitivas, formativas e dialógicas, reforçando o recorte étnico-racial e a compreensão antirracista atravessadas no/pelo meu corpo.

Para Leda Maria Martins (2021), no corpo negro existem saberes acionados, que não só se encontram sustentados na função da palavra (verbalizada ou escrita), mas também englobados pelas imagens advindas das visualidades, oralidades, sonoridades, gestualidades, grafias palpáveis e palatáveis, cuja captura estética revela a percepção do negrume corpóreo e seus respectivos e atenuados significados culturais, históricos e hodiernos. Para ela, o tempo, nas tradicionais culturas africanas e indígenas, predominantemente orais, gira em torno de um ponto central, ou seja, do corpo, cuja matéria está repleta de inscrições simbólicas das culturas negras e afrodiaspóricas, intensamente ligadas à corporeidade por causa da ancestralidade. Ou mesmo, de acordo com a sua própria compreensão:

> Espiralar é o que, no meu entendimento, melhor ilustra essa percepção, concepção e experiência. As composições que se seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio

1 Este texto é o resultado das atividades teórico-metodológicas desenvolvidas na disciplina Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas, ofertada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, no segundo semestre de 2024, ministrada pela Profa. Dra. Luciana Hartmann. Além disso, é uma versão ampliada e aprimorada, metodologicamente, da comunicação que foi apresentada no Grupo de Trabalho (GT) – Circo e Comicidade e publicada nos Anais da XII Reunião Científica da ABRACE: O que podem as Artes Cênicas entre a máquina do mundo e as lutas pela terra, que ocorreu entre os dias 27 e 30 de setembro de 2024, em São João del Rei, Minas Gerais.

2 Trata-se da dissertação, sob a orientação da Profa. Dra. Luciana Hartmann: FRANCO, E. O. *Por uma pedagogia teatral cômica*: Kkkk ? kkkK. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

> básico o corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (Martins, 2021, p. 23).

E, para me ater à circularidade do meu movimento corpóreo nas artes cênicas, também me inspiro na análise de uma reportagem jornalística, que será descrita no decorrer do texto, cuja observação busca os *procedimentos artísticos* e a *identificação de repertórios técnicos*, tal qual pontuou Rabetti (2000, p. 8). Ao rever esse registro, interesso-me pela "consideração da memória como 'região' privilegiada, manancial provedor de sólidas fontes revitalizantes para o delicado exercício, de reflexão ou de prática artística, empenhado neste encontro" (Rabetti, 2000, p. 4). Em poucas palavras, o arquivo avaliado potencializa a minha memória em relação à experiência negro-corpórea vivenciada durante o meu trajeto artístico, pedagógico e acadêmico.

De início, apresento o relato de uma performance cênica em um contexto estrangeiro que inspirou, dentre outras situações mais locais, a percepção de abordagens didático-pedagógicas tocantes ao universo do cômico e do riso, na edificação da pesquisa de mestrado mencionada e na minha prática artístico-pedagógica docente. Logo em seguida, vou descrevendo datas, a contar daquela experiência performática, com o intuito de refletir sobre a sensibilidade metodológica para o fomento de uma educação estética antirracista, em âmbito educacional, incluindo a adoção de estratégias e procedimentos pedagógicos utilizados em sala de aula com alunos do ensino médio de uma escola pública do Distrito Federal, em 2024, visando ao cumprimento do artigo 26-A da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN), alterado pela lei 10.639/2003[3].

Por fim, cabe dizer que os recortes temporais que vou apresentar no decorrer do texto não são estáticos. Podem ser lidos como atravessamentos corpóreos-reflexivos-espiralares, como se fossem a marcação de percursos coreográficos, roteiros performáticos, ebós ofertados, quilombos registrados, desejos corporais reencontrados, pois: "Clivado de descontinuidade, reversibilidades, giras temporalizantes, ondas de expressões sonoras e rítmicas, o acontecimento corporificado inclui as experiências individuais e coletivas, a memória pessoal e a memória histórico-social" (Martins, 2021, p. 80).

Por outras palavras, outros tantos eventos que racham a nossa percepção corpórea, quando fortalecem as experiências estéticas que conferem a sapiência pluriversal das trajetórias formativas em artes cênicas, revelando o interesse pela pesquisa em uma perspectiva estética antirracista. Boa leitura!

3 Convém lembrar que a lei 11.645/2008 também alterou o artigo 26-A da LDBEN e, consequentemente, a lei 10.639/2003, pois inseriu a matriz indígena nos estudos da formação básica e superior brasileiras (Brasil, 1996, 2008). Porém, nesta escrita, não vou me ater aos aspectos históricos e culturais concernentes aos povos originários.

2 Os fazeres e os saberes da terra no/pelo corpo-mundo

Ilha de Malta, última semana do mês de julho de 2007

Eu participava de um encontro de teatro naquela pequena porção de terra localizada entre o continente Africano e Europeu (imagem 1). Certo dia, o grupo de artistas decidiu retornar à rua, para uma saída de palhaço, na qual portaríamos uma roupa comum - usada cotidianamente - e o figurino do palhaço ficaria guardado em mochilas, sacolas, mãos ou onde mais pudéssemos levá-lo. Naquele dia, o objetivo do exercício era escolher um local, trocar de roupa, vestir a indumentária do palhaço e apenas esperar, pois questionávamos a comunicação literal, imediata e invasiva de algumas relações entre palhaços e o público e vice-versa. Assim sendo, cumpri o combinado!

Imagem 1 - Saída de palhaço que fiz, à direita, na Rua da República, em Valletta, Ilha de Malta

Fonte: Jason Borg, 2007[4]

Enquanto eu esperava, uma dupla de policiais se aproximou e exigiu que eu e os outros artistas, que também faziam suas performances cênicas, saíssemos da rua e nos deslocássemos o máximo possível para as calçadas, sem que atrapalhássemos as entradas e as saídas das lojas e dos comércios. Ao solicitarem a minha retirada, olhei para eles e gesticulei que não os entendia, pois se expressavam em inglês e eu já me encontrava vestido de palhaço. Com gestos, os policiais exigiram, mais ou menos três vezes, que eu recolhesse os meus pertences e, igualmente aos outros artistas-palhaços, me realocasse para a calçada.

Naquele momento, recordei-me das técnicas de andados e tropeços que aprendi na oficina do palhaço italiano Leris Colombaioni, que foi oferecida no festival de palhaços Sesc Fest Clown,

4 A imagem e a reportagem estão disponíveis em: GRECH, Herman. Clowns arrested for clowning about. *Times of Malta*, Birkirkara, 27 jul. 2007. Disponível em: https://www.timesofmalta.com/article/clowns-arrested-for-clowning-about.9947 . Acesso em: 1 dez. 2025.

ocorrido em Brasília, em 2005. Retirei cada pertence do chão lentamente, entre saltinhos, pulinhos, tropicões e sons proferidos zombeteiramente. Por consequência, em determinado momento, um dos policiais me deu um abanão nos braços, ordenando que eu fosse o mais rápido possível em minhas ações. Porém, eu continuava com a brincadeira, va-ga-ro-sa-men-te, porque também percebi que o agente da justiça tentava segurar, de-ter-mi-nan-te-men-te, um leve sorriso no canto dos lábios.

Com o decorrer do tempo, uma roda já estava sendo formada por um público curioso e risonho, que se divertia com os momentos em que eu retirava os meus pertences da rua, levando-os para calçada: devagarinho, com algumas pirracinhas e... jocosamente... Às vezes, eu mostrava um porrete de plástico, que eu trazia comigo, para os policiais, em tom de autodefesa ao mesmo tempo em que compartilhava o meu olhar com aqueles que já se tornavam cúmplices daquela performance cênica criada, aleatoriamente, naquela estreita rua da ilha maltesa.

Quando terminei de recolher todos os meus objetos, os policiais ainda me repreenderam, outra vez, naquele irreconhecível inglês - que eu juro e insisto que não compreendia -, e viraram as costas para mim. Aproveitei o momento e fiz um gesto malicioso para eles, no entanto, observado apenas pelo público. O que eu não contava era que um senhor branco, possivelmente europeu, que passava na rua, exatamente naquele momento da cena, acabaria se aproximando dos policiais para me delatar, pois não havia gostado da minha brincadeira. Resultado: eles retornaram e me levaram para a delegacia, enquanto eu me despedia do público, formado por diferentes nacionalidades, que ainda ficou discutindo entre si a "truculenta" ação dos policiais, principalmente pela intervenção defensiva de um homem negro e esguio, que também passou a me defender.

Depois de ter ficado em uma salinha da delegacia, detido por mais ou menos três horas, fui liberado mediante à intermediação do organizador do festival.

Brasília, primeiro semestre de 2014

O relato daquela situação na ilha de Malta é um exemplo, dentre outros, que me fez investigar a fenomenologia do cômico como uma possível metodologia para o ensino do teatro, ainda no término do curso de graduação em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, em 2009. O que culminou na sistematização dessa proposta artístico-pedagógica, no mestrado, defendido justamente no primeiro semestre de 2014, precisamente em 12 de maio. O contexto cultural, o resgate da memória e do repertório físico e artístico foram algumas das propriedades que identifiquei no cômico como um fator motivador para tratá-lo enquanto abordagem pedagógica em sala de aula.

A intencionalidade em produzir o cômico foi a principal característica que evidenciei na pesquisa, como forma não só de identificá-lo, mas também de diferenciá-lo do jogo, cujo elemento promove o prazer, a liberdade, a motivação e a disponibilidade dos alunos-participantes vivenciarem as aulas de teatro de forma lúdica. Flávio Desgranges (2011), quando analisou algumas propostas metodológicas que usam do jogo no processo de ensino-aprendizagem do teatro, mostrou que o

jogo teatral serve para ampliar a compreensão e o aprofundamento dos elementos cênicos, oferece condições para tratar de outras questões vinculadas aos contextos sociais, políticos, ideológicos e, até mesmo, afetivos e emocionais dos participantes.

Por outro lado, ainda que eu compreendesse a predominância do jogo no processo de ensino-aprendizagem do teatro, pois ele pode ser referendado como *elemento fundante da vida* e *das relações humanas* (Huizinga, 2010), pude observar que o cômico se manifesta no jogo a partir do momento em que os participantes percebem que podem modificar as regras contidas na brincadeira, ressignificando-as de forma engraçada e/ou ridícula (Franco, 2013; 2014; 2016). Então, o jogo ficou entendido como um espaço privilegiado para provocar as cômicas intenções dos discentes, manifestadas por meio da aderência ou embate das práticas sociais e artísticas expressadas corporalmente pelo grupo de alunos-participantes, tanto em um jogo quanto em uma improvisação ou cena preparada[5].

O estímulo à fenomenologia do cômico, por meio do repertório físico e artístico das práticas socioculturais dos alunos-participantes, foi bastante delineado na pesquisa de mestrado, assim como a percepção resgatada da minha experiência artístico-pedagógica de palhaço. Entretanto, não dei tanta atenção às questões raciais no desenvolvimento da pesquisa, cujos debates contemporâneos, a respeito do cômico e do riso, tanto têm ressaltado.

É importante observar que o movimento negro brasileiro já vem questionando, há muito tempo, o modo como negros e afro-brasileiros eram (e ainda são) representados em determinadas produções artísticas e educativas, em especial com enfoque no cômico e no riso. Como fez Abdias Nascimento, com a sua sensibilidade estética para criticar a prática racista do *blackface* e fomentar a visibilidade afirmativa de corpos negros em cena, por meio da criação do Teatro Experimental do Negro (TEN), e tantas outras contribuições intelectuais que valorizaram a população negra e afro-brasileira (Nascimento, 2004; 2016; 2019).

Distrito Federal, primeiro semestre de 2024

São os fatores raciais que quero problematizar nesta escrita, pois vivenciei em minha trajetória artístico-pedagógica experiências afirmativas do corpo negro nas artes cênicas. Talvez, por me deixar levar pelo teor transgressor do cômico e do riso, e não ter me engajado, ou mesmo me comprometido, com o debate a respeito do racismo, não enfatizei nem aprofundei a temática étnico-racial na pesquisa de mestrado, o que daria um alcance relevante para o debate de uma educação antirracista por meio do cultivo estético do cômico e do riso em sala de aula.

5 "Além do jogo, outros procedimentos foram adotados para motivar a manifestação do elemento cômico: a *improvisação,* na provocação e no aproveitamento dos momentos inusitados; a *caricatura* e a *paródia*, na ampliação do destaque do movimento comicamente explorado; o uso do *foco* e da *máscara*, na exploração do corpo e motivação do destaque da corporeidade do repertório físico apresentado pelos discentes. Para construir um espaço favorável, que motivasse a demonstração das práticas sociais dos alunos, ainda sugeri que o arte-educador pudesse dar início ao processo de ensino e aprendizagem *provocando comicamente o contexto*, lançando mão do seu próprio repertório físico e artístico diante dos alunos" (Franco, 2014, p. 150-152, grifos nossos).

Por outro lado, não fui induzido pelo modismo dos conceitos de decolonialidade e contracolonialidade, sem qualquer relação com eles, ou com as práticas artísticas e culturais voltadas ao cômico e ao riso em grupos culturais desconhecidos por mim. O professor da Universidade de Brasília, Erico José Souza de Oliveira (2024), por exemplo, vem questionando o fato de muitos artistas e acadêmicos brasileiros utilizarem práticas culturais afro-brasileiras para enriquecer suas criações artísticas, denominando-as de decoloniais, porém, sem refletirem criticamente sobre apropriação cultural e privilégios de classe e raça. Para ele, as universidades brasileiras continuam a perpetuar a colonialidade e o racismo em suas práticas pedagógicas e curriculares, apesar das ações afirmativas e da luta dos movimentos negros. Por isso, o professor Erico José ainda ressaltou a necessidade urgente de repensar a relação entre as artes cênicas e as culturas subalternizadas no Brasil, promovendo uma prática decolonial verdadeira e refletida, inclusive com respeito ao cômico, conforme ele mesmo concluiu:

> As artes do cômico, das mímicas e das máscaras precisariam encarar com firmeza a realidade colonial em seu próprio seio para poderem redimensionar as posturas coloniais contidas em seus procedimentos artísticos e pedagógicos, o que implicaria uma revisão profunda de seus ideários de liberdade criadora e, principalmente, de seus diálogos interculturais. Talvez assim pudessem fugir do ranço apropriador sobre as práticas culturais negrorreferenciadas mascaradas de processos artístico-decoloniais (Oliveira, 2024, p. 20).

Como o racismo é fundante no sistema capitalista-colonial, e na minha própria experiência artístico-pedagógica, eu tive que aprender a não ser racista, a contar dos contextos de ensino e aprendizagem que frequentei; por outro lado, também tive que aprender a ser antirracista a partir de outros espaços sociais com os quais passei a conviver, como foram os casos de algumas escolas públicas do Distrito Federal, na qualidade de professor de artes cênicas. Isso exigiu de mim um letramento racial para um despertar consciente em relação às práticas discriminatórias no ambiente escolar, assim como à sensibilidade na promoção de uma educação estética antirracista, cuja experiência artístico-pedagógica, tocante ao universo do cômico e do riso, pôde evidenciar um caminho empírico de formação e aprendizagem no combate ao racismo.

Nesse sentido, ao reconsiderar o relato daquela performance cênica, na ilha de Malta, em 2007, que foi descrita páginas atrás, sempre me vinha à lembrança aquele rapaz negro que me havia defendido, enquanto eu estava sendo rendido e levado pelos policiais. Mas não compreendia o que ele dizia nem o porquê da sua indignação naquele momento de tumulto nas ruas estreitas da cidade maltesa. Apenas observei que ele discordava do que estava acontecendo comigo, veementemente.

Como eu não tinha lido, com atenção, a reportagem mencionada no início dessa escrita, passei a revisitar os registros da minha trajetória artística, para tentar o ingresso no curso de doutorado em artes cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Foi quando resolvi reler e traduzir, na íntegra, o texto do jornal Times of Malta. Acabei por entender que a reportagem denunciava um testemunho de falas preconceituosas direcionadas

a mim, justamente naquele dia da saída de palhaço, o que me auxiliou à lembrança do motivo do conflito ocasionado naquela performance cênica e, de igual modo, da defesa daquele rapaz negro.

Em um dos trechos do jornal Times of Malta foi relatado que: "enquanto ele era preso, uma testemunha disse que ouviu passageiros lançando insultos contra o brasileiro de pele escura, dizendo-lhe para 'voltar para seu país' e 'ir trabalhar em outro lugar'" (Grech, 2007, tradução nossa). Ou seja, além da minha retenção, foram os insultos racistas e xenófobos que fizeram o rapaz negro me defender, quando ele caminhava pela rua e viu a interrupção da minha performance artística, numa ação e reação de solidariedade. Ainda convém acrescentar: o tumulto entre os transeuntes e outros policiais que apartaram as discussões acaloradas entre o rapaz negro e outros turistas, que também me defenderam.

Enquanto no Brasil, segundo o IBGE, posso ser visto como uma pessoa parda, de acordo com as categorias preto e pardo, cuja junção compõe o grupo racial da população de negros no Brasil, sendo a porcentagem que mais representa a maioria dos brasileiros, isto é, quase 56%[6]; naquele contexto da Ilha de Malta fui lido na condição de brasileiro de pele escura. Um ressignificado empírico, e ali depreciativo, da própria imposição euro-branco-cêntrica que definiu o termo negro, uma vez que foi o modo uniformizado que encontraram para reunir a diversidade de povos que não se enquadravam nas características biológicas, físicas, sociais e culturais do idealizado mundo branco, normativo, "civilizatório", hegemônico e colonizador, atribuindo-se aos "outros" o que se habituou a chamar de "*negritude* e/ou identidade negra" (Munanga, 2020, p. 19, grifos nossos).

Por outro lado, ao me reportar à técnica de andados e pulinhos daquela performance, aprendidos na oficina de Leris Colombaioni, evidencio o aprendizado e a exploração daquela metodologia, visando à promoção da brincadeira e à produção do riso, não só pelos estudos que podem apontar a técnica subentendida ao artista popular em cena, contrariando os olhares superficiais de espontaneísmo, conforme pontuou Rabetti, ao escrever que: "[...] por trás do desejo de enaltecimento do típico e do característico, a presença de repertórios técnicos tão eficientes quanto frequentes para determinadas expressões artísticas teatrais que, mantendo um *diálogo forte* com a tradição, não se configurem, necessariamente, como casual emergência artística" (Rabetti, 2000, p. 9, grifos da autora). Gostaria de situar, por outro lado, os aspectos simbólicos que evidenciam a influência da cultura negro-africana dentro do meu percurso estético-formativo, mesmo que imperceptíveis em um primeiro momento, avaliando a tentativa de apagamento das culturas negras e afrodiaspóricas nas artes cênicas e nas manifestações culturais brasileiras.

Conforme problematizou a professora da Universidade Federal da Bahia, Alexandra Dumas (2022), devemos nos atentar para o silenciamento da herança africana nas artes e culturas populares brasileiras, que acaba reforçando o *racismo epistêmico* e o *racismo estético*. Ela mostrou

6 Mais informações do Censo 2022, ver: Belandi, Caio; Gomes, Irene. Censo 2022: pela primeira vez, desde 1991, a maior parte da população do Brasil se declara parda. Agência IBGE Notícias, Rio de Janeiro, 22 dez. 2023. https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda . Acesso em: 05 jan. 2025.

que muitos estudos ainda usam os termos e nomenclaturas do teatro convencional para tratar de manifestações negras, afro-brasileiras e indígenas, que sequer adotam essas características em suas expressões cênicas e culturais. Isso, segundo a autora, impõe um olhar universal e colonizador do teatro branco-europeu-aristotélico para manifestações culturais de grupos marginalizados, que, ao contrário, sobreviveram, justamente, por intermédio da resistência ao julgo colonial, como os seus modos de ser e fazer. Além disso, ela apontou que tais culturas não separam a ficção, a estética e a arte das suas realidades e cosmologias, explicando a importância do termo afro na designação popular:

> Muitas vezes, o afro do popular é descartado na sua enunciação, promovendo um apagamento de sua matriz cultural africana, tornando-se folclore, nacional, brasileiro, popular, regional, tradicional. Com esse procedimento, corre-se o risco de se aniquilar a teia e as tensões que envolvem poder, afirmando-se o racismo epistêmico e o racismo estético. Ao evidenciar a referência matricial no uso do termo afro-popular, apresenta-se uma intenção de manifestar os aspectos de invisibilização cultural aos quais são submetidas as comunidades quilombolas, *de periferias*, *das pequenas cidades esquecidas pelos centros econômicos e governamentais do país* (Dumas, 2022, p. 10, grifos nossos).

Em outras palavras, o apagamento das influências negro-africanas nas práticas artísticas e culturais afro-brasileiras deve ser questionado, a fim de revelar os fazeres e saberes, lidos como subalternizados, dos povos afrodiaspóricos, cuja contribuição pode ser ressaltada no universo das artes cênicas brasileiras. Por isso, quero ressaltar outros saberes cênicos que já se encontravam in*corpo*rados em mim no momento daquela performance, como as experiências estéticas das apresentações com o Quadrilha Êta Lasquêra[7]. A partilha do olhar e da cumplicidade com a plateia, e outros elementos cênicos, tão reforçadas nas oficinas de formações de palhaço, também eram exploradas nas diversas apresentações que fazíamos trajados de cangaceiros, temática adotada pelo grupo junino, nos diversos arraiais circulares do Distrito Federal.

Interesso-me em reforçar, então, que aquelas apresentações já proporcionavam a brincadeira e o riso por meio da construção de um ambiente lúdico e propício à manifestação do elemento cômico. Às vezes, conscientemente; outras tantas vezes, despretensiosamente. Porém, a fenomenologia do cômico se fazia presente, graças aos momentos inusitados que eram intencionalmente aproveitados, entendendo que: "[...] pensar a especificidade das técnicas cômico-populares nos possibilita pensar os valores que lhes são apropriados" (Tibaji, 2010, p. 19). Entretanto, sem deixar de ressaltar os aspectos simbólicos e constitutivos da presença e da cultura negras e afrodiaspóricas em nossa formação, como são os valores civilizatórios afro-brasileiros, que não só contribuíram, mas também cultivaram as nossas interrelações estéticas, artísticas e socioculturais, como são os caso de memória, oralidade, ancestralidade, circularidade, corporeidade, ludicidade, cooperativismo/comunitarismo, religiosidade, energia vital (axé) e musicalidade (Trindade, 2010).

7 Grupo fundado em 2000 por jovens artistas e atores sociais da comunidade de Samambaia, XII Região Administrativa (RA) do Distrito Federal, localizada a 25km do centro de Brasília.

Esses valores civilizatórios reforçam a memória e os elementos corpóreos da ancestralidade negro-africana, ressignificados pelos corpos-negros performatizados, ou mesmo: "[...] comportamentos duplamente repetidos, o que alude à reiteração da ação performada, sua repetição no tempo e como tempo e duração, assim como sua simultânea efemeridade (Martins, 2021, p. 38)[8]. Ou seja, há que ressaltar o quantitativo de negros e negras na quadrilha Êta Lasquêra, que sustentavam os nossos encontros estético-culturais (imagem 2).

Imagem 2 - Apresentação da Quadrilha Êta Lasquêra, na qual me encontro no segundo casal, à esquerda, e deitado no chão, à direita

Fonte: arquivo pessoal, 2003

Desta forma, eu percebia o modo espalhafatoso com que dançávamos quadrilha junina, balançando aleatoriamente braços, pernas, coluna, entre pulos, gritos de animação e variações na movimentação corporal causada pelos ritmos do xaxado, xote, baião e forró. Essas características eram expressas pelo modo que cada participante do grupo dançava quando privilegiava um olhar malicioso ou o aspecto rude, porém, festivo, dos cangaceiros e das cangaceiras do bando de Virgulino Lampião e Maria Bonita - tema pesquisado e apresentado pela quadrilha junina até hoje (imagem 3).

8 Vale a pena contextualizar que Leda Maria Martins se fundamentou no conceito de *comportamento restaurado*, forjado por Richard Schechner, para tratar da performance em seu estudo (Martins, 2021, p. 38). Para mais informações sobre o conceito, ver: SCHECHNER, R. O que é performance?. *O percevejo*: revista de teatro, crítica e estética, ano 11, n. 12, 2003, p. 25-50.

Imagem 3 - Apresentação da Quadrilha Êta Lasquêra de Samambaia, Distrito Federal

Fonte: arquivo pessoal, 2007

Naquela época, a *Êta Lasquêra* trouxe inovações e impactou as competições por se apresentar totalmente trajada de cangaceiro e executar os passos da dança trazida da França, por meio de uma reelaboração própria do tema, cuja delicadeza e sutileza do minueto foram relidas por meio do corpo baixo do xaxado estilizado: bate um pé, bate o outro, arrastando e levantando o joelho; empina e pontua o traseiro; brincando e parodiando de um modo bem étnico-brasileiro, *etcha*!!!

Outra experiência estética que reforçou os relatos dos meus saberes cênico-corpóreos foi a *Paixão do Cristo Negro*, quando os momentos cômicos também surgiam nos ensaios ou apresentações[9]. Nas improvisações que criávamos para construir aquela encenação, em uma ocasião, eu fazia o discípulo Judas Iscariotes que, na idealização da cena, deveria se retirar abruptamente quando Jesus Cristo o denunciaria como o traidor do grupo. Nesse improviso, com todos os olhares e dedos apontando para a minha pessoa: respirei, olhei para todos e provoquei, zombeteiramente, um caricato choro de buáá! Evidentemente todos riram, pois quebrei com o padrão e mostrei a defesa e a fragilidade daquele "perverso" discípulo "vilão", historicamente rejeitado pelo mundo cristão.

Esses efeitos cômicos eram expostos justamente nas apresentações que fazíamos a um grande público reunido às sextas-feiras santas. Como, por exemplo, quando interpretei o rei Herodes, cuja cena estampou a ridicularização que o personagem histórico fez a Jesus Cristo, numa atmosfera de orgia, festa, zombaria e fanfarronice (imagem 4).

9 Manifestação religiosa e artístico-cultural realizada em Samambaia, Distrito Federal, desde 1997. A partir de 1998 acrescentou o adjetivo negro com o intuito de apresentar um Jesus Cristo com qualidades afro-brasileiras, mais correspondentes ao povo brasileiro, ao invés de afirmar que ele era de fato negro.

Imagem 4 - Cenas da Paixão do Cristo Negro de Samambaia/DF

Fonte: arquivo pessoal, 2003

Não quero, com isso, desconsiderar as experiências que tive, posteriormente, no meu processo de ensino e aprendizagem em artes cênicas, com foco no cômico, no riso e na figura do palhaço[10]. O que pretendo, tão somente, é evidenciar a minha consciência corpórea, mais ou menos perceptível, dos efeitos de produção da comicidade, que também foi ampliada naquela oficina de palhaço que fiz em 2003, por meio da sistematização da exposição ao ridículo, da exploração dos meus próprios defeitos, ou "lixo pessoal", e do domínio do foco e da triangulação em cena.

Além disso, demonstrar a presença de alguns elementos característicos da cosmovisão africana in*corpo*rados às práticas artísticas, pedagógicas e culturais que vivenciei, mesmo que tratados indiretamente, como foram os casos de memória, ancestralidade, circularidade, corporeidade, ludicidade e comunitarismo, ademais a visibilidade afirmativa dos corpos negros em cena, pois: "o corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto" (Martins, 2021, p. 130).

Entendo que, ao reconsiderar a análise desses relatos, posso recomeçar uma aproximação conceitual centrada na influência das culturas negras e afrodiaspóricas em meu percurso estético-formativo, sem utilizar nomenclaturas do sistema teatral branco-europeu-aristotélico para caracterizar as práticas culturais populares, e com o recorte afro, que integrei, já que: "afixar uma referência do teatro aristotélico como medida única interpretativa a uma prática cultural negro-brasileira soa como uma ação de embranquecimento pela via da cientifização racional ou de invisibilização matricial negra, subjugando seus postulados a um modelo hegemônico" (Dumas, 2022, p. 11).

De modo geral, sei que por todas essas terras eu habitei, aprendi e partilhei. Mais do que um ideário bairrista, entendo que o diálogo crítico e analítico do racismo pelo mundo proporcionou a elaboração dos fazeres e saberes em artes cênicas, em uma perspectiva corporalmente antirracista.

10 A minha primeira oficina de palhaço foi com dois artistas e palhaços, naquela ocasião, integrantes de um reconhecido grupo teatral de Brasília. A iniciação foi feita na cidade de Samambaia, no segundo semestre de 2003, tendo como inspiração algumas propostas do Grupo de Teatro LUME, vinculado à Universidade de Campinas, com o qual os dois ministrantes haviam tido uma experiência formativa anteriormente.

Isso contribui com a minha formação e dialoga com a minha prática de professor de artes cênicas nas escolas públicas de ensino médio da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal.

Samambaia, Distrito Federal, última semana do mês de junho de 2024

Aquele brasileiro de pele escura (eu), lido a partir daquele contexto ilhado, levou em consideração a proeminência digna da tez negra ao ingressar como professor em algumas escolas públicas de ensino médio do Distrito Federal, sobretudo a partir do ano de 2016. Depois, passei a amadurecer a minha própria percepção negro-corpórea no decorrer dos anos, permeabilizando a sensibilidade docente na apresentação e abordagem de conteúdos artístico-pedagógicos antirracistas, ponderando sobre aqueles voltados ao cômico e ao riso. Ou mesmo em diálogo com as reflexões filosóficas de Leda Maria Martins, ao tratar das performances corporais que transmitem o conhecimento das culturas africanas trasladas para as Américas:

> Grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de uma experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores (Martins, 2021, p. 36).

Tal movimento de grafar o saber corpóreo ainda grafitou as cores do/em meu corpo no combate ao "racismo recreativo" (Moreira, 2019) no cotidiano escolar, isto é, aquele tipo de humor que propaga a hostilidade racial entre as pessoas, a opressão racial e o discurso de ódio. Para isso, busquei impulsionar e visibilizar a estética de corpos negros e juvenis no processo de ensino e aprendizagem do componente curricular Arte[11]. Também, na crítica ao *black face*, nas aulas que eu leciono para os alunos do ensino médio, cujo conteúdo foi tratado nas letras do Currículo em Movimento do Novo Ensino Médio das Escolas Públicas do Distrito Federal (Secretaria de Estado de Educação, 2022, p. 68). Para revisão e elaboração do currículo, integrei a equipe de redatores da área de Linguagens e suas Tecnologias, representando o componente Arte e resgatando aspectos dignos da história e cultura negra e afro-brasileira nas letras de um relevante documento de apoio às práticas pedagógicas em sala de aula[12].

Ou seja, a minha vivência negro-corpórea me sensibilizou para a abordagem de conteúdos voltados à aplicabilidade da lei 10.639/03, que exige o ensino da história e cultura afro-brasileira

11 Para isso, ver a sistematização de outras experiências artístico-pedagógicas antirracistas em forma de artigos. Ver: FRANCO, Elison Oliveira. A bela feira afroindígena: por uma educação estética antirracista. *ouvirOUver*, [*S. l.*], v. 17, n. 2, p. 393-412, 2022. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/60838 . Acesso em: 1 dez. 2025; FRANCO, Elison. O ilê performático da biodiversidade dos Orixás e das Iabás: os saberes das Africanidades para a sustentabilidade contemporânea. *Revista VIS*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, [*S. l.*], v. 20, n. 2, p. 187–200, 2022. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/41252 . Acesso em: 1 dez. 2025.

12 Os direcionamentos pedagógicos étnico-raciais e antirracistas, concernentes ao componente arte, estão nos objetivos de aprendizagem do próprio currículo, como a crítica ao *black face* "LGG34FG" e o legado de personalidades negras "LGG35FG" (Secretaria de Estado de Educação, 2022, p. 68).

em sala de aula (Brasil, 2003). Se o debate do *blackface* pode parecer ultrapassado em círculos de estudos acadêmicos e pós-graduados, na educação básica ele ainda é muito incipiente. E foi justamente a contextualização pedagógica, histórica e crítica, a respeito do *blackface*, que me colocou diante de uma atividade avaliativa muito potente, realizada por um estudante, convergindo com as corporeidades negras esboçadas nas linhas desta escrita.

Refiro-me à concepção do "caderno criativo", do estudante L. P, de 17 anos, em formato de circo[13]. Ele reconsiderou os espaços físicos que podem resguardar o conhecimento produzido nas artes cênicas, a contar da prática artístico-pedagógica antirracista que tivemos. Segundo o estudante, o caderno criativo, em formato de circo, foi pensado para demonstrar que se trata de um espaço que abarca a todos, ou seja, a pluralidade e a diversidade cultural (imagem 5).

Imagem 5 - Cadernos criativos dos estudantes

Fonte: arquivo pessoal, 2024

Se para o estudante o circo é o espaço onde se resume tudo, para mim, o olhar poético-pedagógico sobre sua espacialidade também fortaleceu a perspectiva de uma educação antirracista. Trato disso, porque eu ressaltei no decorrer das aulas a ação de artistas negros nas artes cênicas, como o palhaço Benjamim de Oliveira (1870-1954), visibilizando um aspecto da história e cultura afro-brasileira. Dito de outro modo, o resgate de uma personalidade da cultura brasileira, no universo das artes cênicas, tendo como pano de fundo o conteúdo circense, a contar da figura do palhaço negro que desenvolveu a teatralidade do circo-teatro no Brasil (Marques, 2006; Silva, 2022). Ou ainda, ao realizar um paralelo com as reflexões de Leda Maria Martins, quando tratou do movimento do corpo negro no desenvolvimento do teatro brasileiro:

13 O "caderno criativo" é um procedimento avaliativo que eu pensei para os alunos sistematizarem os conteúdos desenvolvidos no decorrer das aulas de Arte. Um pouco dessa atividade pode ser acompanhada pela reportagem televisa: G1-DF2. Alunos de escolas públicas personalizam cadernos, *G-DF2*, Distrito Federal, 11 dez. 2023. Disponível em: https://g1.globo.com/df/distrito-federal/df2/video/alunos-de-escolas-publicas-personalizam-cadernos-12186641.ghtml. Acesso em: 1 dez. 2025.

> Integrando os idiomas e códigos cênicos, a gestualidade desenha o corpo nas espacialidades ornamentadas. Expandido e escandido na e pelas espacialidades, esse corpo transeunte, caminha, repousa, corre, sempre em migrações que performam uma ocupação, seja literal, seja simbólica, dos lugares e dos não lugares, instituindo aquilombamentos, reterritorializando os espaços, tornando-os parte expressiva das movências e andanças cênicas (Martins, 2021, p. 79-80).

Movências cênicas que me levaram a apresentar aos alunos, após a atividade avaliativa de visualidades negras, alguns artistas negros, a fim de reforçar o aprendizado dos aspectos atinentes à lei 10.639/2003. A exposição didática e pedagógica da vida do palhaço negro Benjamim de Oliveira mostrou um tipo diferenciado de comicidade, pois apresentou a ação estética de um artista que, tal qual outros de origem negro-africana, quase foi silenciado na história consolidada das artes cênicas. Entretanto, o aumento de pesquisas e estudos contemporâneos a seu respeito, acabam festejando a sua existência e o seu legado artístico (Marques, 2006; Silva, 2022).

No mais, a exposição afirmativa de trajetórias artístico-corpóreas-enegrecidas acaba conferindo uma reflexão pedagógica cativante, em contrapartida à prática racista do *blackface* e às produções do cômico e do riso que adotam esse caminho na contemporaneidade. O que pode levar o grupo de estudantes a um efetivo processo de ensino e aprendizagem antirracista, graças a atenção ao desenvolvimento intencional e consciente de uma educação para as relações étnico-raciais, por uma perspectiva estética afirmativa dos conteúdos conectados ao componente curricular Arte, com foco no ensino do teatro na educação básica, como ocorreu com a atenção às corporeidades negras.

Por fim, cabe relembrar que o ensino médio constitui um dos momentos importantes para o desenvolvimento do artigo 26-A da LDB, alterado pela lei 10.639/2003, nas etapas da educação básica brasileira, cujo texto da lei já determinava que: "nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio torna-se obrigatório o ensino da História e Cultura Afro-brasileira" (Brasil, 2003). Nesse sentido, os códigos ancestrais, registrados e traslados pelo corpo negro, tornam-se uma abordagem estética fundamental para movimentar o pensamento na formação dos estudantes das escolas públicas e privadas pelo Brasil.

3 Considerações negro-corpóreas em trajetos (*des*)contínuos

Foi pelo entrelaçamento dos meus fazeres e saberes negro-corpóreos em artes cênicas, tendo como pano de fundo a minha experiência de pesquisa de mestrado, que versou sobre a fenomenologia do cômico, que construí esta escrita. O intuito foi partilhar estratégias e procedimentos didáticos e pedagógicos para a aplicabilidade do artigo 26-A da LDB, especialmente a lei 10.639/2003, nas aulas de teatro no ensino médio, por meio dos conteúdos ligados ao universo estético do cômico e do riso com uma abordagem antirracista, como a crítica ao *black* face, o olhar artístico-pedagógico sobre o circo e os palhaços brasileiros de peles escuras.

A memória da minha experiência negro-corpórea conferiu a apetência e a insistência do combate ao racismo sistêmico à brasileira, cujo diálogo com o mundo reforçou a necessidade de compartilhar, a contar desta escrita, práticas artístico-pedagógicas antirracistas na educação básica e - por que não? - em outros níveis de ensino e contextos escolares e educativos. Vislumbro, assim, que os diferentes contextos de ensino e aprendizagem lancem mão dos estudos e das práticas voltadas ao universo do cômico e do riso, numa perspectiva estético-corpórea intencionalmente antirracista.

Portanto, com o meu-corpo-negro, sigo... continuo... Em/por... Samambaia... Brasília... Distrito Federal... Minas Gerais... Belo Horizonte... São João del Rei... Ouro Preto...

Referências

BRASIL. LDB: Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional: Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Presidência da República, Casa Civil, subchefia para assuntos jurídicos. Brasília, ano 175, 20 dez. 1996. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm . Acesso em: 21 fev. 2024.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Brasília, ano 187, 10 mar. 2008. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm . Acesso em: 21 fev. 2024.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União. Brasília, ano 187, seção 1, 11 mar. 2008, p. 1. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2008/lei-11645-10-marco-2008-572787-publicacaooriginal-96087-pl.html . Acesso em: 20 ago. 2019.

DESGRANGES, F. *A pedagogia do teatro*: provocação e dialogismo. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Edições Mandacaru, 2011.

DUMAS, A. G. Nomear é Dominar?: Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras. *Revista Brasileira de Estudos da Presença,* v. 12, n. 4, p. 1-21, 2022. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/121806. Acesso em: 21 fev. 2024.

FRANCO, E. O. Entre o jogo e o cômico: uma possível metodologia para a Pedagogia Teatral. IN: Marques de Sá, Antônio Villar (org.). *Ludicidade e suas interfaces.* Brasília: Liber Livro, 2013, p. 79-103.

FRANCO, E. O. *Por uma pedagogia teatral cômica*: Kkkk ? kkkK. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

FRANCO, E. O. Da cômica experiência à reflexão teórica: uma proposição metodológica para a Pedagogia Teatral. *In*: HARTMANN, L; VELOSO, G. (org.). *O teatro e suas pedagogias*: práticas e reflexões. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016, p. 237-258.

GRECH, Herman. Clowns arrested for clowning about. *Times of Malta*, Birkirkara, 27 jul. 2007. Disponível em: https://www.timesofmalta.com/article/clowns-arrested-for-clowning-about.9947 . Acesso em: 1 dez. 2025.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARQUES, D. O palhaço negro que dançou achula para o Marechal de Ferro. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 6, p. 55–63, 2006. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57293. Acesso em: 14 jul. 2024.

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar*: poética do corpo-tela. 1a ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOREIRA, A. *Racismo recreativo*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

MUNANGA, K. *Negritude*: usos e sentidos. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

NASCIMENTO, A. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, v. 18, p. 209-24, 2004.

NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, A. *O quilombismo*: documentos de uma militância pan-africanista. Abdias Nascimento; com prefácio de Kabengele Munanga; e texto de Elisa Larkin Nascimento e Valdecir Nascimento. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

OLIVEIRA, Erico José Souza de. Máscaras e mímicas no teatro brasileiro: uma decolonização da prática artística?. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 4, n. 53, p. 1–21, 2024. DOI: 10.5965/1414573104532024e0125. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/26154. Acesso em: 15 fev. 2025.

RABETTI, B. Memórias e culturas do "popular" no teatro: o típico e as técnicas. *O percevejo*, n. 8, ano 8, 2000, p. 3-18.

SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO. Currículo em Movimento do Novo Ensino Médio. Brasília: SEEDF, GDF, 2022. Disponível em: https://www.educacao.df.gov.br/pedagogico-curriculo-em-movimento/ . Acesso em: 01 dez. 2025.

SILVA, E. *Circo-Teatro*: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Itaú Cultural; Editora WMF Martins Fontes, 2022.

TIBAJI, A. Teatro, valor e pluralidade: rumo a uma política e a uma estética do popular. *In*: RABETTI, B. *Teatro e comicidades 3*: facécias, faceirices e divertimentos. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

TRINDADE, A. L. Valores Civilizatórios e a Educação Infantil: uma contribuição afro-brasileira. *In*: Brandão, A. P.; Trindade, A. L. da. (org.). *Modos de brincar:* caderno de atividades, saberes e fazeres. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010.

Biografia acadêmica
Elison Oliveira Franco - Universidade de Brasília (UnB)
Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil.
E-mail: elisonarte@gmail.com

Financiamento
CAPES

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
Não declarado

Direitos autorais
Elison Oliveira Franco

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
Simples Cego

Editores responsáveis
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Histórico de avaliação
Data de submissão: 30 maio 2025
Data de aprovação: 17 nov. 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

IMPRISONED COMICALITY:
the performativity of aesthetic experiences in anti-racist education revealed for the teaching of theater

COMICIDADE APRISIONADA:
a performatividade de experiências estéticas em educação antirracista reveladas para o ensino do teatro

Elison Oliveira Franco
https://orcid.org/0000-0002-0357-7038

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8403

Imprisoned comicality:
the performativity of aesthetic experiences in anti-racist education revealed for the teaching of theater

Abstract: This text aims to intertwine the production of knowledge arising from aesthetic experiences in the performing arts, through the body in *performances of spiral time* (Martins, 2021) and their *archives* (Rabetti, 2000), with the promotion of anti-racist education in basic education. It analyzes the phenomenology of the comic and learning processes from various social and cultural contexts that seek to combat racism. To this end, the study presents an empirical, reflective, and theoretical account by the author-teacher concerning his practices and forms of knowledge within the universe of the performing arts, focusing on the comicality, laughter, and the figure of the clown. This discussion aligns with contents related to the teaching and learning process of theater in public schools, with particular attention to Law No. 10,639/2003, which mandates the teaching of Afro-Brazilian history and culture in the classroom (Brasil, 2003).
Keywords: comic; body; performativity; performing arts; anti-racist education.

Comicidade aprisionada:
a performatividade de experiências estéticas em educação antirracista reveladas para o ensino do teatro

Resumo: O objetivo deste texto é entrelaçar a produção de conhecimento, advinda de experiências estéticas nas artes cênicas, por meio do corpo em *performances do tempo espiralar* (Martins, 2021) e seus *arquivos* (Rabetti, 2000), com o fomento de uma educação antirracista na educação básica, analisando a fenomenologia do cômico e as aprendizagens provenientes de diferentes contextos sociais e culturais que buscam combater o racismo. Para isso, apresenta-se um relato empírico, reflexivo e teórico do autor-docente em relação aos seus fazeres e saberes no universo das artes cênicas, tendo como foco a comicidade, o riso e a figura do palhaço, consonante aos conteúdos voltados ao processo de ensino e aprendizagem do teatro na escola pública, com atenção à lei 10.639/2003, que exige o ensino da história e cultura afro-brasileira em sala de aula (Brasil, 2003).
Palavras-chave: cômico; corpo; performatividade; artes cênicas; educação antirracista.

1 Introduction

In order to address the relationship between art, teaching, and academic research, I present in this text[1] a personal narrative that brings together the study I conducted during my master's program, from 2012 to 2014,[2] with historical and contemporary aspects related to my own teaching and learning processes as an artist, educator, and researcher. The purpose is to reflect on practices and forms of knowledge in the performing arts from an anti-racist perspective, grounded in aesthetic experiences (em)*bodi*ed within the phenomenology of the comic across different scenic, pedagogical, and cultural contexts.

The encounter and disencounter between one's own local artistic-corporeal practice and the world shape the construction of this text, as I emphasize my growing awareness of the need to promote anti-racist aesthetic education in public schools, specifically with high school students. The theoretical-methodological grounding of the discussion draws inspiration from Leda Maria Martins's (2021) notion of the body in *performances do tempo espiralar* (performances of spiral time), supported by archival analysis as proposed by Betti Rabetti (2000). The intention is to share aesthetic, experiential, formative, and dialogical perspectives, reinforcing an ethnic focus and an anti-racist understanding as traversed in and through my body.

According to Leda Maria Martins (2021), the Black body houses forms of knowledge that are not sustained solely by the function of the word (spoken or written), but also encompass images derived from visuality, orality, sonority, gesture, and tangible and sensorial inscriptions. The aesthetic apprehension of these elements reveals perceptions of Black corporeality and its nuanced cultural, historical, and contemporary meanings. For Martins, time in traditional African and Indigenous cultures, predominantly oral, revolves around a central point, namely the body, whose materiality is filled with symbolic inscriptions of Black and Afro-diasporic cultures, deeply tied to corporeality through ancestry. In her own words:

> Spirality is what, in my understanding, best illustrates this perception, conception, and experience. The compositions that follow aim to contribute to the idea that time can be ontologically experienced as movements of reversibility, dilation and containment, non-linearity, discontinuity, contraction and relaxation, and the simultaneity of present, past, and future, as ontological and cosmological experiences whose basic principle is not rest, as in Aristotle, but movement.

1 This text is the result of the theoretical and methodological activities developed in the course Research Methodology in Performing Arts, offered by the Graduate Program in Performing Arts at the University of Brasília during the second semester of 2024, taught by Prof. Dr. Luciana Hartmann. In addition, it is a methodologically expanded and refined version of the paper presented in the Working Group (WG) Circo e Comicidade and published in the Proceedings of the 12th ABRACE Scientific Meeting: *O que podem as Artes Cênicas entre a máquina do mundo e as lutas pela terra* (What can the performing arts do between the machine of the world and the struggles for land), held from September 27 to 30, 2024, in São João del Rei, Minas Gerais.

2 Based on the author's master's thesis, supervised by Prof. Dra. Luciana Hartmann: FRANCO, E. O. *Por uma pedagogia teatral cômica*: Kkkk ? kkkK. 2014. Master's Thesis (MA in Arts) – Graduate Program in Arts, Institute of Arts, University of Brasília, Brasília, 2014.

> In curved temporalities, time and memory are images that reflect one another (Martins, 2021, p. 23; our translation).

In order to remain attentive to the circularity of my corporeal movement in the performing arts, I also draw on the analysis of a journalistic report, described later in the text, whose observation seeks to identify *artistic procedures* and *technical repertoires*, as noted by Rabetti (2000, p. 8). In revisiting this record, I am drawn to the "consideration of memory as a privileged 'region,' a source that provides solid revitalizing material for the delicate exercise of reflection or artistic practice engaged in this encounter" (Rabetti, 2000, p. 4; our translation). In short, the archive under analysis enhances my memory of the Black corporeal experience lived throughout my artistic, pedagogical, and academic trajectory.

At the outset, I present an account of a scenic performance in a foreign context which, alongside other more local situations, inspired my perception of didactic-pedagogical approaches related to the realms of the comic and laughter in the development of the master's research mentioned above and in my own artistic-pedagogical teaching practice. Immediately thereafter, I describe a sequence of dates beginning with that performative experience, with the aim of reflecting on methodological sensitivity in fostering anti-racist aesthetic education within educational settings. This includes the adoption of pedagogical strategies and procedures used in the classroom with upper secondary students at a public school in the Federal District in 2024, with a view to complying with Article 26-A of the Brazilian National Education Guidelines and Framework Law (LDBEN), as amended by Law No. 10,639/2003[3].

Finally, it should be noted that the temporal framings presented throughout the text are not static. They may be read as corporeal-reflective-spiral crossings, akin to the marking of choreographic pathways, performative scripts, offerings of *ebós*, registered *quilombos*, and rediscovered bodily desires, as "Marked by discontinuity, reversibilities, temporalizing turns, and waves of sonic and rhythmic expressions, the embodied event includes individual and collective experiences, personal memory, and social and historical memory" (Martins, 2021, p. 80; our translation).

In other words, these are further events that fracture our corporeal perception while strengthening aesthetic experiences that confer the pluriversal knowledge of formative trajectories in the performing arts, revealing an interest in research from an anti-racist aesthetic perspective. Enjoy your reading!

3 It is worth noting that Law No. 11,645/2008 also amended Article 26-A of the LDBEN and, consequently, Law No. 10,639/2003, by incorporating Indigenous knowledge and perspectives into Brazilian basic and higher education curricula (Brasil, 1996, 2008). However, in this text, I do not address the historical and cultural aspects related to Indigenous peoples.

2 Practices and knowledges of the land in/through the body-world

Island of Malta, last week of July 2007

I was participating in a theater gathering on that small stretch of land located between the African and European continents (Figure 1). One day, the group of artists decided to return to the street for a public clown performance, in which we would wear ordinary clothing used in everyday life, while the clown costume would be kept in backpacks, bags, in our hands, or wherever else we could carry it. That day, the objective of the exercise was to choose a location, change clothes, put on the clown attire, and simply wait, as we were questioning the literal, immediate, and invasive communication present in some relationships between clowns and the public, and vice versa. Accordingly, I followed the agreement.

Figure 1 – Public clown performance by the author (right), Republic Street, Valletta, Island of Malta

Source: Jason Borg, 2007[4].

While I was waiting, a pair of police officers approached and demanded that I and the other artists, who were also performing scenic actions, leave the street and move as close as possible to the sidewalks, so as not to obstruct the entrances and exits of shops and businesses. When they asked me to leave, I looked at them and gestured that I did not understand them, as they were speaking English and I was already dressed as a clown. Through gestures, the officers demanded, more or less three times, that I gather my belongings and, like the other clown-artists, relocate to the sidewalk.

At that moment, I recalled the walking and stumbling techniques I had learned in a workshop given by the Italian clown Leris Colombaioni, offered at the Sesc Fest Clown festival held in Brasília in 2005. I slowly removed each belonging from the ground, interspersed with little

4 The image and the report are available at: GRECH, Herman. Clowns arrested for clowning about. *Times of Malta*, Birkirkara, 27 jul. 2007. Available from: https://www.timesofmalta.com/article/clowns-arrested-for-clowning-about.994 . Accessed on: Dec. 1, 2025.

jumps, hops, stumbles, and mockingly uttered sounds. As a result, at a certain point, one of the officers shook my arms, ordering me to be as quick as possible in my actions. Yet I continued the play, slo-o-o-wly, as I also noticed that the law enforcement officer was struggling, de-ter-mi-ned-ly, to suppress a slight smile at the corner of his lips.

As time went by, a circle of curious, laughing spectators began to form, enjoying the moments when I removed my belongings from the street and carried them to the sidewalk: very slowly, with a few teasing gestures and jokingly… At times, I would show a plastic club that I had with me to the officers, as a mock act of self-defense, while at the same time sharing my gaze with those who were becoming accomplices in that scenic performance created randomly in that narrow street on the Maltese island.

When I finished gathering all my objects, the officers reprimanded me once again, in that unrecognizable English—which I swear and insist I did not understand—and turned their backs on me. I took advantage of the moment to make a mischievous gesture toward them, observed only by the audience. What I had not anticipated was that a White man, possibly European, who happened to be passing by at that exact moment, would approach the officers to report me, as he had not appreciated my playfulness. As a result, they returned and took me to the police station, while I said goodbye to the audience, composed of people of different nationalities, who continued to discuss among themselves the "heavy-handed" action of the police, particularly due to the defensive intervention of a tall Black man who had also begun to defend me.

After being held in a small room at the police station for approximately three hours, I was released through the mediation of the festival organizer.

Brasília, first semester of 2014

The account of that situation on the island of Malta is one example, among others, that led me to investigate the phenomenology of the comic as a possible methodology for teaching theatre, beginning toward the end of my undergraduate degree in Art Education with a specialization in Performing Arts at the University of Brasília in 2009. This inquiry culminated in the systematization of that artistic-pedagogical proposal in my master's research, defended in the first semester of 2014, specifically on May 12. Cultural context, the retrieval of memory, and the recovery of physical and artistic repertoire were among the attributes I identified in the comic as motivating factors for treating it as a pedagogical approach in the classroom.

The intentional production of the comic was the main characteristic highlighted in the study, not only as a means of identifying it, but also of distinguishing it from play, whose elements promote pleasure, freedom, motivation, and the willingness of participating students to experience theater classes in a playful manner. Flávio Desgranges (2011), in analyzing methodological proposals that employ play in the teaching-learning process of theatre, demonstrates that theatrical play serves to broaden understanding and deepen engagement with scenic elements, while also providing

conditions for addressing other issues related to the social, political, ideological, and even affective and emotional contexts of the participants.

Conversely, although I recognized the predominance of play in the teaching-learning process of theater, as it may be understood as a *foundational element of life and human relationships* (Huizinga, 2010), I observed that the comic manifests itself within play at the moment when participants realize that they can modify the rules of the activity, re-signifying them in humorous and/or ridiculous ways (Franco, 2013; 2014; 2016). Play thus came to be understood as a privileged space for provoking comic intentions among students, expressed through the adherence to or confrontation with social and artistic practices embodied by the group of participating students, whether in a game, an improvisation, or a prepared scene[5].

The stimulation of the phenomenology of the comic, through the physical and artistic repertoire of the sociocultural practices of the participating students, was clearly delineated in the master's research, as was the recovered perception drawn from my own artistic-pedagogical experience as a clown. However, I did not devote significant attention to ethnic issues in the development of that research, despite the fact that contemporary debates on the comic and laughter have increasingly emphasized such questions.

It is important to note that the Brazilian Black movement has long questioned the ways in which Black and Afro-Brazilian people were (and still are) represented in certain artistic and educational productions, particularly those centered on the comic and laughter. This was the case with Abdias Nascimento, whose aesthetic sensitivity led him to critique the racist practice of *blackface* and to promote the affirmative visibility of Black bodies on stage through the creation of the Teatro Experimental do Negro (TEN), alongside many other intellectual contributions that valued the Black and Afro-Brazilian population (Nascimento, 2004; 2016; 2019).

Federal District, first semester of 2024

I seek to problematize ethnic factors in this text, as my artistic-pedagogical trajectory has involved affirmative experiences of the Black body in the performing arts. Perhaps because I allowed myself to be guided by the transgressive force of the comic and laughter, and because I did not engage, or fully commit, to debates on racism, I neither emphasized nor sufficiently deepened the ethnic-racial dimension in my master's research. Addressing this dimension would have significantly expanded the scope of the discussion on anti-racist education through the aesthetic cultivation of the comic and laughter in the classroom.

5 "In addition to play, other procedures were adopted to encourage the manifestation of the comic element: *improvisation*, through the provocation and appropriation of unexpected moments; *caricature* and *parody*, by amplifying the emphasis on movement explored comically; and the use of *focus* and *mask*, in the exploration of the body and in motivating the emphasis on corporeality within the physical repertoire presented by the students. In order to construct a favorable space that would encourage the expression of students' social practices, I also suggested that the art educator could initiate the teaching–learning process by comically provoking the context, drawing on their own physical and artistic repertoire in front of the students" (Franco, 2014, pp. 150-152, our emphasis; our translation).

Conversely, I was not driven by the fashionable use of the concepts of decoloniality and counter-coloniality, disconnected from their concrete relations with artistic and cultural practices centered on the comic and laughter in cultural groups unfamiliar to me. Professor Erico José Souza de Oliveira (2024), of the University of Brasília, for example, has questioned the fact that many Brazilian artists and scholars draw on Afro-Brazilian cultural practices to enrich their artistic creations while labeling them decolonial, without critically reflecting on cultural appropriation and class- and ethnic-based privileges. According to him, Brazilian universities continue to perpetuate coloniality and racism in their pedagogical and curricular practices, despite affirmative action policies and the struggles of Black movements. For this reason, Professor Erico José underscores the urgent need to rethink the relationship between the performing arts and subalternized cultures in Brazil, promoting a truly reflective decolonial practice, including with regard to the comic, as he concludes:

> The arts of the comic, mime, and masks would need to confront the colonial reality within their own field in order to reframe the colonial postures embedded in their artistic and pedagogical procedures. This would entail a profound revision of their ideals of creative freedom and, above all, of their intercultural dialogues. Perhaps only then could they escape the appropriative residue surrounding Black-referenced cultural practices disguised as artistic-decolonial processes (Oliveira, 2024, p. 20; our translation).

As racism is foundational to the capitalist-colonial system, and to my own artistic-pedagogical experience, I had to learn not to be racist through the teaching and learning contexts I attended. Conversely, I also had to learn to be anti-racist through other social spaces with which I came to engage, such as certain public schools in the Federal District, in my capacity as a performing arts teacher. This process required racial literacy on my part, leading to a conscious awakening regarding discriminatory practices within the school environment, as well as sensitivity in promoting an anti-racist aesthetic education. Within this framework, the artistic-pedagogical experience related to the realms of the comic and laughter made it possible to identify an empirical pathway of formation and learning in the struggle against racism.

In this sense, when reconsidering the account of that scenic performance on the island of Malta in 2007, described several pages earlier, I was always reminded of the Black man who had defended me while I was being restrained and taken away by the police. At the time, however, I neither understood what he was saying nor the reason for his indignation amid the turmoil in the narrow streets of the Maltese city. I only perceived that he strongly disagreed with what was happening to me.

Because I had not read attentively the news report mentioned at the beginning of this text, I began to revisit records of my artistic trajectory while applying to the doctoral program in performing arts within the Graduate Program in Performing Arts at the University of Brasília. It was then that I decided to reread and fully translate the Times of Malta article. I came to understand that the report denounced testimony regarding prejudiced remarks directed at me precisely on the

day of the clown intervention, which helped me recall the reason for the conflict that arose during that scenic performance and, likewise, the defense mounted by that Black man.

A passage from the Times of Malta reported that: "As he was being arrested, an eyewitness said he heard commuters hurling insults at the dark-skinned Brazilian, telling him to 'go back to your country' and 'go work elsewhere'" (Grech, 2007). In other words, beyond my detention, it was the racist and xenophobic insults that prompted the Black man to defend me as he walked down the street and witnessed the interruption of my artistic performance, in an act of solidarity and reaction. It is also worth adding the ensuing commotion among passersby and other police officers, who intervened to separate the heated arguments between the Black man and other tourists who were also defending me.

Whereas in Brazil, according to the Brazilian Institute of Geography and Statistics (IBGE), I may be classified as *pardo*, within the categories preto and pardo, whose combination constitutes the racial group identified as the Black population in Brazil—representing the largest share of the Brazilian population, nearly 56%[6]—in the context of the island of Malta I was read as a dark-skinned Brazilian. This constituted an empirical, and in that context depreciative, re-signification of the Euro-white-centric imposition that defined the term Black, as it became a standardized means of grouping diverse peoples who did not fit the biological, physical, social, and cultural characteristics of the idealized white, normative, "civilizing," hegemonic, and colonizing world, attributing to the "others" what came to be called "*Blackness* and/or Black identity" (Munanga, 2020, p. 19, our emphasis; our translation).

Conversely, when I refer back to the walking and hopping techniques employed in that performance, learned in the workshop led by Leris Colombaioni, I highlight the learning and exploration of that methodology aimed at fostering playfulness and producing laughter. This is not only due to studies that may point to the technique underlying the popular artist on stage, countering superficial readings of spontaneity, as noted by Rabetti when she wrote: "[…] behind the desire to exalt the typical and the characteristic lies the presence of technical repertoires as efficient as they are frequent in certain theatrical artistic expressions that, while maintaining a *strong dialogue* with tradition, do not necessarily constitute a casual artistic emergence" (Rabetti, 2000, p. 9, author's emphasis; our translation). I would like to situate the symbolic aspects that reveal the influence of Black African culture within my aesthetic-formative trajectory, even if they are imperceptible at first glance, by assessing the attempted erasure of Black and Afro-diasporic cultures in Brazilian theater and cultural manifestations.

As problematized by Alexandra Dumas (2022), a professor at the Federal University of Bahia, we must attend to the silencing of African heritage in Brazilian arts and popular cultures,

6 More information on the 2022 Census, see: Belandi, Caio; Gomes, Irene. Censo 2022: pela primeira vez, desde 1991, a maior parte da população do Brasil se declara parda. Agência IBGE Notícias, Rio de Janeiro, 22 dez. 2023. https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda. Accessed on: Jan. 5, 2025.

which ultimately reinforces *epistemic racism* and *aesthetic racism*. She demonstrates that many studies continue to employ terms and nomenclature from conventional theater to address Black, Afro-Brazilian, and Indigenous manifestations that do not even adopt such characteristics in their scenic and cultural expressions. According to the author, this imposes a universal and colonizing gaze of White, European, Aristotelian theater onto the cultural manifestations of marginalized groups, which have, on the contrary, survived precisely through resistance to colonial domination, as expressed in their ways of being and doing. Moreover, she points out that such cultures do not separate fiction, aesthetics, and art from their realities and cosmologies, explaining the importance of the term Afro in popular designations:

> Often, the Afro component of the popular is discarded in its enunciation, promoting the erasure of its African cultural matrix and transforming it into folklore, national, Brazilian, popular, regional, or traditional culture. Through this procedure, there is a risk of annihilating the web and tensions that involve power, thereby affirming epistemic racism and aesthetic racism. By foregrounding the matricial reference through the use of the term Afro-popular, an intention emerges to make visible the processes of cultural invisibilization to which *quilombola communities, peripheral populations, and small towns forgotten by the country's economic and governmental centers* are subjected" (Dumas, 2022, p. 10, our emphasis; our translation).

In other words, the erasure of Black African influences in Afro-Brazilian artistic and cultural practices must be questioned in order to reveal the practices and forms of knowledge, read as subalternized, of Afro-diasporic peoples, whose contributions can be highlighted within Brazilian performing arts. For this reason, I wish to emphasize other scenic knowledges that were already embodied in me at the time of that performance, such as the aesthetic experiences of performances with the *Quadrilha* Êta *Lasquêra*[7]. The sharing of gaze and complicity with the audience, among other scenic elements so strongly reinforced in clown training workshops, were also explored in the various performances we presented dressed as *cangaceiros*, the theme adopted by the *quadrilha* group in the many circus *arraiais* throughout the Federal District.

I am thus interested in emphasizing that those performances already fostered playfulness and laughter through the construction of a ludic environment conducive to the manifestation of the comic element—sometimes consciously, and at other times quite unintentionally. Nevertheless, the phenomenology of the comic was present, owing to the unusual moments that were intentionally seized upon, in line with the understanding that "[…] thinking about the specificity of comic-popular techniques enables us to reflect on the values appropriated by them" (Tibaji, 2010, p. 19; our translation). This is stated without neglecting the symbolic and constitutive aspects of the presence of Black and Afro-diasporic culture in our formation, such as Afro-Brazilian civilizational values, which not only contributed to but also cultivated our aesthetic, artistic, and sociocultural interrelations—namely memory, orality, ancestry, circularity,

7 Group founded in 2000 by young artists and social actors from the community of Samambaia, XII Administrative Region of the Federal District, located 25km from the center of Brasília.

corporeality, playfulness, cooperativism/communitarianism, religiosity, vital energy (*axé*), and musicality (Trindade, 2010).

These civilizational values reinforce memory and the corporeal elements of Black African ancestry, re-signified by performed Black bodies, or even as "[…] doubly repeated behaviors, which allude to the reiteration of the performed action, its repetition in time and as time and duration, as well as its simultaneous ephemerality" (Martins, 2021, p. 38; our translation)[8]. In this regard, it is important to highlight the significant number of Black men and women in the *Quadrilha* Êta *Lasquêra*, who sustained our aesthetic-cultural encounters (Figure 2).

Figure 2 – Performance by the *Quadrilha Êta Lasquêra*, in which I appear as part of the second couple, on the left, and lying on the ground, on the right

Source: Personal archive, 2003

Thus, I perceived the boisterous manner in which we danced *quadrilha*, randomly swaying arms, legs, and spine, amid jumps, shouts of animation, and variations in bodily movement driven by the rhythms of *xaxado*, *xote*, *baião*, and *forró*. These characteristics were expressed in the way each participant danced when privileging a mischievous gaze or the rough, yet festive, aspect of the *cangaceiros* and *cangaceiras* of Virgulino Lampião and Maria Bonita's band—a theme researched and presented by the *quadrilha* to this day (Figure 3).

8 It is worth contextualizing that Leda Maria Martins was based on the concept of *restored behavior*, coined by Richard Schechner, to address performance in his study (Martins, 2021, p. 38). For more information on the concept, see: SCHECHNER, R. O que é performance?. *O percevejo*: revista de teatro, crítica e estética, ano 11, n. 12, 2003, p. 25-50.

Figure 3 – Performance by the *Quadrilha Êta Lasquêra* of Samambaia, Federal District

Source: Personal archive, 2007

At that time, Êta *Lasquêra* introduced innovations and made an impact in competitions by presenting itself entirely dressed as *cangaceiros* and by performing dance steps of French origin through its own reworking of the theme, in which the delicacy and subtlety of the minuet were reinterpreted through the low-bodied movement of a stylized *xaxado*: stamp one foot, then the other, dragging and lifting the knee; thrust and accentuate the hips; playing and parodying in a distinctly ethno-Brazilian manner, *etcha*!

Another aesthetic experience that reinforced accounts of my scenic-corporeal knowledges was the *Paixão do Cristo Negro* (Passion of the Black Christ), in which comic moments also emerged during rehearsals or performances[9]. In the improvisations we created to construct that staging, on one occasion I played the disciple Judas Iscariot, who, in the conceived scene, was supposed to withdraw abruptly when Jesus Christ would denounce him as the group's traitor. In that improvisation, with all eyes and fingers pointed at me, I paused, looked at everyone, and provocatively produced a caricatural, mocking cry: *buaáád*! Everyone laughed, as I broke the pattern and revealed the defense and fragility of that "perverse" disciple "villain," historically rejected by the Christian world.

These comic effects were displayed precisely in the performances we staged for large audiences gathered on Good Fridays—for example, when I portrayed King Herod, whose scene depicted the ridicule the historical character directed at Jesus Christ, within an atmosphere of orgy, festivity, mockery, and buffoonery (Figure 4).

9 Religious and artistic-cultural manifestation held in Samambaia, Federal District, since 1997. From 1998 onwards, the adjective *negro* (Black) was added in order to present a Jesus Christ with Afro-Brazilian qualities, more corresponding to the Brazilian people, instead of affirming that he was in fact Black.

Figure 4 – Scenes from *Paixão do Cristo Negro* of Samambaia, Federal District

Source: Personal archive, 2003

I do not wish, by this, to disregard the experiences I later had in my teaching-and-learning process in performing arts, with a focus on the comic, laughter, and the clown figure[10]. Rather, my aim is simply to highlight my corporeal awareness, more or less perceptible, of the effects that produce comicality, which was further expanded in the clown workshop I attended in 2003, through the systematization of exposure to ridicule, the exploration of my own flaws or "personal trash," and mastery of focus and triangulation on stage.

In addition, I seek to demonstrate the presence of certain elements characteristic of the African worldview em*bodied* into the artistic, pedagogical, and cultural practices I experienced, even when addressed indirectly, such as memory, ancestry, circularity, corporeality, playfulness, and communitarianism, along with the affirmative visibility of Black bodies on stage, since "the body in performance restores, expresses, and simultaneously produces this knowledge, inscribed in the memory of the gesture" (Martins, 2021, p. 130; our translation).

I understand that, upon reconsidering the analysis of these accounts, I can begin a renewed conceptual approach centered on the influence of Black and Afro-diasporic cultures in my aesthetic-formative trajectory, without resorting to the nomenclature of the White European-Aristotelian theatrical system to characterize popular cultural practices, and with an Afro-centered framing that I have integrated. As "to affix an Aristotelian theater reference as the sole interpretive measure of a Black Brazilian cultural practice sounds like an act of whitening through rational scientification or of Black matricial invisibilization, subordinating its postulates to a hegemonic model" (Dumas, 2022, p. 11; our translation).

Overall, I know that across all these lands I have inhabited, learned, and shared. More than a parochial ideology, I understand that the critical and analytical dialogue on racism across the world enabled the elaboration of practices and knowledges in performing arts from a corporeally anti-

10 My first clown workshop was with two artists and clowns, at that time, members of a recognized theater group from Brasilia. The initiation was performed in the city of Samambaia, in the second semester of 2003, inspired by some proposals of the LUME Theater Group, linked to the University of Campinas, with which the two lecturers had previously had a formative experience.

racist perspective. This contributes to my formation and resonates with my practice as a performing arts teacher in public secondary schools of the Federal District's State Department of Education.

Samambaia, Federal District, last week of June 2024

That dark-skinned Brazilian (myself), as read within that insular context, took into account the dignified prominence of Black skin tone upon entering the profession as a teacher in several public secondary schools in the Federal District, especially from 2016 onward. Over time, I began to mature my own Black corporeal self-perception, permeating my teaching sensitivity in the presentation and approach of anti-racist artistic-pedagogical content, particularly that related to the comic and laughter. This also occurred in dialogue with the philosophical reflections of Leda Maria Martins when addressing bodily performances that transmit the knowledge of African cultures transposed to the Americas:

> Inscribing knowledge was not, then, synonymous with mastery of an alphabetically written language. Inscribing knowledge was, rather, synonymous with an embodied experience, with an embodied knowledge that found in the performing body its place and environment of inscription. The word was danced, the gesture was sung; in every movement there resounded a choreography of the voice, a score of diction, a pigmented inscription of the skin, a sonority of colors (Martins, 2021, p. 36; our translation).

This movement of inscribing corporeal knowledge also inscribed the colors on/in my body in the fight against "recreational racism" (Moreira, 2019; our translation) in everyday school life, that is, a type of humor that propagates racial hostility, racial oppression, and hate speech. To this end, I sought to foster and render visible the aesthetics of Black and youth bodies in the teaching-learning process of the curricular component of Arts[11]. I also addressed the critique of blackface in the secondary-school classes I teach, content that is articulated in the *Currículo em Movimento* of the New Upper Secondary Education of the Public Schools of the Federal District (State Department of Education, 2022, p. 68). During the curriculum review and drafting process, I joined the team of writers in the Languages field, representing the Art component and recovering dignified aspects of Black and Afro-Brazilian history and culture in the wording of a relevant support document for classroom pedagogical practices[12].

11 For this, see the systematization of other anti-racist artistic-pedagogical experiences in the form of articles. See: FRANCO, Elison Oliveira. A bela feira afroindígena: por uma educação estética antirracista. *ouvirOUver*, [*S. l.*], v. 17, n. 2, p. 393-412, 2022. Available from: https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/60838 . Accessed on: Dec. 1, 2025; FRANCO, Elison. O ilê performático da biodiversidade dos Orixás e das Iabás: os saberes das Africanidades para a sustentabilidade contemporânea. *Revista VIS*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, [*S. l.*], v. 20, n. 2, p. 187–200, 2022. Available from: https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/41252 . Accessed on: Dec. 1, 2025.

12 Pedagogical ethnic-racial and anti-racist guidelines related to the Art curricular component are included in the curriculum's own learning objectives, such as the critique of blackface ("LGG34FG") and the legacy of Black historical figures ("LGG35FG") (State Department of Education, 2022, p. 68).

In other words, my Black corporeal experience sensitized me to approaches to content aimed at implementing Law 10.639/03, which mandates the teaching of Afro-Brazilian history and culture in schools (Brasil, 2003). While debates on blackface may seem outdated in academic and postgraduate circles, in basic education they remain quite incipient. It was precisely the pedagogical, historical, and critical contextualization of blackface that led me to a very powerful assessment activity conducted by a student, converging with the Black corporealities outlined in this text.

I refer to the conception of the "creative notebook" by student L. P., aged 17, designed in the form of a circus[13]. He reconsidered the physical spaces that can safeguard knowledge produced in the performing arts, drawing on the anti-racist artistic-pedagogical practice we experienced. According to the student, the circus-shaped creative notebook was conceived to demonstrate that it is a space that encompasses everyone—that is, plurality and cultural diversity (Figure 5).

Figure 5 – Students' creative notebooks

Source: Personal archive, 2024

If, for the student, the circus is the space that brings everything together, for me the poetic-pedagogical gaze upon its spatiality also strengthens the perspective of an anti-racist education. I address this because, throughout the classes, I highlighted the work of Black artists in the performing arts, such as the clown Benjamim de Oliveira (1870-1954), thereby rendering visible an aspect of Afro-Brazilian history and culture. Put differently, this involved recovering a personality from Brazilian culture within the performing arts, against the backdrop of circus content, by foregrounding the Black clown who developed circus-theater theatricality in Brazil (Marques, 2006; Silva, 2022). I also drew a parallel with Leda Maria Martins's reflections on the movement of the Black body in the development of Brazilian theater:

13 The "creative notebook" is an evaluative procedure that I designed for students to systematize the contents developed during Art classes. Some of this activity can be followed by the televisa report: G1-DF2. Alunos de escolas públicas personalizam cadernos, *G-DF2*, Distrito Federal, 11 dez. 2023. Available from: https://g1.globo.com/df/distrito-federal/df2/video/alunos-de-escolas-publicas-personalizam-cadernos-12186641.ghtml. Accessed on: Dec. 1, 2025.

> Integrating scenic idioms and codes, gesture draws the body within ornamented spatialities. Expanded and scanned in and through spatialities, this transitory body walks, rests, runs, always in migrations that perform an occupation, whether literal or symbolic, of places and non-places, instituting *aquilombamentos*, reterritorializing spaces, and rendering them an expressive part of scenic movements and wanderings (Martins, 2021, pp. 79-80; our translation).

These scenic movements led me to present, after the assessment activity on Black visualities, several Black artists to students in order to reinforce learning related to Law 10.639/2003. The didactic and pedagogical presentation of the life of the Black clown Benjamim de Oliveira revealed a distinct form of comicality, as it showcased the aesthetic practice of an artist who—like many others of Black African origin—was nearly silenced in the consolidated history of the performing arts. Nevertheless, the growth of contemporary research and studies on his work has come to celebrate his existence and artistic legacy (Marques, 2006; Silva, 2022).

Moreover, the affirmative exposure of Black artistic-corporeal trajectories offers a compelling pedagogical reflection, in contrast to the racist practice of blackface and contemporary productions of the comic and laughter that follow that path. This can lead students toward an effective anti-racist teaching-learning process, grounded in careful attention to the intentional and conscious development of education for ethnic-racial relations, through an affirmative aesthetic perspective on content connected to the Art curricular component, with a focus on theater education in basic schooling, as occurred through attention to Black corporealities.

Finally, it is worth recalling that upper secondary education constitutes one of the key stages for the implementation of Article 26-A of the Brazilian National Education Guidelines and Framework Law (LDB), as amended by Law No. 10,639/2003, within Brazilian basic education. The text of the law already stipulated that "in primary and secondary education institutions, the teaching of Afro-Brazilian History and Culture becomes mandatory" (Brasil, 2003; our translation). In this sense, ancestral codes, inscribed in and transmitted through the Black body, become a fundamental aesthetic approach for activating critical thinking in the education of students in both public and private schools throughout Brazil.

3 Black-corporeal considerations in (*dis*)continuous trajectories

It was through the interweaving of my Black-corporeal practices and forms of knowledge in the performing arts, set against the background of my master's research on the phenomenology of the comic, that I constructed this text. The aim was to share didactic and pedagogical strategies and procedures for the implementation of Article 26-A of the LDB, especially Law No. 10,639/2003, in upper secondary theater classes, through content connected to the aesthetic universe of the comic and laughter from an anti-racist perspective, such as the critique of blackface and an artistic-pedagogical focus on the circus and Brazilian dark-skinned clowns.

The memory of my Black-corporeal experience fostered both the disposition and the persistence to confront Brazil's systemic racism. This dialogue with the world reinforced the need to share, through this writing, anti-racist artistic-pedagogical practices in basic education and—why not—in other levels of education and educational contexts as well. I thus envisage that different teaching and learning contexts may draw on studies and practices related to the universe of the comic and laughter from an intentionally anti-racist aesthetic-corporeal perspective.

Therefore, with my Black body, I move forward… I continue… In/through… Samambaia… Brasília… Federal District… Minas Gerais… Belo Horizonte… São João del Rei… Ouro Preto…

References

BRASIL. LDB: Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional: Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Presidência da República, Casa Civil, subchefia para assuntos jurídicos. Brasília, ano 175, 20 dez. 1996. Available from: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9394.htm . Accessed on: Feb. 21, 2024.

BRASIL. Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Brasília, ano 187, 10 mar. 2008. Available from: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm . Accessed on: Feb. 21, 2024.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União. Brasília, ano 187, seção 1, 11 mar. 2008, p. 1. Available from: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2008/lei-11645-10-marco-2008-572787-publicacaooriginal-96087-pl.html . Accessed on: Aug. 20, 2019.

DESGRANGES, F. *A pedagogia do teatro*: provocação e dialogismo. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec/ Edições Mandacaru, 2011.

DUMAS, A. G. Nomear é Dominar?: Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras. *Revista Brasileira de Estudos da Presença,* v. 12, n. 4, p. 1-21, 2022. Available from: https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/121806. Accessed on: Feb. 21, 2024.

FRANCO, E. O. Entre o jogo e o cômico: uma possível metodologia para a Pedagogia Teatral. IN: Marques de Sá, Antônio Villar (org.). *Ludicidade e suas interfaces.* Brasília: Liber Livro, 2013, p. 79-103.

FRANCO, E. O. *Por uma pedagogia teatral cômica*: Kkkk ? kkkK. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

FRANCO, E. O. Da cômica experiência à reflexão teórica: uma proposição metodológica para a Pedagogia Teatral. *In*: HARTMANN, L; VELOSO, G. (org.). *O teatro e suas pedagogias*: práticas e reflexões. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016, p. 237-258.

GRECH, Herman. Clowns arrested for clowning about. *Times of Malta*, Birkirkara, 27 jul. 2007. Available from: https://www.timesofmalta.com/article/clowns-arrested-for-clowning-about.9947 . Accessed on: Dec. 1, 2025.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MARQUES, D. O palhaço negro que dançou achula para o Marechal de Ferro. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 6, p. 55–63, 2006. Available from: https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57293. Accessed on: Jul. 14, 2024.

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar*: poética do corpo-tela. 1a ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOREIRA, A. *Racismo recreativo*. São Paulo: Sueli Carneiro; Polén, 2019.

MUNANGA, K. *Negritude*: usos e sentidos. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

NASCIMENTO, A. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, v. 18, p. 209-24, 2004.

NASCIMENTO, A. *O genocídio do negro brasileiro*: processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, A. *O quilombismo*: documentos de uma militância pan-africanista. Abdias Nascimento; com prefácio de Kabengele Munanga; e texto de Elisa Larkin Nascimento e Valdecir Nascimento. 3. ed. rev. São Paulo: Editora Perspectiva; Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

OLIVEIRA, Erico José Souza de. Máscaras e mímicas no teatro brasileiro: uma decolonização da prática artística?. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 4, n. 53, p. 1–21, 2024. DOI: 10.5965/1414573104532024e0125. Available from: https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/26154. Accessed on: Feb. 15, 2025.

RABETTI, B. Memórias e culturas do "popular" no teatro: o típico e as técnicas. *O percevejo*, n. 8, ano 8, 2000, p. 3-18.

SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO. Currículo em Movimento do Novo Ensino Médio. Brasília: SEEDF, GDF, 2022. Available from: https://www.educacao.df.gov.br/pedagogico-curriculo-em-movimento/ . Accessed on: Dec. 1, 2025.

SILVA, E. *Circo-Teatro*: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Itaú Cultural; Editora WMF Martins Fontes, 2022.

TIBAJI, A. Teatro, valor e pluralidade: rumo a uma política e a uma estética do popular. *In*: RABETTI, B. *Teatro e comicidades 3*: facécias, faceirices e divertimentos. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

TRINDADE, A. L. Valores Civilizatórios e a Educação Infantil: uma contribuição afro-brasileira. *In*: Brandão, A. P.; Trindade, A. L. da. (org.). *Modos de brincar:* caderno de atividades, saberes e fazeres. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010.

Academic Biography
Elison Oliveira Franco - Universidade de Brasília (UnB)
Doctoral student at the Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brazil.
E-mail: elisonarte@gmail.com

Funding
CAPES

Ethics Committee Approval
Not applicable

Competing interests
No declared conflict of interest

Research Context
No declared research context

Copyright
Elison Oliveira Franco

Copyright of the translation
Guilherme Santos and João Anacleto

Contribution of authorship (CRediT)
Not applicable

License
This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br.

Evaluation Method
Single-Blind Peer Review

Editors
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Peer Review History
Submission date: 30 May 2025
Approval date: 17 November 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

NARIZ DE PALHAÇA:
olhares sobre o documentário "Achei o meu nariz"

CLOWN NOSE:
views about the documentary "Achei o meu nariz [I've found my nose]"

Gleuter Alves Guimarães
https://orcid.org/0009-0002-8803-3511

André Almeida Nunes
https://orcid.org/0009-0006-5651-4213

Roberta Machado Silva
https://orcid.org/0000-0003-2384-8947

doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.7986

Nariz de palhaça:
olhares sobre o documentário "Achei o meu nariz"

Resumo: O presente artigo propõe uma reflexão coletiva sobre o documentário "Achei o meu nariz" que relata a jornada pelo universo da palhaçaria feminina, apresentando as trajetórias, dificuldades e conquistas das palhaças dos Grupos "As Marias da Graça", "Casa 407" e da "Palhaça Catha Vento". Nesta análise são discutidos, sob a lente das Performances Culturais, a construção da figura das palhaças e os aspectos correlatos entre a forma como elas contam suas próprias histórias e a linguagem narrativa do cinema documentário. O objetivo é encontrar uma abordagem que estabeleça um diálogo comum entre as pesquisas dos três observadores, criando uma conexão entre diferentes camadas de análise sob um mesmo produto cultural.
Palavras-chave: performances culturais; palhaça(s); contação de histórias; cinema; documentário.

Clown nose:
views about the documentary "Achei o meu nariz [I've found my nose]"

Abstract: This article proposes a collective reflection on the documentary "Achei o meu nariz" (I've found my nose), which tells the story of a journey through the world of female clowning, presenting the trajectories, difficulties and achievements of the clowns from the groups "As Marias da Graça", "Casa 407" and "Palhaça Catha Vento". This analysis discusses, from the perspective of Cultural Performances, the construction of the figure of the women clowns and the related aspects between the way they tell their own stories and the narrative language of documentary cinema. The goal is to find an approach that establishes a common dialogue between the research of the three observers, creating a connection between different layers of analysis under the same cultural product.
Keywords: cultural performances; women clowns; storytelling; cinema; documentary.

1 Introdução - Era uma vez...

Seis mãos que se aventuraram a escrever juntas. O maior desafio delas era escrever um artigo que conciliasse uma única abordagem e direcionasse as três diferentes e aparentemente não tangentes linhas de pesquisa que os três pesquisadores em questão desenvolvem em seus projetos de doutoramento. A proposta do artigo foi estabelecida pela disciplina de "Produção Coletiva do Conhecimento II" do Programa de Pós-graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. A disciplina visava a uma produção final na qual os alunos estabelecessem pontos de contato entre suas pesquisas pensando na produção coletiva e complexa de uma teia de conhecimentos que nos abraçam e embaraçam os processos de aprendizagem e pesquisa, mas nos ajudam a desvendar esse universo de possibilidades e descobrir novas formas de pensamento.

Veloso (2014) afirma, no início de seu artigo, que a produção do conhecimento, principalmente aquele relacionado a uma obra artística, quando analisada a partir da própria obra - ou seja, o modelo reduzido do objeto - "permite a apreensão do global e sinteticamente da estrutura", isto é, permite uma apreensão do palpável por meio dos signos que o objeto carrega. Signos que, ao se estruturarem em um processo criativo, acabam por transmitir uma ou várias mensagens conforme a captura e leitura do observador. Desta forma, a apreensão da realidade do artista quando se propõe a fazer o caminho de criação de uma obra é influenciada por vários processos, estruturas, assuntos e temas que o tangem produzindo um produto/obra que traz vários meios de conhecimento para a estruturação de um único produto.

Assim, o trio de cabeças precisou estruturar uma relação entre um professor de Arte estudioso das histórias tradicionais e suas formas de contação, um comunicador apaixonado pelo cinema e o humor de uma palhaça curiosa. A palhaça em um dia de devaneio se lembrou de um documentário e de repente tudo pareceu fazer sentido. O documentário em questão é denominado "Achei o meu nariz" e o próprio título sugere uma história[1] de procura, de observação e de esperança. Além dos desafios relatados no documentário, há o momento do encontro, o instante de vitória por ter alcançado seu objetivo e encontrado seu nariz. Achar o nariz é mostrado no documentário como uma incessante busca por espaços, lugares físicos e subjetivos da palhaçaria. Mulheres que contam suas trajetórias como artistas e buscam um espaço na rua que é o palco dos encontros e na própria vida, para levar sua arte. Palhaças que enfrentam olhares de uma expressão artística que tem como histórico um universo predominantemente masculino. Desafios de alcançar o público e serem vistas como artistas, palhaças e mulheres que conquistam espaços na rua e aos olhos da plateia.

A possibilidade de escrever um texto a muitas mãos nos traz o enorme desafio de estabelecer o diálogo entre pesquisas díspares. A solução para este obstáculo se encontra na própria área de

1 O documentário pode ser encontrado em: ACHEI o meu nariz. Direção de Bárbara Amádio, Diana Magalhães e Jacqueline Duransna. [*S. l.*]: Nucine Filmes Maracanã, 2023. Disponível em: https://youtu.be/ngiBPZ1m02s?si=k9Yjs-EfGR5rIg2g Acesso em: 24 nov. 2025.

estudo, pois as Performances Culturais permitem uma observação diferenciada dos inúmeros objetos de pesquisa que podem ser considerados e sob um aspecto transdisciplinar. A vantagem dessa abordagem é a possibilidade de encontrar os significados perdidos entre as linhas intertextuais e ir além, em busca de novas possibilidades. Assim, conforme afirma Schechner (2006), a maioria dos objetos ou situações podem ser estudados enquanto performances.

Portanto, esse conceito de performance do qual tomamos parte, para Singer (1959), é o estudo, a observação e a percepção de tudo o que se relaciona a ela. Por essa razão, o termo não pode ser entendido somente como o estudo de uma determinada performance ou como uma forma específica de estudo de um fenômeno, ou mesmo, como etapa evolutiva de um determinado ramo ou área de saber (Camargo, 2013), o que nos permite, assim, trazermos de forma dialogada, conceitos e significados com os quais trabalhamos separadamente em nossos estudos - a contação de histórias, o cinema (na forma do documentário) e a palhaçaria feita por mulheres - para uma análise de um objeto cultural em comum.

Sendo assim, iniciamos esta análise trazendo alguns pontos sobre os processos culturais, que consideramos relevantes de serem mencionados, visto que trazemos ao debate um produto cultural que possui em seu conteúdo questões que merecem e devem ser discutidas. Para tanto, lembramos que Richard Johnson (2014, p. 12-13) afirma que "os processos culturais estão intimamente vinculados com as relações sociais, especialmente com as relações e as formações de classe, com as divisões sexuais, com a estruturação racial das relações sociais e com as opressões de idade". Para Johnson, a cultura contribui com as diferenças dos grupos sociais, pois envolve poder e, portanto, a cultura é um local de diferenças e de lutas sociais; neste aspecto, é na palhaçaria feita por mulheres que a classe se propõe a trazer para o palco os temas cotidianos e mais relevantes a elas como forma de reafirmação do espaço artístico e cultural das mulheres na arte.

Essas discussões, que são primordialmente arguidas pelo autor, serão encontradas no documentário "Achei o meu nariz", no qual há a contação das histórias das participantes de como encontraram seus narizes, por isso, é necessário que sejam trazidos alguns conceitos para a compreensão da abordagem que propomos. De modo geral, o documentário cinematográfico é uma produção que se pretende comprometida com a realidade. Um filme que, em um primeiro momento, não lida com a ficção, no entanto, não quer dizer que retrate fielmente a realidade. Tal qual a ficção, os documentários recortam a realidade, desvelando uma representação parcial e subjetiva. Portanto, o documentário e o seu significado têm relação com a forma como a personagem desenvolve uma perspectiva de mundo a partir das suas próprias experiências, em aspectos diversos de sua vida, ou da vida de forma geral, com a sociedade, a comunidade ou a família. A narrativa do documentário sustenta-se nos acontecimentos supostamente reais, portanto objetiva abordar aquilo que de fato ocorreu e não o que poderia ter acontecido. São filmes que podem apresentar questões em que pairam interesses sociais ou debates. Segundo Nichols (2013 p. 205), "os documentários de questões sociais consideram as questões coletivas de uma perspectiva social. As pessoas recrutadas para o filme ilustram o assunto ou dão opinião sobre ele".

Deste modo, os filmes documentários nos proporcionam uma experiência única, em que os sons e imagens são organizados de tal forma para contar uma história que representa muito mais do que apenas uma primeira impressão. O filme apresenta ou representa sentidos, que serão ou não compreendidos a partir da bagagem do espectador.

2 Quem conta o conto?

A narrativa começa na voz de Karla Concá[2], Geni Viegas, Vera Ribeiro e Samantha Anciães, participantes do grupo "As Marias da Graça", descrevendo sua busca pela possibilidade de fazer arte em um curso de palhaçaria. A ideia de se lançarem à rua veio do professor do curso que as direcionou para uma experimentação mais pungente. A rua como lugar da experiência é onde acontece o movimento e a performance e onde as histórias são contadas e vividas. Assim como as palhaças, Paul Zhumthor (2007) analisa a performance das ruas através de suas memórias de infância e juventude; ele narra os acontecimentos que marcaram sua trajetória de vida e pesquisa:

> Nessa época as ruas de Paris eram animadas por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos como a rua do Faubourg Montmartre, a rua Saint-Denis, meu bairro de estudante pobre. Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última cópia pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora do trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte (Zumthor, 2007, p. 28).

O autor relata a importância do acontecimento, da arte, da *performance* para quem passa, momentos que ficam gravados na memória e nos sentidos do espectador da rua. Ele complementa sua história dizendo: "Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada" (Zumthor, 2007, p. 28). Portanto, sim, havia o artista, seu texto, sua história e sua teatralidade. A rua como palco é um espaço importante para o desenvolvimento da artista palhaça, porque na rua e da rua se pode esperar de tudo, tanto a aceitação, a curiosidade, o aplauso, como a exclusão, o não olhar e o descaso. De certa forma, a rua ajuda o artista a lidar com os próprios sentimentos de inadequação e não acolhimento, assim como a própria palhaçaria.

A palhaça tem a história em seu repertório e a cada dia vivencia novas histórias. Pessoas que atravessam o palco, a rua e as vidas do artista que se apresenta nesse espaço de entrelaçamentos. O

2 O grupo "As Marias da Graça" é carioca, formado em 1991 por mulheres que escolheram a arte da palhaça para expressar o riso e o cotidiano feminino de uma forma única e irreverente. O grupo se institucionalizou em 2003 e hoje é uma Associação de mulheres palhaças que tem como missão valorizar a arte da mulher palhaça dentro da visão do feminino. Para maiores informações, ver: http://www.asmariasdagraca.com.br/historia.html .

curto documentário mostra mulheres palhaças se apresentando em um contexto de rua. O palco é a rua, o espaço público, e as artistas se reúnem e encaram o desafio de trazer sua dramaturgia, suas palhaças e suas histórias para uma plateia que não saiu para ver um espetáculo de circo ou uma apresentação teatral.

O interessante nesse processo dramatúrgico da contação das histórias e das histórias que elas contam é que a palhaçaria feita por mulheres é bem recente, antes as palhaças se apresentavam como palhaços. E no processo de descoberta dessa figura ainda há muito estranhamento do público que, por vezes, não sabe identificar se as figuras são palhaços ou palhaças. Além disso, há também as dificuldades dramatúrgicas, pois os números de palhaços tradicionais não representam muito bem as figuras, a linguagem e os pensamentos femininos. Por isso, hoje em dia, existe uma forte corrente de estudos que direciona as artistas a criarem suas próprias histórias por meio de suas experiências pessoais, de suas debilidades e até suas deficiências.

No documentário, o público que circula pelas ruas encontra uma segunda turma de palhaças, o "Cia Casa 407[3]", buscando atenção para sua arte e suas histórias. "Achei o meu nariz" não se propõe a trazer a cena circense, suas travessuras de palhaças, mas mostra a humanidade de artistas por trás das pinturas dos rostos, dos figurinos coloridos e dos seus narizes vermelhos. Mulheres que se vestem de forma exagerada, usam maquiagem e colocam um nariz que caracteriza a figura palhacesca. Mulheres que são vistas, muitas vezes, como palhaços e assim são chamadas pelo público, que não imagina que o palhaço pode ser uma palhaça e não um ser masculino ou um híbrido. Elas narram as confusões do público em relação à identificação de uma mulher palhaça. Trazem em suas histórias o estranhamento das pessoas, mas também o estranhamento de si mesmas por terem que explicar suas presenças e identidades femininas. São mulheres que buscam adentrar esses espaços e mudar nomenclaturas antes exclusivas aos homens.

Nesse processo, elas contam suas aventuras e dificuldades, trocas de roupas, a aproximação das crianças e dos pais, a disputa por território com outros artistas e os sentimentos que vão acrescentando às suas experiências de vida e suas narrativas pessoais que constroem a imagem dos personagens - todas as reais dificuldades que as atravessam e as sensibilidades vividas, pois a palhaça que se apresenta na rua não é um ser isolado do mundo, sem histórias ou sentimentos. Tudo que acontece em suas vidas e nas trajetórias elas vão incorporando nessas figuras cômicas que têm nome, sexo, corpo, movimento e história. Em determinado momento do filme, em complemento ao que Érica Rodrigues e Luisa Machado contam sobre tantas dificuldades enfrentadas quando se está atuando na rua, a também palhaça do grupo "Casa 407", Elisa Neves, diz que o importante é seguir o lema do palhaço "se divertir" e assim as emoções, expressões, trapalhadas vão alcançando quem se aproxima e se identifica com os sorrisos e tropeções que são características de todo ser humano.

3 Composto por Elisa Neves, Luiza Machado e Kassia Torres, é um coletivo teatral que concentra sua pesquisa artística na arte da palhaçaria com ênfase na dramaturgia feminina. Ver: https://www.facebook.com/casa407/

Uma das mulheres que apresenta seu testemunho no documentário é Catharina Lessa[4], a Palhaça Catha Vento, que tem um papel importante na condução da narrativa do filme. Enquanto as outras personagens estão em grupo e se complementam em suas entrevistas, Catha Vento está sem companhia e, por essa razão, nos parece que a câmera buscou maior intimidade com a sua personagem. Em suas curtas inserções, ela fala rapidamente sobre a sua busca pessoal, que se trata não somente de encontrar uma profissão na arte, ou como palhaça, mas de encontrar também o melhor de cada pessoa e, ao ver cada um, conseguir se ver de forma contemplativa, como se olhasse um espelho com o olhar da descoberta de uma criança. É interessante como a performance cinematográfica escolhida para a abordagem da artista também se relaciona com a forma com que ela relata sua história. Apesar de o espaço de abordagem ser a rua, que é mostrada em todo o documentário como um espaço aberto e múltiplo, o foco central na atriz, que não faz parte de um coletivo, nos traz a impressão de solidão e cumplicidade na busca do próprio espaço e do próprio nariz.

Buscar o nariz tem não somente o sentido de pesquisar a arte da palhaçaria, mas de se encontrar palhaça. Verificar as características desajeitadas, humanas, viscerais e pueris que todos temos e que nos fazem ridículos, toscos, tontos, singelos e sacanas. Buscar nosso próprio espaço social, artístico e cultural na arte e na vida.

Natália Tazinazzo Figueira de Oliveira (2017), apesar de não estar no documentário, também mostra sua experiência de professora que se transforma em palhaça para ressignificar seu contato com as crianças na escola, seu público diário. Ela faz uma reflexão sobre a necessidade de seu corpo "criar asas (ou narizes)" e traduz essa figura do palhaço e sua relação com a plateia:

> O palhaço é a personagem responsável pela insolência e irreverência, que é capaz de satirizar a todos e a tudo, inclusive a instituição. Remete ao mítico e ao sagrado, presentes na origem dos espetáculos, intimamente ligado ao refúgio do imaginar e criar e à herança do mundo, que apresentamos a quem nele está chegando. O palhaço é um contador de histórias por origem, em sua presença, em sua máscara, em seus esquetes (Oliveira, 2017, p. 55).

Essa palhaça/narradora identifica que o contato (na escola ou na rua) é também uma forma de pesquisar o público, sentir os olhares que imaginam histórias, quando a figura da palhaça está em cena. A autora complementa sua ideia: "o palhaço narrador traz a palavra como habitante de seu corpo, capaz de cutucar, ferir, tocar profundamente e mobilizar outros corpos" (Oliveira, 2017, p. 55). É, por outro lado, sentir que pode representar algo importante e cativante para a plateia. Essa busca é motivadora, é o encontro de sensibilidades e identidades que se conectam e se estimulam ao mesmo tempo. A procura por seu próprio nariz é uma procura do seu próprio eu, de suas características emocionais que vão dar vida e contar a história individual de cada palhaça. Ao mesmo tempo, essa pesquisa da palhaça vai atrás da história do circo e da palhaçaria feita por mulheres.

4 Não se tem muita coisa sobre a palhaça Catha Vento ou mesmo sobre a artista Catharina Lessa disponível nas redes. Somente uma página de Facebook. Ver: https://www.facebook.com/palhacacathavento/?locale=pt_BR

Alguns questionamentos nos vêm à mente e aparecem no documentário: quais motivos levaram o circo e o teatro a não apresentarem mulheres palhaças? Existiram mulheres que tiveram que esconder suas identidades para representarem a arte circense? Por que isso não foi registrado ou não deram destaque às palhaças no passado? Essas perguntas são as motivadoras para se contar as histórias das palhaças, mas também para elas continuarem como grupo de artistas palhaças, incentivando o aparecimento e a visualidade de outras.

A análise do documentário é importante, porque ele é um meio de se abrir espaços para que essas e outras histórias sejam visualizadas e difundidas. A mídia do filme, que é divulgado por canais da *web,* tem essa amplitude de acesso por pessoas em diversos lugares do país. Circos e grupos de mulheres palhaças podem se ver, se identificar e se sentirem representadas por essas histórias. Essa busca pelo nariz da palhaça se transforma em uma rede de informação de outras artistas que vivem as mesmas situações de preconceitos, de disputas e de afirmação como artistas mulheres e palhaças. Em um mundo cada vez mais cheio de informações, a presença de histórias como essas dá margem para que outras palhaças se encorajem e apresentem sua arte, seu humor, suas ruas e seus narizes de modo a alcançar plateias diferentes e compartilhar experiências e histórias de vida com suas parceiras de palco por esse imenso país.

No documentário, as histórias pessoais das artistas vão sendo mostradas e narradas de uma forma que transmitem sempre a humanidade de cada uma delas ao contá-las. Isso pode ser visto ao mostrá-las se maquiando, olhando no espelho, se vestindo e buscando aproximação com espectador, ao mesmo tempo em que falam. Analisando o ato de falar de suas experiências, de suas vidas, entendemos que a presença do espelho é motivadora e reveladora.

> O espelho está nos camarins de nosso teatro cotidiano, lugar onde colocamos nossas máscaras e maquiagens para nos apresentarmos para a plateia que nos aguarda para o convívio no cenário do dia. o espelho se apresenta como esse objeto transformador, mas também como o objeto revelador. diante dele enxergamos nossas imperfeições, a realidade de nossas faces que se nos apresentam fora dos dias de êxtase, faces que revelam o cansaço, o envelhecimento, nossas "caretas", enfim, nosso corpo e emoções refletidos à nossa frente, antes da máscara e da maquiagem (Guimarães, 2020, p. 29-30).

Vê-las falando de suas descobertas como mulheres palhaças no momento em que estão se transformando é uma forma de contar sua história, um texto apresentado diante do espelho e da câmera, se ver e ser visto. Uma narrativa que cresce e traz toda a bagagem de fatos e emoções enquanto a personagem mulher vai se transformando na palhaça, sem interrupções, pois a vida está sendo contada, a experiência é contínua e, mesmo que as cenas a seguir exijam mudanças de comportamentos e emoções para a plateia, a ideia da história contada e vivida está entrelaçada com suas próprias vidas e com as sensações dos olhares e sorrisos que as aguardam. Esse é o encantamento que dá sentido a novas pesquisas sobre possibilidades e transposição de barreiras para seguir o caminho constante da luta pela arte e pela abertura de espaços para as mulheres artistas, sensíveis e profissionais em busca do encontro com seus narizes.

"Achar o nariz" trata de sensibilidade e de diálogos consigo mesmas. A artista Catharina Lessa, palhaça Catha Vento, fala da essência de se buscar os sentimentos ocultos e transformá-los em arte, em expressão. O nariz, que é visto como o ridículo da palhaça, é a forma de expandir o seu próprio ridículo, sua liberdade em errar, em se mostrar humano. A palhaça é a pessoa que erra, diferente do esperado pela sociedade, que vê na mulher uma pessoa que não pode errar, tem que estar sempre nos moldes, e a palhaça se torna humana e exagera seus erros, pode ser o que quiser.

Achar o nariz "ideal" não esconde, e sim revela, como relata a atriz Drica Santos, palhaça Curalina, que trata do seu processo criativo e de sua relação com seu passado e ressignificação do mesmo por meio do seu encontro com seu nariz de palhaça. O paralelo que estabelecemos aqui refere-se à forma como as palhaças encontram seus narizes nas suas próprias realidades, corpos, figuras, culturas e os trazem para cena como meio de expressão, autoafirmação e contextualização política de sua arte.

> [...] trago para esta reflexão a máscara libertadora da palhaça, máscara esta que proporcionou a ruptura desses grilhões (refere-se ao processo de branqueamento da pessoa negra[5]) e vem rompendo cada vez mais. A menor máscara do mundo, isto é, o nariz de palhaça/o, revelou os efeitos de recusa e negação causados pelo racismo e representados pela relação com meu cabelo durante o processo. Estas programações racistas advindas de um projeto colonial, reiterado cotidianamente e que são projetadas em mim forçando a ver-se como a outra não assimilada, recusada e negada, estão em ruptura. E espero que minha ação enquanto palhaça negra também provoque esse deslocamento no pensamento branco ocidental no outro o público. Nesse sentido, a máscara da palhaça se fez como máscara concreta e simbólica da libertação desses grilhões que me habitam (Santos, 2021, p. 52).

Os silêncios também marcam os diálogos e são apresentados no vídeo como uma potencialidade que busca a reflexão. O relato da palhaça Elisa Neves[6] sobre o diálogo com seu pai deixa palavras, sentimentos e emoções na imagem e na imaginação de quem assiste. O espectador ouve as palavras da filha ao ser indagada sobre seu futuro pelo próprio pai; a resposta "eu quero ser palhaça" nos leva direto à cena e aos silêncios constrangedores: um homem que espera de sua filha uma resposta relacionada a um futuro profissional baseado em expectativas financeiras ou de profissões mais convencionais para a mulher de acordo com a sociedade em que vivemos se depara com o vazio do incerto. Querer ser palhaça desperta silêncio na mente e na voz do pai que responde: "por essa eu não esperava". Ao quebrar o silêncio, o diálogo traz a sensibilidade e a expressividade da incógnita que uma jovem mulher apresenta como algo significativo para sua trajetória de vida. É um enigma talvez, porque a palhaçaria feita por mulheres ainda é uma história pouco contada. A emoção dessa jovem é nítida no filme através de seus gestos, suas expressões faciais e seu silêncio. Esse momento da sua própria história é contado trazendo a memória do diálogo e das sensibilidades que ocorreram e a cena apresentada no vídeo é narrada pelas palavras e silêncios - uma história contada recheada de sentimentos e emoções que afetam quem está do lado de cá da tela. Os silêncios

5 A palhaça Curalina trabalha em uma linha de crítica social que promove a aceitação de características da pessoa negra, através da própria figura, por ser uma mulher negra.

6 Participante da "Cia Casa 407".

e pausas estão presentes na narrativa da artista, assim como nas histórias contadas por um contador de histórias, um momento que traz o ouvinte para o imaginário, para a expectativa do que virá a seguir. Nesse sentido Café (2005), contadora de histórias, identifica a importância do silêncio na narrativa oral e mostra a integração corpo, mente, voz e plateia:

> A pausa e o silêncio são responsáveis pelo ritmo da narrativa. Pausa é o tempo para o imaginário, a provocação de expectativas. O silêncio é algo preenchido com o imaginário do contador e da plateia, construído na comunicação do olhar, o momento para a sedimentação do conto, um espaço mantido propositadamente para curtir e entender o que é narrado. A pausa interfere diretamente no clima da história (Café, 2005, p. 64).

Assim como silêncios, pausas e palavras, as expressões do narrador ou da palhaça são importantes para transmitir sensações aos espectadores. Sobre essa atenção do público, Luciana Hartmann (2011) destaca o contador como alguém que viaja e traz suas sensações para a narrativa:

> […] *o contador é alguém que viaja.* Ele é capaz de concentrar a atenção de seus ouvintes com o relato de suas andanças, ou seja, os conteúdos de suas narrativas são compostos de episódios extraídos de sua própria *história de vida.* A formação do contador, está necessariamente ligada à capacidade que ele tem de lidar com os reveses que a vida lhe apresenta, e mais, de transformá-los em narrativas interessantes. o narrador é aquele que superou as dificuldades, venceu obstáculos, sobreviveu para contar a história - mesmo que no plano imaginário (Hartmann, 2011, p. 45, grifos nossos).

Assim, uma palhaça que conta sua própria história e transborda de emoção nos faz imaginar, sonhar e viver a experiência que não faz rir, mas nos traz até o momento do "achei o meu nariz", isto é, faz a viagem que leva ao encontro do olhar da palhaça o olhar do "respeitável público" que abre o espetáculo na rua, no circo, na tela... na vida!

3 Enfim, achei o danado do nariz!

Afinal, de que forma um documentário, no qual as palhaças contam suas histórias, pode interferir nas histórias das próximas gerações de palhaças? Quais questões sociais e culturais estão embutidas nessas performances?

O filme documentário descreve um mundo, por vezes não conhecido, e nos proporciona um recorte ou um imaginário desse mundo ao qual podemos reconhecer, em virtude da sua capacidade de apresentar situações e acontecimentos com alguma fidelidade: "nos documentários encontramos pessoas, lugares e coisas que possivelmente também encontraríamos fora da tela, de uma forma que nos permite ver o mundo de uma nova maneira" (Nichols, 2013, pág. 28). Sob esse aspecto, certamente o nosso objeto de estudo trouxe não só aos espectadores, mas também a nós, pesquisadores, uma perspectiva diferenciada sobre as palhaças. Possivelmente, muitas informações não antes conhecidas do trabalho e da vida dessas mulheres, como depoimentos realizados em

seus próprios ambientes de trabalho, nas apresentações e, especialmente, durante o processo de construção das imagens das palhaças, foram pela primeira vez colocadas em questão.

Apesar de trazer depoimentos, que nos parecem autênticos, é interessante lembrar que o filme não foi produzido pelas próprias palhaças. Elas narram suas histórias para alguém que se dispôs, por meio da linguagem do documentário, a contar as histórias que elas relatam. Segundo Nichols (2013), os documentários também podem representar os interesses de outros, pois os cineastas muitas vezes assumem esse papel de representantes para filmar as histórias que não teriam o mesmo alcance se não tivessem a mídia para contá-las.

> Nanook, o esquimó (1922), a excelente história de Robert Flaherty sobre a luta de uma família inuit pela sobrevivência no Ártico, representa a cultura inuit, de um modo que os inuíts[7] ainda não estavam preparados para fazer por si mesmos (Nichols, 2013, p. 29).

Diante disso, é possível questionar se as palhaças teriam a oportunidade de contar suas histórias e dificuldades se não fosse por meio de um documentário. Suas performances estão muito provavelmente restritas às ruas, aos festivais de palhaçaria, a um público que já as conhece, mas que muitas vezes não conhece suas histórias e experiências pessoais, carregadas de sentimento, verdade e afeto.

No entanto, como bem diz Nichols (2013, p. 30), "os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas".

> Nesse sentido, os documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneiras que eles próprios não poderiam; os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões. Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. Quanto desses aspectos da representação entra em cena varia de filme para filme, mas a ideia de representação é fundamental para o documentário (Nichols, 2013, p. 30).

Ou seja, os filmes documentários não são a expressão da verdade, mas trazem um ponto de vista, contam uma história dentro de outra história, e permitem diferentes formas de interpretação a partir de todas as escolhas que são feitas pela visão do cineasta que nos mostra o que ele quer e da forma como ele quer. Assim, é importante que essas novas interpretações sejam expostas para que as vozes de quem nem sempre consegue ser ouvida também façam parte da mídia e se permitam a ampliação da comunicação e dos pontos de vista. Muitas vezes, o sentido das ações filmadas chega a escapar dos limites do quadro da câmera, nos fazendo compreender ou buscar sentido naquilo que

7 Os inuítes ou *inuit* são membros de nações indígenas habitantes das regiões árticas do Canadá, Alasca e Groenlândia.

está além do que é mostrado. Para as palhaças, o além está nas duras realidades e nas dificuldades enfrentadas, tanto no sentido de ser mulher quanto no sentido de ser palhaça/artista.

Sendo o documentário o resultado de um longo processo criativo desenvolvido pelas cineastas, marcado por muitas etapas, desde a roteirização, a seleção das histórias e imagens, cenários, detalhes, enfim, escolhas das realizadoras que podem resultar no produto, após a montagem, a escolhas delas foi mostrar uma história por trás das histórias.

> Para cada documentário, há pelo menos três histórias que se entrelaçam: a do cineasta, a do filme e a do público. De formas diferentes, todas essas histórias são parte daquilo a que assistimos quando perguntamos de que trata um certo filme. Isso quer dizer que, quando assistimos a um filme, tomamos consciência de que ele provém de algum lugar e de alguém, existe uma história de como e por que ele foi feito, essa história é com frequência, mais pessoal e idiossincrática nos documentários e no filme de vanguarda do que no longa-metragem comercial (Nichols, 2013, p. 93).

Deste modo, se percebe que a análise desse produto cultural - desenvolvido de forma tão complexa, com processos que se atravessam e resultam em histórias contadas por meio da linguagem do documentário - tem plena necessidade de ser explorada por múltiplos olhares e conceitos, como pretensiosamente tentamos fazer neste artigo.

Para finalizar, é relevante lembrar que para Graeme Turner (1997, p. 48) "o cinema é revelado não tanto quanto uma disciplina separada mas como um conjunto de práticas sociais distintas, conjunto de linguagens e uma indústria". Por essa razão, quando consideramos o cinema e, neste caso específico, um filme documentário, enquanto produto cultural visto como performance e o estudamos dentro do campo de Performances Culturais, não tínhamos o objetivo apenas de compreendê-lo como arte, mas como componente de um processo sociocultural composto por múltiplas camadas de *performance* que se integram e geram significado.

Referências

ACHEI O MEU NARIZ. Direção: Bárbara Amadio, Diana Magalhães e Jacqueline Durans. Elenco: "A Marias da Graça", "Casa 407" e a Palhaça Catha Vento. [*S. l.*]: Nucine Filmes Maracanã, 15 de maio 2023. 1 vídeo (12:52 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ngiBPZ1m02s Acesso em: 08 maio 2025.

CAFÉ, Ângela Barcellos. *Dos contadores de histórias e das histórias dos contadores*. Goiânia: Editora UFG, 2005.

CAMARGO, Robson Corrêa. Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. *Karpa 6,* California State University, Los Angeles, 2013. Disponível em: https://www.calstatela.edu/sites/default/files/robsonpdf.pdf Acesso em: 24 nov. 2024.

GUIMARÃES, Gleuter Alves. Espelho e jardim de inverno - lugares de atravessamentos: Tia Paloma construindo jardins de vida e utopias na escola. *In*: Coutinho, Rejane; Mateiro, Teresa; Vidor, Heloise; Tonezzi, José (org.). *Escola e Arte:* discursos, práticas e políticas educacionais. Tomo II - Coleção Prof-Artes. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2020. p. 29-39.

HARTMANN, Luciana. *Gesto, palavra e memória:* performances narrativas de contadores de causos. Florianópolis: Editora UFSC. 2011.

JOHNSON, Richard; ESCOSTEGUY, Ana Carolina; Schulman, Norman. *O que é, afinal, estudos culturais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

JUNQUEIRA, Juliana. *O circuito cultural brasileiro e a crítica de cinema:* um estudo sobre a recepção especializada dos filmes de Mazzaropi. 2022. Tese (Doutorado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022. Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/2dc612cf-8993-45d0-acc2-dcfb39b2e483 . Acesso em: 24 nov. 2025.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário.* Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2013.

OLIVEIRA, Natália Tazinazzo Figueira de. Um refúgio na escola: o corpo narrador e a figura do palhaço. *In*: TIERNO, Giuliano; ERDTMANN, Letícia Liesenfeld (org.). *NARRA-TE CIDADE:* pensamentos sobre a arte de contar histórias hoje. São Paulo: A casa tombada, 2017. p. 49 - 59.

SANTOS, Adriana Patrícia. Palhaça Negra: Palhaçaria como Hackeamento dos racismos e ruptura de grilhões. *In*: WUO, Ana; BRUM, Daiani (org.). *Palhaças na Universidade.* Santa Maria: Editora UFSM, 2021. p. 40-49.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. *O Percevejo,* Revista de teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro, ano II, n. 12, p. 25-50, 2003.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Great Britain, Routledge, 2005.

SCHECHNER, Richard. Performers e espectadores – transportados e transformados. *Moringa*, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 155-185, jan./jun., 2011.

TURNER, Victor. *Do Ritual ao Teatro:* a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2015.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social.* Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VELOSO, Sainy Coelho Borges. Entre tablados e Arenas: Performances Culturais. *Urdimento,* v. 2, n. 23, p. 188-205, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Biografia acadêmica
Gleuter Alves Guimarães - Universidade Federal de Goiás (UFG)
Doutorando do programa de Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil.
E-mail: gleuter.guimaraes@ifto.edu.br

André Almeida Nunes - Universidade Federal de Goiás (UFG)
Doutorando no Programa de Artes, Culturas e Tecnologias do Laboratório de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação em Mídias Interativas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil.
E-mail: andre_almeida@discente.ufg.br

Roberta Machado Silva - Universidade Federal de Goiás (UFG)
Doutoranda no Programa de Artes, Culturas e Tecnologias do Laboratório de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação em Mídias Interativas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil.
E-mail: roberta.machado@discente.ufg.br

Financiamento
CAPES

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
Não declarado

Direitos autorais
Gleuter Alves Guimarães, André Almeida Nunes e Roberta Machado Silva

Contribuição de autoria (CRediT)
Gleuter Alves Guimarães: conceituação, curadoria de dados, investigação, metodologia, validação, visualização, escrita – revisão e edição.
André Almeida Nunes: conceituação, curadoria de dados, investigação, metodologia, validação, visualização, escrita – revisão e edição.
Roberta Machado Silva: conceituação, curadoria de dados, investigação, metodologia, validação, visualização, escrita – rascunho original e escrita.

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
Simples Cego

Editores responsáveis
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Histórico de avaliação
Data de submissão: 18 maio 2025
Data de aprovação: 22 set. 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

CLOWN NOSE:
views about the documentary "Achei o meu nariz [I've found my nose]"

NARIZ DE PALHAÇA:
olhares sobre o documentário "Achei o meu nariz"

Gleuter Alves Guimarães
https://orcid.org/0009-0002-8803-3511

André Almeida Nunes
https://orcid.org/0009-0006-5651-4213

Roberta Machado Silva
https://orcid.org/0000-0003-2384-8947

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8398

Clown nose:
views about the documentary "Achei o meu nariz [I've found my nose]"

Abstract: This article proposes a collective reflection on the documentary "Achei o meu nariz" (I've found my nose), which tells the story of a journey through the world of female clowning, presenting the trajectories, difficulties and achievements of the clowns from the groups "As Marias da Graça", "Casa 407" and "Palhaça Catha Vento". This analysis discusses, from the perspective of Cultural Performances, the construction of the figure of the women clowns and the related aspects between the way they tell their own stories and the narrative language of documentary cinema. The goal is to find an approach that establishes a common dialogue between the research of the three observers, creating a connection between different layers of analysis under the same cultural product.
Keywords: cultural performances; women clowns; storytelling; cinema; documentary.

Nariz de palhaça:
olhares sobre o documentário "Achei o meu nariz"

Resumo: O presente artigo propõe uma reflexão coletiva sobre o documentário "Achei o meu nariz" que relata a jornada pelo universo da palhaçaria feminina, apresentando as trajetórias, dificuldades e conquistas das palhaças dos Grupos "As Marias da Graça", "Casa 407" e da "Palhaça Catha Vento". Nesta análise são discutidos, sob a lente das Performances Culturais, a construção da figura das palhaças e os aspectos correlatos entre a forma como elas contam suas próprias histórias e a linguagem narrativa do cinema documentário. O objetivo é encontrar uma abordagem que estabeleça um diálogo comum entre as pesquisas dos três observadores, criando uma conexão entre diferentes camadas de análise sob um mesmo produto cultural.
Palavras-chave: performances culturais; palhaça(s); contação de histórias; cinema; documentário.

1 Introduction – Once Upon a Time...

Six hands set out to write together. Their greatest challenge was to produce an article that reconciled a single shared approach while orienting the three distinct and seemingly non-overlapping lines of research that the three scholars develop in their respective doctoral projects. The proposal for the article emerged in the course "Collective Knowledge Production II," offered in the Graduate Program in Cultural Performances at the Universidade Federal de Goiás. The course culminated in a final project in which students were to identify points of contact among their research interests, reflecting on the collective and complex production of a web of knowledge that both holds and entangles our learning and research processes, yet helps us unravel this universe of possibilities and discover new ways of thinking.

Veloso (2014) states at the beginning of his article that the production of knowledge—particularly that related to an artistic work—when analyzed on the basis of the work itself, that is, the reduced model of the object "allows for a global, as well as synthetic grasp of its structure," enabling the apprehension of the tangible through the signs the object bears. Signs that, when structured within a creative process, ultimately convey one or multiple messages depending on how the observer captures and interprets them. In this sense, the artist's apprehension of reality when creating a work is shaped by multiple processes, structures, subjects, and themes that affect them, producing a work that integrates several modes of knowledge in the construction of a single outcome.

Thus, the trio of minds needed to build a relationship among an art professor who studies traditional stories and their modes of storytelling, a communicator passionate about cinema, and the humor of a curious woman clown. One day, in a moment of reverie, the clown recalled a documentary, and suddenly everything seemed to fall into place. The documentary in question is titled "Achei o meu nariz" (I've Found My Nose), and its very title evokes a story[1] of seeking, observing, and hoping. In addition to the challenges portrayed in the documentary, there is the moment of encounter—the instant of victory in reaching one's goal and finding one's nose. In the film, the finding of the nose is portrayed as an unrelenting quest for spaces, both physical environments and subjective territories, within the world of clowning. Women who recount their artistic trajectories seek a place in the street, the stage of encounters, and in their own lives, to carry their art forward. Women clowns who confront the gaze directed at an artistic expression historically rooted in a predominantly male universe. Challenges of reaching an audience and being recognized as artists, as clowns, and as women who claim space in the street and in the eyes of spectators.

1 The documentary can be found at: Achei o meu nariz. Directed by Bárbara Amádio, Diana Magalhães, and Jacqueline Duransna. [*S. l.*]: Nucine Filmes Maracanã, 2023. Available at: https://youtu.be/ngiBPZ1m02s?si=k9Yjs-EfGR5rIg2g Access on: Nov 24, 2025.

The possibility of writing a text with many hands presents us with the considerable challenge of establishing dialogue among disparate research projects. The solution to this obstacle lies within the field itself, for Cultural Performances provide distinctive ways of observing the numerous research objects under consideration and do so through a transdisciplinary lens. The advantage of this approach is the possibility of recovering meanings that may have been lost amid intertextual lines and, furthermore, of pursuing new possibilities. Thus, as Schechner (2006) argues, most objects or situations can be studied as performances.

For Singer (1959), the concept of performance in which we are situated encompasses the study, observation, and perception of everything related to it. For this reason, the term cannot be understood solely as the study of a specific performance or as a particular mode of examining a phenomenon, nor even as an evolutionary stage of a given branch or area of knowledge (Camargo, 2013), which therefore allows us to bring into dialogue the concepts and meanings with which we work separately in our studies—storytelling, cinema (specifically the documentary), and clowning by women—toward an analysis of a shared cultural object.

Accordingly, this analysis begins by outlining several points regarding cultural processes considered relevant to articulate, since the cultural product introduced for discussion includes issues that merit and demand careful consideration. To that end, we recall that Richard Johnson (2014, pp. 12–13) states that "cultural processes are intimately bound up with social relations, especially with class relations and formations, with sexual divisions, with the racial structuring of social relations and with age oppressions." For Johnson, culture contributes to the differentiation of social groups because it operates within relations of power; consequently, culture is a site of differences and social struggles. In this respect, women's clowning seeks to bring everyday themes, as well as those most relevant to their lived realities, onto the stage as a means of reaffirming women's artistic and cultural presence in the arts.

Such discussions, articulated principally by the author, emerge in the documentary "Achei o meu nariz", in which participants recount the stories of how they found their noses, calling for the introduction of several concepts that support the approach proposed. In general terms, the documentary film is a production committed to engaging with reality. A film that, at first glance, does not operate through fiction; however, this does not imply that it faithfully portrays reality. Like fiction, the documentary isolates segments of reality, offering a partial and subjective representation. Therefore, the documentary and its meaning cover how the protagonist develops a worldview shaped by her own experiences, in either specific aspects of her life or of life more broadly, in relation to their society, their community, or their family. The documentary's narrative rests on events presumed to be real, and therefore aims to address what actually occurred rather than what might have happened. These are films that may highlight issues around which social interests or debates coalesce. According to Nichols (2013, p. 205), "social issue documentaries consider collective issues from a social perspective. The people recruited for the film illustrate the issue or provide commentary on it."

In this way, documentary films provide a unique experience in which sounds and images are orchestrated to tell a story that conveys far more than an initial impression. The film presents—or represents—meanings that may or may not be perceived depending on the viewer's background.

2 Who Tells the Tale?

The narrative is first told by Karla Concá[2], Geni Viegas, Vera Ribeiro, and Samantha Anciães, participants in the *As Marias da Graça* group, who describe their search for a means to make art through a clowning course. The idea of venturing into the street came from the course instructor, who directed them toward a more forceful mode of experimentation. As a site of experience, the street is where the movement and performance unfold, and where stories are simultaneously told and lived. As much as the women clowns, Paul Zumthor (2007) examines street performance through memories of his childhood and youth, recounting the events that shaped both his life and research trajectories.

> At the time, a lot of street singers used to perform on the streets of Paris. I loved listening to them and had my favorite spots, such as Rue du Faubourg Montmartre and Saint-Denis Street, around the neighborhood where I lived when I was a poor student. So, what did we perceive from those songs? We were about fifteen, twenty broke kids performing around a singer. We'd listen to an aria, a very simple melody, so that, on its last repetition, we could sing it along as a chorus. There'd be a text, generally quite simple, crudely printed on loose sheets, which could be purchased for very cheap. And, beyond that, there was the game. We were drawn by the spectacle. A spectacle that held me captive, despite running close to the train schedule, which meant I'd have to hurry to the Gare du Nord afterwards (Zumthor, 2007, p. 28).

The author recounts how relevant the event, the arts, and the *performance* are for the spectators; creating moments that linger in the memory and senses of the passers-by. He continues his story by saying: "There a man, a peddler, his jesting as he sold the songs, cried them out and passed the hat around; the loose sheets in disarray inside an upturned umbrella at the edge of the sidewalk" (Zumthor, 2007, p. 28). Therefore, yes, there was the artist, his text, his story, and his theatricality. As a stage, the street is a vital space for the development of the woman clown, because in the street—and from the street—one can expect anything: acceptance, curiosity, and applause, as well as exclusion, indifference, and disregard. In a sense, the street helps the artist confront her own feelings of inadequacy and lack of belonging, much like clowning itself.

The woman clown carries the story within her repertoire, and each day she experiences

2 "As Marias da Graça" is a group from Rio de Janeiro, founded in 1991 by women who chose the art of clowning as a means of embodying laughter and feminine everyday life in a unique, cheeky manner. They became an institution in 2003 and are now an association of women clowns whose mission is to affirm the art of clowning within the optics of the feminine. For further information, see: http://www.asmariasdagraca.com.br/historia.html .

new stories. People who cross the stage—the street—and the lives of the artists who performs in this space of intertwinings. The short documentary shows women clowns performing on the street. The street—the public space—is the stage, and the performers gather and take on the challenge of bringing their dramaturgy, their clown personas, and their stories to an audience that did not set out to see a circus act or a theatrical performance.

What is particularly compelling in this dramaturgical process of storytelling, and of the stories they tell, is that clowning openly performed by women is a relatively recent development, as in the past women clowns typically appeared onstage in male guise. And in the process of discovering this character, there is still considerable estrangement on the part of audiences, who at times do not know how to identify whether the performers are clowns in the masculine or feminine sense. Moreover, dramaturgical challenges persist, as traditional clown numbers do not adequately represent the figures, language, or perspectives of women. For this reason, today there is a strong current of scholarship that encourages performers to create their own stories based on their personal experiences, their vulnerabilities, and even their limitations.

In the documentary, the public moving through the streets encounters a second troupe of women clowns, *Cia Casa 407*[3], seeking attention for their art and their stories. "Achei o meu nariz" does not set out to foreground circus performance or the mischievous antics of clowns, but rather highlights the humanity of the artists behind the painted faces, the colorful costumes, and their red noses. Women who dress in exaggerated fashion, wear makeup, and put on the nose that characterizes the clown figure. They are often perceived and addressed as "clowns," in the masculine sense, by the audiences, who are not used to the idea that a clown may in fact be a woman rather than a male or hybrid figure. They recount the public's confusion regarding how to identify a woman clown. Their stories convey not only the audience's sense of estrangement, but also their own, as they find themselves having to explain their presence and their feminine identities. These women seek to join these spaces and transform concepts and titles which were previously reserved exclusively for men.

In this process, they recount their adventures and hardships, costume changes, the approach of children and their parents, territorial disputes with other performers, and the emotions that add up to their life experiences and personal narratives that shape the image of their characters—all the real challenges they face along their paths and the sensitivities they live, for the woman clown performing on the street is not a being isolated from the world, without stories or feelings. Everything that happens in their lives and along their trajectories is incorporated into these comic figures, which have names, a gender, bodies, movement, and backgrounds. At a certain point in the film, Elisa Neves, a fellow clown from "Casa 407," complements what Érica Rodrigues and Luisa Machado say about the many difficulties faced when performing in the street, remarking that what truly matters is following the clown's motto—"have fun"—, as this is how emotions,

3 Composed of Elisa Neves, Luiza Machado, and Kassia Torres, this theatrical collective centers its artistic research on the art of clowning, with an emphasis on female dramaturgy. See: https://www.facebook.com/casa407/

expressions, and blunders reach those who take a step closer and identify with the highs and lows that characterize every human being.

Catharina Lessa[4] is among the women who spoke in the documentary, she is the clown Catha Vento, who plays an important role in shaping the film's narrative. While the other performers appear in groups and complement one another in their interviews, Catha Vento is alone, and thus the camera seemingly sought greater intimacy with her character. Throughout her brief segments, she speaks about her personal search, which involves finding a way to make a living either through the arts or as a clown, and also recognizing the best in each person and, in seeing each one, being able to perceive herself contemplatively, as though looking into a mirror with the wonder of a child discovering something new. It is noteworthy how the cinematic approach chosen for portraying the artist resonates with the way she narrates her own story. Although the site of engagement is the street—depicted throughout the documentary as an open and multifaceted space—the central focus on an actress who is not part of a collective conveys an impression of solitude and of quiet solidarity in her quest to find her own place and, therefore, her own nose.

Seeking the nose entails not only studying the art of clowning, but also identifying oneself as a clown. It involves recognizing the awkward, human, visceral, and childlike traits we all possess—traits that make us ridiculous, rough, foolish, simple, and mischievous. It means seeking our own social, artistic, and cultural place both in art and in life.

Although not in the documentary, Natália Tazinazzo Figueira de Oliveira (2017) also recounts her experience as a teacher who became a clown in order to reframe her relationship with her daily audience, that is, the children at school. She reflects on the need for her body to "grow wings (or noses)" and interprets this clown figure and its relationship with the audience:

> "The clown is the character who embodies defiance and ridicule, the jester who can make a satire out of everyone and everything, including the institution. It evokes the mythical and the sacred inherent to the origins of performance, intimately bound to the refuge of imagining and creating, and to the legacy of the world that is presented to those arriving into it. The clown is a storyteller by nature, through its presence, its mask, its skits" (Oliveira, 2017, p. 55).

This clown/narrator recognizes that contact—whether in school or out in the street—is also a means of researching the audience, sensing the gazes that come up with stories the moment the clown figure steps on stage. The author expands the idea: "the narrator clown utters the word as an inhabitant of her own body, capable of teasing, wounding, touching deeply, and mobilizing other bodies" (Oliveira, 2017, p. 55). On the other hand, it is the feeling that the clown may bring forth something meaningful and captivating to the audience. This search is motivating; it is the encounter of sensitivities and identities that simultaneously connect with and stimulate one another. The search for the clown's own nose is also the search for one's own self, for the emotional

4 There is little information available online about the clown Catha Vento or even about the artist Catharina Lessa herself. Only a Facebook page. See: https://www.facebook.com/palhacacathavento/?locale=pt_BR.

qualities that will animate and narrate the individual story of each woman clown. At the same time, this investigation into the woman clown pursues the history of the circus and of clowning as practiced by women.

Several questions arise and surface in the documentary, such as: what reasons led the circus and the theater to avoid presenting women clowns? Did women have to hide their identities to perform circus arts? Why was this not documented, or why were women clowns not celebrated in the past? These questions motivate the telling of the stories of women clowns, but also motivate them to remain as a group of clown artists, encouraging the emergence and visibility of others.

These questions motivate the telling of the stories of women clowns, but they also inspire them to remain as a collective of clown artists, encouraging the emergence and visibility of others.

The analysis of the documentary is important because it provides a means of opening spaces for these and other stories to be seen and disseminated. Circulated through web platforms, films enable wide access for people in many parts of the country. Circuses and groups of women clowns can see themselves, identify with, and feel represented by these stories. This search for the clown's nose becomes a network of information for other artists who experience similar situations of prejudice, conflict, and the ongoing work of asserting themselves as women and as clown artists. In a world increasingly saturated with information, the presence of stories such as these creates opportunities for other women clowns to find courage and present their art, their humor, their streets, and their noses in ways that reach diverse audiences and allow them to share life experiences and stories with their stage partners across the country.

In the documentary, the artists' personal stories are shown and narrated in a way that consistently conveys the humanity of each woman who tells them. This is evident in the scenes depicting them applying makeup, looking in the mirror, getting dressed, and seeking connection with the spectators as they speak. Through the analysis of the act of speaking about their experiences and lives, it becomes clear that the presence of the mirror is both motivating and revealing.

> "The mirror is in the dressing rooms of our everyday theater, the place where we put on our masks and makeup to present ourselves to the audience that awaits us in the setting of the day. The mirror presents itself as this transformative object, but also as a revealing object. In front of it we see our imperfections, the reality of our faces as they appear outside moments of ecstasy, faces that reveal fatigue, aging, our 'grimaces,' in short, our bodies and emotions reflected before us, prior to the mask and makeup" (Guimarães, 2020, p. 29–30).

Seeing them speak of their discoveries as women clowns at the very moment they are transforming themselves becomes a way of telling their story, a text performed before the mirror and the camera, as they can see themselves and also be seen. A narrative emerges and expands, carrying with it the full weight of facts and emotions as the woman character gradually becomes the clown, without interruption, for life is being narrated, the experience is continuous, and even if the scenes that follow demand shifts in behavior and emotion for the audience, the idea of a story

being told and lived is interwoven with their own lives and the sensations produced by the gazes and smiles that await them. This is the enchantment that gives meaning to new research on possibilities and the crossing of boundaries in order to pursue the ongoing struggle for art and for opening spaces to women artists—sensitive and professional—who are looking to find their noses.

"Finding the nose" is about sensibility and dialogues with oneself. The artist Catharina Lessa, the face behind the clown Catha Vento, speaks of the essence of seeking out one's hidden feelings and converting them into art and expression. The nose, which is perceived as the ridiculous element of the clown, becomes the means of expanding one's own ridiculousness, their freedom to err, to reveal oneself as a human being. The woman clown is the figure who errs, in contrast to societal expectations that frame women as people who cannot err, who must always conform, and the woman clown becomes human and amplifies her errors, being able to become whatever she desires.

Finding the "ideal" nose does not conceal but instead reveals, as the actress Drica Santos, who plays the clown Curalina, recounts in speaking about her creative process and the relationship with her past and its re-signification through her encounter with her clown nose. The parallel drawn here concerns the way in which women clowns find their noses within their own realities, bodies, characters, and cultures, bringing them onto the stage as a means of expression, self-affirmation, and the political contextualization of their art.

> […] I bring to this reflection the liberating mask of the clown, one that allowed me to break free of these shackles (referring to the whitening process imposed on black people[5]) and continues to do so ever more forcefully. The smallest mask in the world—the clown nose—revealed the effects of rejection and denial produced by racism and reflected in my relationship with my hair throughout this process. These racist conditionings, stemming from a colonial project reiterated daily and projected onto me, forcing me to perceive myself as the unassimilated, refused, and negated Other, are now falling apart. And I hope that my acting as a black woman clown also provokes this shift in the Western white thought about this Other, the audience. In this sense, the clown's mask became both the concrete and symbolic mask of the liberation from the shackles that have been living inside me (Santos, 2021, p. 52).

Silences also shape the dialogues and are presented in the film as a generative space that invites reflection. The account given by clown Elisa Neves[6] regarding her conversation with her father leaves words, feelings, and emotions imprinted on the image and in the imagination of the viewer. The spectator hears the daughter's words as she is questioned by her own father about her future; the response "I want to be a clown" takes us directly into the scene and its awkward silences: a man who expects from his daughter an answer aligned with a professional future centered on financial expectations or on occupations more conventional for women in our current society finds himself confronted with the emptiness uncertainty. Wanting to be a clown elicits silence in

5 Clown Curalina works within a strand of social critique that promotes the acceptance of Black identity traits through her own figure, as she is a Black woman.

6 A member of "Cia Casa 407."

the father's mind and voice, to which he finally replies: "I wasn't expecting that." By breaking the silence, the dialogue reveals the sensitivity and expressiveness of the unknown that a young woman presents as something meaningful for her life's trajectory. It is perhaps an enigma, as clowning performed by women is still a little-told story. The young woman's emotions are evident in the film through her gestures, her facial expressions, and her silence. This moment in her personal history is narrated by drawing on the memory of the dialogue and the sensibilities that unfolded, and the scene presented in the film is rendered through words and silences; a story teeming with feelings and emotions that reach the audience on the other side of the screen. Silences and pauses shape the artist's narrative, just as they do in the stories told by a storyteller, moments that draw the listener into the imaginary realm and into the anticipation of what is yet to come. In this sense, storyteller Café (2005) points to the importance of silence in oral narrative and demonstrates the integration of body, mind, voice, and audience:

> Pause and silence set up the rhythm of the narrative. The pause is the time of the imaginary, the building up of expectations. Silence is something filled with the imagination of both the storyteller and the audience, built through the communication of the gaze, the moment in which the tale settles, a space intentionally kept for savoring and understanding that which is narrated. The pause directly shapes the atmosphere of the story (Café, 2005, p. 64).

Just as silences, pauses, and words matter, the narrator's or clown's expressions are key for conveying emotions to the spectators. Regarding the attentiveness of the audience, Luciana Hartmann (2011) highlights the storyteller as someone who travels and brings their sensations into the narrative:

> […] *the storyteller is someone who travels.* They can focus the attention of the listeners through the account of their wanderings; that is, the content of the narratives comprises episodes from their own *life story*. The storyteller's formation is necessarily tied to their ability to deal with the setbacks faced in life and, moreover, to transform them into compelling narratives. The narrator is the one who has overcome difficulties, surmounted obstacles, and survived to tell the story—even if only on the imaginary plane (Hartmann, 2011, p. 45, emphasis ours).

Thus, a woman clown who tells her own story and overflows with emotion prompts us to imagine, to dream, and to inhabit an experience that does not make us laughter, but takes us to the moment of "finding the nose"; that is, she walks the path that leads her "Esteemed audience's" gaze towards that of the clown who delivers the performance on the street, in the circus, on the screen… in life!

3 And I finally found that silly nose!

After all, in what ways can a documentary in which women clowns recount their stories influence the stories of future generations of women clowns? What social and cultural issues are embedded in these performances?

The documentary depicts a world that is at times unfamiliar and provides us with a slice—or an imagined construction—of that world, one we can recognize due to its capacity to present situations and events with a certain degree of fidelity: "in documentaries we encounter people, places, and things that we might also encounter offscreen, in a manner that allows us to see the world anew" (Nichols, 2013, p. 28). From this perspective, the object of our study certainly offered not only the spectators but also us, the researchers, a distinct vantage point on women clowns. It is likely that many aspects of these women's work and lives, such as testimonies recorded in their own workplaces, in performances, and especially during the process of crafting their clown images, were brought into question for the first time.

Despite presenting what appear to be authentic testimonies, it is important to remember that the film was not produced by the clowns themselves. They recount their stories to someone who undertook, through the documentary form, the quest to narrate the stories told. According to Nichols (2013), documentaries may also represent the interests of others, for filmmakers often assume the role of representatives who film stories that would not reach the same audience were it not for the medium that carries them.

> Nanook of the North (1922), Robert Flaherty's excellent story about an Inuit family's struggle for survival in the Arctic, represents Inuit[7] culture in a way that Inuit people were not yet prepared to do for themselves (Nichols, 2013, p. 29).

In light of this, one may question whether women clowns would have the opportunity to tell their stories and hardships were it not through a documentary. Their performances are very likely restricted to the streets, to clowning festivals, to an audience that may already know them but that often does not know their personal stories and experiences, filled with emotion, truth, and affection.

Yet, as Nichols (2013, p. 30) aptly states, "documentaries can represent the world in the same way that a lawyer represents a client's interest: they put before us a case for a particular point of view or interpretation of evidence."

> In this sense, documentaries do not simply speak on behalf of others, representing them in ways they themselves could not; these productions play a more active part, asserting what the nature of a subject is in order to secure consent or influence opinions. Documentaries present visual and auditory aspects or representations of a share of the historical world. They signify or represent the points of view

7 The *Inuit* are members of Indigenous nations who inhabit the Arctic regions of Canada, Alaska, and Greenland.

> of individuals, groups, and institutions. They also make representations, build arguments, or formulate their own persuasive strategies intended to convince us to accept their views. How much of these representational elements comes into play varies from film to film, but the idea of representation is fundamental to documentary (Nichols, 2013, p. 30).

In other words, documentary films are not expressions of truth; rather, they present a point of view, narrate a story within another story, and allow for multiple interpretations arising from all the choices made through the filmmaker's stance, which shows us what and how they hope to show it. Thus, it is important for these new interpretations to be made visible so that the voices of those who are not always heard may also become part of the media and allow for the expansion of communication and perspectives. Often, the meaning of filmed actions escapes the limits of the camera frame, leading us to understand or seek meaning in what lies beyond what is shown. For the women clowns, this "beyond" resides in the harsh realities and difficulties they face, both in the sense of being women and of being clowns/artists.

Given the documentary is the outcome of a long creative process developed by the filmmakers—marked by many stages, from scripting to the selection of stories and images, settings, details, and ultimately the choices made by the directors that lead to the final product after editing—their choice was to reveal a story behind the stories.

> For every documentary, at least three stories intertwine: that of the filmmaker, that of the film, and that of the audience. In different ways, all these stories are part of what we watch when we ask what a given film is about. This means that when we watch a film, we become aware that it comes from somewhere and from someone; there is a story about how and why it was made, a story that is often more personal and idiosyncratic in documentaries and avant-garde films than in commercial feature films (Nichols, 2013, p. 93).

Thus, it becomes clear that analyzing this cultural product—developed in such a complex manner, through intersecting processes that result in stories told through the language of documentary—requires exploration through multiple perspectives and concepts, as we have attempted, however modestly, to do in this article.

Finally, it is relevant to remember that, for Graeme Turner (1997, p. 48), "cinema is revealed not so much as a separate discipline but as an ensemble of distinct social practices, a set of languages, and an industry." For this reason, when we consider cinema, and in this specific case, a documentary film, as a cultural product understood as performance and study it within the field of Cultural Performances, our goal was not merely to understand it as art, but as a component of a sociocultural process composed of multiple layers of performance that integrate and generate meaning.

References

ACHEI O MEU NARIZ. Direção: Bárbara Amadio, Diana Magalhães e Jacqueline Durans. Elenco: "A Marias da Graça", "Casa 407" e a Palhaça Catha Vento. [*S. l.*]: Nucine Filmes Maracanã, 15 de maio 2023. 1 vídeo (12:52 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ngiBPZ1m02s Acesso em: 08 maio 2025**.**

CAFÉ, Ângela Barcellos. *Dos contadores de histórias e das histórias dos contadores*. Goiânia: Editora UFG, 2005.

CAMARGO, Robson Corrêa. Milton Singer e as Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. *Karpa 6,* California State University, Los Angeles, 2013. Disponível em:
https://www.calstatela.edu/sites/default/files/robsonpdf.pdf Acesso em: 24 nov. 2024.

GUIMARÃES, Gleuter Alves. Espelho e jardim de inverno - lugares de atravessamentos: Tia Paloma construindo jardins de vida e utopias na escola. *In*: Coutinho, Rejane; Mateiro, Teresa; Vidor, Heloise; Tonezzi, José (org.). *Escola e Arte:* discursos, práticas e políticas educacionais. Tomo II - Coleção Prof-Artes. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2020. p. 29-39.

HARTMANN, Luciana. *Gesto, palavra e memória:* performances narrativas de contadores de causos. Florianópolis: Editora UFSC. 2011.

JOHNSON, Richard; ESCOSTEGUY, Ana Carolina; Schulman, Norman. *O que é, afinal, estudos culturais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

JUNQUEIRA, Juliana. *O circuito cultural brasileiro e a crítica de cinema:* um estudo sobre a recepção especializada dos filmes de Mazzaropi. 2022. Tese (Doutorado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022. Disponível em: https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/2dc612cf-8993-45d0-acc2-dcfb39b2e483 . Acesso em: 24 nov. 2025.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário.* Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2013.

OLIVEIRA, Natália Tazinazzo Figueira de. Um refúgio na escola: o corpo narrador e a figura do palhaço. *In*: TIERNO, Giuliano; ERDTMANN, Letícia Liesenfeld (org.). *NARRA-TE CIDADE:* pensamentos sobre a arte de contar histórias hoje. São Paulo: A casa tombada, 2017. p. 49 - 59.

SANTOS, Adriana Patrícia. Palhaça Negra: Palhaçaria como Hackeamento dos racismos e ruptura de grilhões. *In*: WUO, Ana; BRUM, Daiani (org.). *Palhaças na Universidade.* Santa Maria: Editora UFSM, 2021. p. 40-49.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. *O Percevejo,* Revista de teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro, ano II, n. 12, p. 25-50, 2003.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. Great Britain, Routledge, 2005.

SCHECHNER, Richard. Performers e espectadores – transportados e transformados. *Moringa*, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 155-185, jan./jun., 2011.

TURNER, Victor. *Do Ritual ao Teatro:* a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2015.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social.* Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

VELOSO, Sainy Coelho Borges. Entre tablados e Arenas: Performances Culturais. *Urdimento,* v. 2, n. 23, p. 188-205, 2014.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Academic Biography
Gleuter Alves Guimarães - Universidade Federal de Goiás (UFG)
Doctoral student at the Programa de Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brazil.
E-mail: gleuter.guimaraes@ifto.edu.br

André Almeida Nunes - Universidade Federal de Goiás (UFG)
Doctoral student at the Programa de Artes, Culturas e Tecnologias do Laboratório de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação em Mídias Interativas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brazil.
E-mail: andre_almeida@discente.ufg.br

Roberta Machado Silva - Universidade Federal de Goiás (UFG)
Doctoral student at the Programa de Artes, Culturas e Tecnologias do Laboratório de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação em Mídias Interativas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brazil.
E-mail: roberta.machado@discente.ufg.br

Funding
CAPES

Ethics Committee Approval
Not applicable

Competing interests
No declared conflict of interest

Research Context
No declared research context

Copyright
Gleuter Alves Guimarães, André Almeida Nunes and Roberta Machado Silva

Copyright of the translation
Marilia Dominicci and João Anacleto

Contribution of authorship (CRediT)
Gleuter Alves Guimarães: conceptualization, data curation, investigation, methodology, validation, visualization, writing – review & editing.
André Almeida Nunes: conceptualization, data curation, investigation, methodology, validation, visualization, writing – review & editing.
Roberta Machado Silva: conceptualization, data curation, investigation, methodology, validation, visualization, writing – review & editing, writing – original draft and writing – review & editing.

License
This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br.

Evaluation Method
Single-Blind Peer Review

Editors
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Peer Review History
Submission date: 18 May 2025
Approval date: 22 September 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

A ARTE DO RISO:
procedimentos cômicos do Palhaço

THE ART OF LAUGHTER:
comic procedures of the Clown

Francisco Cristiano Marques da Fonseca
https://orcid.org/0009-0008-4492-4586

Diego Brito Bezerra
https://orcid.org/0000-0003-1707-6071

Amidete Melo de Aguiar
https://orcid.org/0000-0001-9380-1250

doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8025

A Arte do Riso:
procedimentos cômicos do Palhaço

Resumo: O palhaço é uma figura multifacetada que atravessa diferentes contextos históricos e culturais, atualizando-se conforme as demandas sociais. Sua essência, marcada pela fragilidade, pelo erro e pela subversão, revela uma potência criativa que transforma vulnerabilidade em força cênica. Mais do que provocar riso, a palhaçaria evidencia contradições humanas e desafia normas estabelecidas. Ao habitar o presente com autenticidade, o palhaço questiona ideais de perfeição e o culto à felicidade. Como destaca Achcar (2016), o palhaço nos lembra que o sofrimento pode ser também potência transformadora, recuperando a alegria como força vital. Dessa forma, a palhaçaria se afirma não apenas como linguagem artística de comicidade, mas como espaço de resistência e reflexão crítica sobre a condição humana.
Palavras-chave: palhaçaria; comicidade; riso; comédia; cômico.

The Art of Laughter:
comic procedures of the Clown

Abstract: The clown is a multifaceted figure that traverses different historical and cultural contexts, constantly updating itself according to social demands. Its essence, marked by fragility, error, and subversion, reveals a creative power that transforms vulnerability into scenic strength. More than provoking laughter, clowning exposes human contradictions and challenges established norms. By inhabiting the present with authenticity, the clown questions ideals of perfection and the cult of happiness. As Achcar (2016) points out, the clown reminds us that suffering can also be a transformative force, recovering joy as a vital energy. Thus, clowning affirms itself not only as an artistic language of comedy but also as a space of resistance and critical reflection on the human condition.
Keywords: clowning; comedy; laughter; comedy; comic.

1 Intrtodução

A figura do palhaço é parte de uma rica tradição que transcende fronteiras culturais e temporais, sendo um símbolo de humor, mas também de uma complexa reflexão sobre a sociedade e a humanidade. Com raízes profundas na história do teatro, a palhaçaria é uma linguagem artística única que mistura o cômico, o trágico e o absurdo, explorando a vulnerabilidade do ser humano de maneira acessível e direta.

> Esse nosso personagem imaginário sobreviveu a todas às catástrofes naturais, inclusive as construídas pelos homens. Esteve presente nas batalhas, nas festas e nos rituais mais sagrados, sempre cumprindo o mesmo papel: provocar o riso (Castro, 2005, p. 12).

Essa permanência do palhaço ao longo da história, atravessando diferentes contextos sociais, culturais e políticos, revela uma característica única dessa figura: a capacidade de transcender as barreiras do tempo e do espaço. Em todos os cenários, seja em momentos de grande celebração ou em períodos de grande sofrimento, o palhaço se mantém como um reflexo da condição humana. Através do riso, ele não apenas alivia as tensões, mas também questiona, critica e, por vezes, expõe as contradições do mundo em que vive. Como figura que se coloca à margem da sociedade, ele tem a liberdade de romper com as normas e, ao fazê-lo, oferece uma visão única sobre o que é considerado "normal" ou "aceitável", revelando, muitas vezes, a verdadeira natureza dos conflitos que dominam a vida humana.

> Clown é uma palavra inglesa, cuja origem remonta ao século xvi, deriva de cloyne cloine clowne. sua matriz etimológica reporta colonus e Clod, cujo sentido aproximado seria homem rústico, do campo. Clod, ou Clown, tinha também o sentido de lout, homem desajeitado, grosseiro, e de boor, camponês, Rusty (Bolognesi, 2003, p. 62).

A origem etimológica da palavra *clown*[1], como aponta Bolognesi, revela uma conexão intrínseca com a figura do homem simples, rústico e, muitas vezes, desajeitado. Esse caráter de "camponês" ou "homem do campo" está relacionado à sua posição à margem das normas estabelecidas pela sociedade, sendo visto como alguém que não se ajusta aos padrões de comportamento refinado ou educado. No entanto, essa desarmonia com as convenções sociais acaba sendo uma das qualidades que define o *clown*, gerando uma liberdade única dentro do contexto teatral.

> A palavra "palhaço" vendo italiano paglia, "palha" em português. É que, muito tempo atrás, a roupa da maioria dos palhaços era feita do mesmo tecido grosso e listrado dos colchões. Essa roupa era afofada em algumas partes, para proteger o corpo nos tombos e os palhaços ficavam parecendo mesmo colchões ambulantes! Como naquela época o recheio dos colchões era feito de palha, quem recheava aquela roupa era chamado assim, de palhaço (Thebas, 2005, p. 12).

1 O termo *clown* é frequentemente utilizado de forma intercambiável com "palhaço" nas discussões teóricas e históricas sobre a palhaçaria. Neste texto, adotamos o termo *clown*, pois o autor citado, Mário Bolognesi, se refere especificamente a essa figura com esse nome, especialmente no contexto das tradições clássicas e das origens etimológicas da personagem.

Thebas explica a origem etimológica e visual da palavra "palhaço", relacionando-a à palavra italiana *paglia*, que significa "palha". Ele sugere que, historicamente, os trajes dos palhaços eram confeccionados com o mesmo tecido grosso e listrado dos colchões da época e algumas partes dessas roupas eram preenchidas para amortecer quedas e acrobacias. Esse enchimento, feito de palha, teria levado à associação do termo "palhaço" à figura cômica.

Além da explicação etimológica, a citação também destaca uma característica fundamental da palhaçaria: seu vínculo com a fisicalidade e a comicidade corporal, já que a vestimenta não apenas reforçava o aspecto visual exagerado do palhaço, mas também servia como proteção para os tombos e movimentos cômicos característicos da arte.

Ao longo dos séculos, o palhaço passou a ser mais do que uma representação da rusticidade ou do desajeito; ele se transformou em um personagem que questiona, satiriza e reflete sobre os aspectos mais profundos da condição humana. Seu papel, tanto nas tradições clássicas quanto nas abordagens contemporâneas, é o de provocar risos, mas também de provocar reflexões sobre os próprios conceitos de civilidade e comportamento, tornando-o um reflexo da sociedade em seus aspectos mais crus e, ao mesmo tempo, mais genuínos.

2 Origem e evolução do palhaço no contexto teatral e social

O palhaço, como figura central nas artes cênicas (circo), tem uma longa trajetória. Sua origem remonta à *Comédia dell'Arte,* no século XVI, na qual ele apareceu como um personagem cômico e irreverente. Inicialmente, a figura do palhaço era um arquetípico servo ou tolo, mas com o tempo, esse personagem evoluiu para um símbolo de subversão das convenções sociais. O palhaço, desde suas primeiras manifestações, se apresenta como uma maneira de questionar normas e comportamentos, refletindo aspectos da vida cotidiana através do humor.

> O termo *Commedia dell' Arte* surge no início do século XVI como forma de diferenciar o tradicional espetáculo popular - baseado na improvisação e na habilidade dos atores - da *commedia* erudita, o teatro literário, culto. O termo *dell' Arte* significava feito por artesãos, especialistas, profissionais (Castro, 2005, p. 42).

A *Commedia dell'Arte,* com sua ênfase na improvisação e no talento do ator, estabeleceu as bases para o desenvolvimento de várias formas de comédia que iriam influenciar o teatro popular em diferentes partes da Europa. As máscaras e os tipos característicos das comédias italianas foram gradualmente adaptadas e modificadas, refletindo as transformações sociais e culturais. Nessa nova linguagem cênica, as figuras da *Commedia dell'Arte* foram adaptadas para um formato mais visual e gestual, com personagens estereotipados, para que assim, se distanciasse das figuras mais simples e improvisadas de seus antecessores, marcando o início da construção do palhaço como o conhecemos.

> Esse *Clown* aproximava-se do bufão quanto à forma de inserção nas cenas, mas distanciava-se deste pois já trazia uma maquiagem carregada nos estereótipos. Em solo inglês, a pantomima viria a contribuir definitivamente para a definição do *clown*. A pantomima inglesa se desenvolveu a partir da *Commedia dell'Arte*. As personagens da comédia italiana foram incorporadas em uma cena em que predominava a mímica acrescida de música e dança (Bolognesi, 2003 p. 63).

Com o tempo, a pantomima inglesa se distanciou das formas de comédia anteriores, como a *Commedia dell'Arte*, ao transformar a mímica e os gestos no principal meio de comunicação, complementado por música e dança. Nesse processo, o palhaço foi se tornando, cada vez mais, uma figura definida, não apenas por sua atuação física, mas também pelo uso de estereótipos visuais, como a maquiagem exagerada e os trajes características. Diferente do bufão[2], que tinha uma inserção nas cenas voltadas à improvisação e ao papel de desestabilizador da ordem, o palhaço se tornou uma figura mais caricaturada e autossuficiente, com comportamento e aparência fixos.

> Diferentemente da *Commedia dell'Arte*, o ator não tem de entrar num personagem preestabelecido (Alerquim, Pantalone...). Deve descobrir nele mesmo a parte do *clown* que o habita. Quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais seu clown aparecerá com força (Lecoq, 2010, p. 214).

A essência da palhaçaria reside na autenticidade e na vulnerabilidade do ator. Ao se despir das máscaras tradicionais e das expectativas impostas por personagens arquetípicos, o artista se conecta com sua própria humanidade, revelando emoções e imperfeições que se tornam o verdadeiro combustível para a comédia. Essa jornada de autodescoberta não apenas enriquece a performance, mas também estabelece um vínculo genuíno com o público, que reconhece e se identifica com as fraquezas expostas. Assim, o palhaço não é apenas um personagem, mas uma expressão visceral da condição humana, em que a risada surge da sinceridade e do próprio ato de ser.

3 Diferenças entre tradições clássicas e contemporâneas

As tradições clássicas da palhaçaria, como o palhaço Branco e o Augusto, estão profundamente enraizadas nas performances físicas e na interação com o público. Nos tempos modernos, a palhaçaria passou a se diversificar, abrindo espaço para novas abordagens. No teatro contemporâneo, o palhaço assume uma nova faceta, mais reflexiva e introspectiva, sendo menos dependente da caracterização clássica e mais voltado para a interação direta e pessoal com o público. A transição de um palhaço formal com "códigos" rígidos para um palhaço mais livre e improvisador reflete o processo de

2 O bufão é uma figura cômica que tem suas raízes na comédia medieval e renascentista. Tradicionalmente, o bufão era um personagem que se destacava pela improvisação e pela função de desestabilizar a cena com seu comportamento irreverente e suas críticas sociais. Ao contrário do *clown*, que evolui para uma figura mais estereotipada e caricata, o bufão se caracterizava pela liberdade de expressão e pelo papel subversivo dentro do contexto teatral, quebrando as normas sociais e as convenções da época.

transformação social e artística, em que o palhaço se torna uma figura que não apenas diverte, mas também provoca questionamentos existenciais e sociais.

> Na *Commedia dell'Arte*, apareceram, de certa forma, resquícios da dupla de cômicos, os *Zanni*, servos da *Commedia dell'Arte*, cuja relação se aperfeiçoará nos *clowns*. A eles cabia a tarefa de provocar o maior número de cenas cômicas, por suas atitudes ambíguas e suas trapalhadas e trejeitos. Existiam dois tipos distintos de *zanni*: o primeiro fazia o público rir por sua astúcia, inteligência e engenhosidade. De respostas espirituosas, era arguto o suficiente para fazer intrigas, blefar e enganar os patrões. Já o segundo tipo de criado era insensato, confuso e tolo. Na prática, porém, havia uma certa "contaminação" de um pelo outro. O primeiro *zanni* é mais conhecido como *Brighella,* e o segundo como *Arlecchino*. Pelas características acima descritas, não é difícil relacionar a dupla de *zanni* à dupla de *clowns*, o Branco e o Augusto (Burnier, 2009, p. 207).

A relação entre os *zanni*, da *Commedia dell'Arte*, e os palhaços modernos evidencia um arquétipo cômico que atravessa séculos, mantendo-se presente em diferentes formas de comicidade. O *Brighella*, caracterizado por sua esperteza e astúcia, encontra paralelo no *Clown Branco*, figura autoritária e racional que busca impor ordem e método. Já o *Arlecchino*, marcado pela ingenuidade, desordem e comportamento impulsivo, reflete as características do *Augusto*, o palhaço trapalhão que subverte a lógica e desafia a autoridade do *Branco*. Essa estrutura de dupla cômica opera por meio do contraste entre os personagens, em que um representa a ordem, a lógica e a autoridade, enquanto o outro personifica a desordem, a ingenuidade e o impulso. Essa oposição cria um jogo dinâmico de hierarquia e transgressão, no qual a tentativa de controle de um é constantemente frustrada pelas trapalhadas do outro, gerando situações de tensão e surpresa que resultam no riso.

> A dupla *Augusto e Clown Branco*, então, veio a solidificar as máscaras cômicas da sociedade de classes. O *Branco* seria a voz da ordem e o *Augusto*, marginal, aquele que não se encaixa no processo, na máquina e no macacão do operário industrial (Bolognesi, 2003, p. 78).

A relação entre o *Clown Branco* e o *Augusto* reflete não apenas um contraste cômico, mas também uma representação simbólica das divisões sociais. Como destaca Bolognesi (2003), o *Branco* personifica a voz da ordem, da autoridade e das normas estabelecidas, enquanto o *Augusto* encarna a figura marginalizada, aquele que não se ajusta às engrenagens da sociedade estruturada. Essa dinâmica remete à hierarquia da sociedade de classes, onde um detém o poder e impõe regras, enquanto o outro desafia essas normas por meio do erro, da trapalhada e da subversão. No teatro e no circo, essa relação evidencia tensões sociais de forma cômica, permitindo que o público se identifique com o *Augusto* e, ao mesmo tempo, ria das tentativas frustradas do *Branco* de manter o controle.

> O branco se acha muito esperto, julga-se o principal. É autoritário, mandão, quase nunca admite seus erros. Procura vestir-se com elegância, para reforçar a sua suposta superioridade: nos circos europeus, ele se distingue por usar túnicas chiques e um chapéu cônico que lhe dá mesmo ar superior. No circo brasileiro, em que os palhaços não têm um papel tão definido, suas roupas largas e sapatos enormes não diferem tanto das do passeio. Além disso, ele é chamado de *clô* ou

> *clum-* pronúncia abrasileirada de *Clown*, "palhaço" em inglês. O *Augusto*, quase sempre submisso ao *Branco*, ingênuo, reconhecidamente estúpido e atrapalhado, tanto que aparece está sempre fazendo arte. Se o *Branco* prepara uma cena, pode ter certeza: o *Augusto* vai atrapalhar. Derruba alguma coisa, fala que não deve, esquece o combinado, bobagens assim... Nos circos brasileiros ele é conhecido como Excêntrico - e o nome já diz tudo: fora do centro, fora do eixo. Ou seja, ele parece maluco (Thebas, 2005, p. 15).

A citação de Thebas (2005) evidencia o contraste entre o *Clown Branco* e o *Augusto*, reforçando a hierarquia cômica entre eles. Enquanto o *Branco* se vê como superior, elegante e autoritário, o *Augusto* assume um papel ingênuo e trapalhão, sempre desestabilizando a cena com suas gafes e desordens. No contexto brasileiro, essa diferenciação se torna menos rígida, mas ainda mantém a essência da oposição entre ordem e caos. O *Augusto*, também chamado de Excêntrico, representa aquele que está à margem, trazendo o riso justamente por sua imprevisibilidade e comportamento desajustado.

Esse modelo de comicidade influenciou diversas manifestações artísticas do circo tradicional ao cinema, passando pelo teatro contemporâneo. Grandes duplas cômicas, como "O Gordo e o Magro", "Didi e Dedé" e até mesmo a relação entre personagens clássicos, como "Chaplin" e seus patrões, segue essa dinâmica, evidenciando a permanência e eficácia desse contraste cômico.

4 Reflexão sobre a figura do palhaço como subversor das normas sociais

O palhaço é uma figura que rompe com as convenções sociais, explorando o erro, a fragilidade e o exagero como elementos essenciais da comicidade. Ele não se limita apenas a provocar o riso, mas também expõe contradições humanas, transitando entre o cômico e o trágico. Como observa Alice de Castro (2005, p. 11), "o palhaço é a figura cômica por excelência. Ele é a mais enlouquecida expressão da comicidade: é tragicamente cômico". Essa dualidade faz com que o palhaço não seja apenas um agente da gargalhada, mas um reflexo da condição humana, na qual a falha e a desordem se tornam ferramentas para questionar e ressignificar as normas estabelecidas.

O palhaço, assim como o *Augusto* na dinâmica de duplas cômicas é aquele que não se conforma, questionando as convenções de comportamento e hierarquia, sua atuação vai além da simples diversão, funcionando como uma crítica disfarçada de comédia. Ele se permite cometer erros, fracassar e, ainda assim, se apresenta como um ser íntegro e genuíno, quebrando as barreiras do comportamento esperado. Ao fazer isso, o palhaço revela a hipocrisia e as contradições da própria sociedade, transformando o riso em uma ferramenta de reflexão e subversão, conforme Burnier (2009, p. 10) argumenta, "descobrir o próprio clown significa confrontar-se com o próprio ridículo, tendo por base a ingenuidade".

A citação de Burnier (2009) destaca um aspecto central da identidade do palhaço, ao sugerir que a descoberta desse personagem implica um confronto com o próprio ridículo, baseando-se na

ingenuidade. O palhaço, ao contrário de outras figuras cômicas, não busca o humor pela inteligência ou pela crítica, mas sim pela pureza e simplicidade de suas ações e reações. Ele se permite ser ridículo, e nesse processo de aceitação, encontra a sua autenticidade e o poder de provocar o riso. O palhaço é aquele que não tem medo de se expor como vulnerável e é justamente essa vulnerabilidade, aliada à ingenuidade, que o torna capaz de estabelecer uma conexão profunda com o público, ao demonstrar o que é genuíno, sem artifícios ou pretensões.

5 O Palhaço como expressão de humanidade e vulnerabilidade

A essência do palhaço, conforme argumenta Colavitto (2016), é que "o *clown* torna-se genial no seu fracasso" (p. 69). O palhaço não é apenas um ser engraçado ou ridículo, mas um reflexo profundo da humanidade. Ao se expor em sua fragilidade, ao falhar publicamente e ser ridicularizado, o palhaço revela sua humanidade mais genuína. Essa vulnerabilidade é o que permite ao público se conectar com o palhaço de maneira única, pois ele não oculta suas fraquezas, mas as exibe com dignidade, pois "o *clown* não é um personagem ou uma linguagem teatral, e sim um estado do ser" (Colavitto, 2016, p. 34).

O palhaço, por ser desajeitado e imperfeito, transmite uma verdade que ressoa com a experiência de todos: ninguém é perfeito e todos têm fraquezas e limites. Essa exposição da fragilidade humana não é apenas cômica, mas também profundamente emocional, pois ela conecta a plateia com os aspectos mais autênticos e humanos da vida, pois "o palhaço é uma sombra de nossa personalidade" (Colavitto, 2016, p. 34).

Em suma, o palhaço é uma figura multifacetada que vai além do riso superficial.

> O *clown* é aquele que "faz fiasco", que fracassa em seu número e, a partir daí, põe o espectador em estado de superioridade. Por esse insucesso, ele desvela sua natureza humana profunda que nos emociona e nos faz rir. Mas não o basta fracassar com qualquer coisa, ainda é preciso fracassar naquilo que se sabe fazer, isto é, uma proeza (Lecoq, 2010, p. 216).

Depois de caracterizar o fracasso como motor do riso, conforme destaca Lecoq, torna-se evidente que o palhaço opera num território no qual a vulnerabilidade se transforma em potência cômica. O espectador ri não apenas do erro, mas do esforço sincero do artista em alcançar uma excelência que nunca chega plenamente. É nesse descompasso entre intenção e realização que se instala o mecanismo cômico. Assim, o fracasso não é um acidente, mas uma estratégia dramatúrgica que constrói a relação de cumplicidade entre *performer* e público. Quando o ator se expõe e mostra suas imperfeições, ele estabelece um laço verdadeiro com o público, que reconhece as vulnerabilidades e se identifica com elas. Assim, o palhaço se torna mais do que apenas um personagem cômico; ele representa a experiência humana em sua totalidade. A risada que surge desse contexto é fruto da sinceridade e da autenticidade do ator, refletindo a realidade e a complexidade da vida. Seja no

contexto clássico ou contemporâneo, o palhaço continua sendo uma das figuras mais poderosas e universais das artes cênicas, desafiando expectativas e iluminando as complexidades da existência humana com humor e autenticidade.

6 A dramaturgia do erro e do jogo

A dramaturgia do palhaço é essencialmente construída a partir do erro e do jogo cênico. Uma das bases fundamentais dessa dramaturgia é o momento em que o palhaço se revela, muitas vezes de forma desajeitada e inesperada, mas cheia de encanto e autenticidade. Segundo Rémy (2016, p. 14), o palhaço, "assim que aparece, é um sucesso"; a entrada do palhaço no palco não é apenas uma introdução de personagem, mas um convite ao jogo, no qual ele estabelece uma relação direta com o público, quebrando as barreiras da formalidade e criando uma atmosfera de improvisação. Esse jogo, por sua vez, não é apenas uma diversão; ele está enraizado no erro. O palhaço, como um ser falho, transita entre falhas técnicas e tropeços emocionais e é exatamente essa vulnerabilidade que conecta o palhaço com a plateia.

Thebas explica que para o palhaço, "as coisas estão acontecendo aqui e agora" (2005, p. 68), essa afirmação indica que, para o palhaço, a performance é uma experiência imediata e presente. Isso significa que o palhaço deve se concentrar agora, respondendo às situações e interações que ocorrem durante a apresentação, em vez de seguir um roteiro rígido. Essa abordagem permite que o palhaço se conecte de maneira mais autêntica com o público e com o ambiente, aproveitando a espontaneidade e a improvisação.

Thebas argumenta que "os palhaços são profundamente influenciados pelo lugar onde se apresentam" (2005, p. 69), e essa influência se torna especialmente evidente quando consideramos que o erro, como elemento central do riso, emerge da interação entre a falha intencional do palhaço e as expectativas do público, criando um jogo imprevisível que fortalece a identificação e a conexão emocional entre eles.

7 Técnicas e ferramentas da palhaçaria

A palhaçaria faz uso de um conjunto específico de ferramentas para construir sua comicidade e entre elas, a gestualidade e o exagero são fundamentais. A *gestualidade* e o *exagero* são considerados como ferramentas cômicas centrais. O palhaço é um mestre da amplificação, seja no movimento, na voz ou na expressão. O gesto simples se transforma em uma ação exagerada, muitas vezes absurda, criando situações inesperadas e provocadoras de riso. Esse exagero, tanto físico quanto emocional, ressignifica a realidade, transportando o público para um universo lúdico e irreverente. Libar (2008, p. 134) menciona que "o público tem que acreditar que tudo aquilo que ele vê está acontecendo

pela primeira vez. Esta é a técnica: fazer sempre como se fosse a primeira vez". Essa abordagem exige do palhaço entrega total e atenção plena ao momento, permitindo que cada interação e cada gesto sejam únicos. Ao transmitir essa sensação de novidade, o artista não apenas cativa o público, mas também transforma cada apresentação em uma experiência memorável e surpreendente. Assim, a magia da palhaçaria reside na capacidade de reviver a espontaneidade, fazendo com que o familiar se torne extraordinário.

Porém, a palhaçaria não se resume apenas ao uso dessas ferramentas cênicas. A *escuta ativa* e a *improvisação* são igualmente cruciais na relação com o público. Libar (2008), em suas reflexões sobre o trabalho do palhaço, destaca que o palhaço deve estar constantemente atento às reações do público, porém a improvisação não se faz de qualquer jeito.

> Improvisação não significa criar cacos, ou criar sobre aquilo que não foi combinado. Ao contrário, para improvisar é necessário ser rigoroso com roteiro de ações físicas. A única possibilidade de haver improvisação é na relação de tempo entre uma ação e outra, entre a pergunta e a resposta, entre a ação e a reação. Esse tempo pode variar de acordo com o espaço físico ou com o público (2008, p. 135).

A citação destaca um aspecto fundamental da improvisação: a necessidade de estrutura e rigor mesmo em momentos de espontaneidade. Isso se aplica especialmente à palhaçaria, em que a capacidade de improvisar pode parecer, à primeira vista, uma questão de liberdade criativa. No entanto, como mencionado, a verdadeira improvisação emerge de uma base sólida de ações físicas e roteiros previamente estabelecidos. O palhaço, ao dominar esses fundamentos, é capaz de responder de maneira ágil e criativa às dinâmicas do espaço e do público

A improvisação é uma habilidade essencial para a criação do momento cômico, pois o palhaço deve saber adaptar seu comportamento às condições do ambiente e da plateia, mantendo uma comunicação fluida e espontânea.

8 A bobagem como resistência

A arte do palhaço é, muitas vezes, uma forma de resistência que se expressa pela bobagem, pelo absurdo e pela simplicidade. Ao contrário de outras formas de arte que buscam a complexidade ou a profundidade intelectual, o palhaço se vale da leveza e da contradição para provocar reflexão e gerar risos.

Segundo Castro (2005, p. 12), "o palhaço empenha-se em provocar o riso de seus semelhantes. Ele não se dedica às grandes questões do espírito nem às 'altas prosopopeias' filosóficas; gasta seu tempo e o nosso com... bobagens". A afirmação de Castro (2005) sobre o papel do palhaço destaca a importância do humor como forma de conexão humana. Ao se dedicar a provocar o riso, o palhaço oferece uma pausa bem-vinda às complexidades da vida, permitindo que as pessoas se

soltem e riam de situações cotidianas. Essa abordagem, que pode parecer superficial à primeira vista, revela um profundo entendimento da necessidade humana de leveza e alegria. Em um mundo frequentemente marcado por desafios e questões existenciais, o palhaço, ao se afastar das "grandes questões do espírito", convida-nos a valorizar os momentos simples e a encontrar felicidade nas "bobagens" do dia a dia. Assim, o humor se torna uma ferramenta poderosa, capaz de unir as pessoas e proporcionar um alívio temporário nas tensões da vida.

O palhaço, com sua habilidade em transformar a bobagem em algo sublime, tem o poder de ressignificar o que é considerado "vazio" ou "irracional". Ele faz do trivial e do aparentemente insensato uma ferramenta poderosa de comunicação, da qual a risada não é apenas um escape, mas uma porta de entrada para a crítica social e a reflexão existencial.

Essa valorização da simplicidade no trabalho do palhaço é, portanto, uma resistência ao que é complexo, ao que é sério, ao que exige explicações. O palhaço, ao brincar com o absurdo, derruba as convenções e desafia as normas estabelecidas, tornando a bobagem uma forma de subversão. Ele transforma situações cotidianas e simples em momentos de grande significância, fazendo do erro e do descompasso ferramentas para contestar as expectativas, como no caso do palhaço *Grock*[3], como aponta Alice de Castro:

> É o caso do grande *Grock* tocando violino: ele chega, cumprimenta a plateia, posiciona o instrumento e, num gesto que pura futilidade, frescura e bobeira, atira para o alto o arco do violino esperando pegá-lo no ar. Mas ele falha. Contrariado com o detalhe, esquece-se do principal e se dedica a tentar pegar o arco no ar. E então, hipnotizados, nos esquecemos do concerto e passamos um tempo enorme nos deliciando com aquele tonto que não consegue pegar o arco do violino no ar! Bobagem pura, mas um momento mágico e inesquecível (Castro, 2005, p. 12).

Além disso, o impacto causado pelo palhaço vai além do palco e se estende a diversos contextos sociais e educacionais. O palhaço se torna um agente de transformação, utilizando o riso como ferramenta de desconstrução de preconceitos, hierarquias e normas rígidas. Em contextos educativos, por exemplo, o palhaço promove a inclusão e a liberdade criativa, incentivando a participação e o pensamento fora da caixa. Ele desafia o conformismo e convida o público a questionar suas próprias limitações, seja em uma sala de aula, em um hospital ou em qualquer outro espaço onde a criatividade e a leveza possam ser catalisadoras de mudanças sociais.

9. O Palhaço presente

O palhaço é multifacetado e se adapta às novas demandas do público, mantendo-se atual sem perder sua essência de fragilidade e subversão. Mais do que provocar riso, ele nos convida

3 *Grock*, cujo nome verdadeiro era Charles Adrien Wettach, foi um renomado palhaço suíço que se destacou pela mistura de comédia e música em suas apresentações, influenciando gerações de artistas.

a encarar a imperfeição e a dor como parte constitutiva da experiência humana. Como aponta Achcar:

> Com o palhaço, temos a possibilidade de viver o presente em ato. Num mundo em que nos obriga à felicidade e nos incita ao perfeccionismo, palhaço nos diz, com toda a sua inadequação, que sofrer também pode ser uma potência; significa que não estamos anestesiados, que nos expomos e nos arriscamos, e que de alguma forma recuperamos a força essencial e transformadora da alegria, quando cessamos a todo o custo, literalmente, de evitar a dor (Achcar, 2016, p. 19).

O palhaço, com sua inadequação e vulnerabilidade, nos ensina que a dor e o sofrimento são partes inevitáveis da experiência humana. Ao aceitarmos nossa própria imperfeição e ao nos permitirmos sentir, mesmo as emoções mais desafiadoras, podemos redescobrir uma alegria genuína. Essa alegria não é a ausência de dor, mas sim uma resposta ao que vivemos, um reconhecimento de que a vida, com seus altos e baixos, é rica e complexa. Assim, ao resgatar a "força essencial e transformadora da alegria", somos incentivados a nos conectar com o presente valorizando momentos simples e reconhecendo beleza na vulnerabilidade. Essa perspectiva nos convida a viver de forma mais plena e consciente, abraçando todas as facetas da nossa existência.

A pluralidade de discursos e representações que o palhaço carrega atualmente vai muito além da figura tradicional do "palhaço de circo" ou do "mestre da palhaçada". Hoje, o palhaço pode ser subversivo, introspectivo, politizado ou até existencial, refletindo as múltiplas facetas da sociedade contemporânea. Essa pluralidade de discursos reflete a diversidade cultural e social, adaptando-se às transformações do mundo moderno e oferecendo novas formas de expressão para o humor.

Assim, o palhaço, com sua capacidade de nos conectar ao presente, também nos ensina sobre a importância da memória e da tradição na arte da palhaçaria, pois, "na sua concepção, as entradas cômicas, as *gags* e os esquetes, persistirão no tempo e nas práticas de futuros palhaços, pela evocação da memória do *Biribinha*" (Achcar, 2016, p. 21). Essa continuidade evidencia de que maneira as experiências passadas moldam a performance contemporânea, permitindo que novas gerações de palhaços se inspirem na riqueza da tradição enquanto criam seus próprios caminhos.

O palhaço se apropria de temas profundos e complexos, utilizando a comicidade como uma maneira de abordar questões sociais, políticas e existenciais. O palhaço contemporâneo é muitas vezes um reflexo das incertezas e das contradições do mundo moderno, no qual o riso se torna uma forma de lidar com a complexidade da vida. Ele dialoga com um público cada vez mais exigente e crítico, que não aceita mais um humor superficial ou simplista. Diferentemente de uma mera performance isolada, o palhaço se insere no ambiente de forma íntegra, criando uma conexão que vai além do entretenimento. Essa inserção permite que sua presença atue como um agente transformador, como fica evidente na seguinte passagem:

> O palhaço não se movimenta sobre o espaço, ele está inserido no espaço e essa diferença de abordagem traz uma qualidade presencial para o corpo que é resultante da força lhe afetar e ser afetado motivada pela inserção. Quando o palhaço age num determinado lugar do espaço, ele desloca densidade que, além de atingir o

> outro promovendo interação, interfere diretamente no ambiente, depois já atinge também o lugar que o outro pratica, habita, ocupa (Achcar, 2016, p. 16).

A citação ressalta a profunda conexão entre o palhaço e o espaço em que atua, enfatizando que sua presença não é meramente física, mas também afetiva. Ao se inserir no ambiente, o palhaço não apenas se movimenta, mas transforma a densidade do espaço, estabelecendo uma interação única com o público. Essa dinâmica revela uma dança entre o palhaço e o ambiente, em que cada ação ressoa e provoca reações nos espectadores. Assim, a presença do palhaço enriquece o espaço, tornando-o um "palco vivo" de troca e transformação, no qual a interação não é unilateral, mas uma construção coletiva de experiências.

10 Relato de um Processo Criativo: *I'm Sorry*.

Em 2018, desenvolvemos um número de palhaçaria intitulado *I'm Sorry*, que explorava a comicidade de um palhaço atrapalhado e imprevisível. O processo criativo para esse número da malha, como aponta a imagem 1, foi fundamentado na ideia de subverter as expectativas e usar o erro como ferramenta cômica, algo essencial na linguagem do palhaço.

Imagem 1 – A relação do palhaço com seus objetos cênicos

Fonte: Acervo Pessoal, 2018

O número iniciava com a entrada do palhaço em cena, carregando uma pequena maleta que imediatamente despertava a curiosidade do público. Aparentemente simples, essa maleta se revelava surpreendente ao ser aberta, pois continha balões coloridos de diferentes tamanhos e formatos. A cena inicial estabelecia o jogo de surpresa e expectativa, que seriam os elementos centrais do número. Com um sorriso bobo e gestos desajeitados, o palhaço começava a tirar os balões da

maleta, enchendo-os enquanto emitia sons com a boca. Conforme cada balão saía, ele tentava associá-lo a uma cor, mas de forma propositalmente equivocada. Por exemplo, ao retirar um balão vermelho, dizia *blue!* e, ao pegar um balão amarelo, exclamava *green!*. Essa relação equivocada entre as cores e seus nomes criava um jogo de confusão e riso (imagem 2), explorando o erro e o absurdo como fontes primárias de comicidade.

Imagem 2 – Cena em que o palhaço faz a relação dos balões com o nome de suas cores de forma equivocada

Fonte: Acervo pessoal, 2018

O humor do número se intensificava à medida que o palhaço ia brincando com os balões, moldando-os de maneira improvisada - ora como chapéus, ora como espadas, sempre interagindo com a plateia e estimulando a participação dos espectadores. Cada balão, com sua cor diferente, se tornava uma extensão do próprio palhaço, como um novo personagem na cena. O descontrole do palhaço sobre os balões e a incapacidade de manter as cores corretamente adicionavam um tom de leveza e confusão, criando momentos cômicos inesperados. O número se encerrava com o palhaço, ainda sem conseguir organizar seus balões, enchendo um deles e apontando para a direita (imagem 3). Ao soltar a boca do balão, o ar saía e, de forma cômica, o palhaço rapidamente saía pelo lado oposto, criando uma situação absurda e inesperada. Ele saía de cena de maneira rápida e desajeitada, deixando o público com um sorriso estampado no rosto.

Imagem 3 - Cena final simbolizando o encerramento da apresentação

Fonte: Acervo pessoal, 2018

Esse final abrupto, sem uma resolução clara, reforçava o caráter do palhaço como alguém que nunca alcança um final perfeito, mas apoia-se nos erros e no "caminho" que escolhe para realizar suas ações, em um espetáculo de riso.

11 Exemplos práticos para ilustrar os conceitos abordados

O número *I'm Sorry* ilustra de maneira prática vários conceitos discutidos na teoria da palhaçaria, como o uso da bobagem como resistência e o erro como elemento central no riso.

- A Bobagem como Resistência: O palhaço, ao trocar as cores dos balões de forma intencional e absurda, desafia as normas de percepção e expectativa do público. Ele não se preocupa em dar uma explicação lógica ou científica para a escolha das cores, criando um universo próprio no qual a *bobagem* e a *confusão* se tornam as ferramentas de comunicação.
- O Jogo Cênico e a Improvisação: A interação constante com a plateia e a utilização dos balões como objetos mutáveis demonstram o uso da improvisação como técnica de construção cômica. O palhaço não tem um roteiro rígido para seguir, mas reage de forma espontânea às reações da plateia, criando um clima de surpresa e descontração.
- O Erro como Elemento Cômico: A nomenclatura equivocada das cores dos balões se torna o ponto focal do número, gerando uma situação de erro controlado, que é acolhido e expandido pelo palhaço. Esse erro, longe de ser algo a ser corrigido, é amplificado e se torna o motor do riso.

Em suma, o número *I'm Sorry,* não apenas apresenta uma situação cômica em si, mas ilustra a importância do erro, da improvisação e da interação com o público na construção de um número de palhaço. Através da utilização de uma simples maleta e balões coloridos, o palhaço cria um universo onde o absurdo é celebrado e o riso é gerado a partir da falha, da confusão e da leveza da performance.

12 Considerações Finais

Este artigo explorou diversos aspectos na criação do palhaço e dos procedimentos cômicos utilizados na construção da comicidade, destacando desde a dramaturgia do erro e do jogo até as técnicas e ferramentas da palhaçaria. A importância do erro como elemento central para a obtenção do riso foi discutida, evidenciando de que maneiras o palhaço utiliza a falha e o desajuste para criar situações cômicas que ressoam com o público. Além disso, abordamos a *gestualidade* e o *exagero* como instrumentos cômicos, destacando-se ainda a escuta ativa e a improvisação como elementos essenciais para a interação com a plateia.

Exploramos também o papel do palhaço como uma forma de resistência social e educacional, utilizando a *bobagem* como uma forma subversiva de questionar normas e expectativas. A arte do palhaço, ao se relacionar com o Absurdo e com a Simplicidade, se apresenta como uma ferramenta poderosa de transformação social. Finalmente, discutimos a respeito do palhaço contemporâneo, sua pluralidade de discursos e sua adaptação às demandas do público moderno, refletindo sobre como a arte do palhaço continua a se reinventar, mantendo a essência do riso, enquanto se atualiza frente às questões sociais atuais.

O palhaço, como figura central na arte do riso, desempenha um papel crucial na sociedade contemporânea, especialmente em tempos de incerteza e complexidade. O riso, como ferramenta de libertação e reflexão, oferece ao público uma forma de escapar das rigidezes do cotidiano, ao mesmo tempo em que proporciona um espaço para questionamentos profundos sobre a vida e a sociedade. Na cultura moderna, marcada por desafios existenciais, o palhaço torna-se uma figura que oferece um alívio temporário, mas também uma crítica disfarçada, através do absurdo e da subversão.

Além disso, a comicidade do palhaço transcende o simples entretenimento. Ela se torna um meio para lidar com questões sérias, como desigualdade social, opressão e as complexidades da condição humana. Ao abraçar o erro, a falha e o imprevisto, o palhaço desafia o conformismo e nos lembra da importância da vulnerabilidade, da leveza e da aceitação do imponderável, uma lição muitas vezes negligenciada em uma sociedade que valoriza a perfeição e o controle.

A arte do riso, especialmente no contexto da palhaçaria, é um campo vasto e multifacetado que continua a oferecer inúmeras possibilidades de investigação. Uma das áreas promissoras de estudo é a dos elementos cômicos, uma vez que analisa o processo através do qual diferentes tipos de humor afetam as emoções e comportamentos do público; investigações que explorem a resposta do público ao erro e ao improviso.

Além disso, a interatividade digital e o uso de novas mídias podem ser uma vertente interessante para o desenvolvimento da palhaçaria contemporânea. Como o palhaço pode interagir com o público em plataformas digitais ou em performances híbridas (que mesclam o presencial com o virtual)? Essas questões abrem novas possibilidades para o palhaço se conectar com públicos cada vez mais diversificados e tecnológicos.

Outro campo relevante para investigação é a palhaçaria social, focando no impacto do palhaço em contextos educacionais, terapêuticos e comunitários. Estudos que aprofundem a eficácia do palhaço como agente de transformação social e educacional, especialmente em comunidades marginalizadas ou em hospitais, podem "iluminar" o impacto profundo que a comicidade tem em processos de cura, aprendizagem e inclusão.

Por fim, as experiências imersivas e a exploração da tecnologia sensorial podem levar a uma nova era de performances de palhaço, em que a percepção do público é ampliada não só pelo riso, mas também por novas formas de interação sensorial e emocional. Em um mundo que está constantemente em evolução, o palhaço tem a capacidade de se adaptar, inovar e continuar a desempenhar seu papel único como um curador da alma humana através do riso.

Referências

ACHCAR, Ana. *Palavra de palhaço*. Organização de Ana Achcar e coordenação de Dadá Maia. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.

BERGSON, Henri. *O riso***:** ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Caneiro: Zahar editores, 1983.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: editora Unesp, 2003.

BURNIER, luís Otávio. *A arte de ator:* da técnica à representação. 2 ed. Campinas: editora da Unicamp, 2009.

CASTRO, Alice viveiros de. *O elogio à bobagem:* palhaços no brasil e no mundo. Rio de Janeiro: editora família Bastos, 2005.

COLAVITTO, Marcelo Adriano. *Meu clown:* uma pedagogia para a arte da palhaçaria. 1 ed. Curitiba: CRV, 2016.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético:* uma pedagogia da criação teatral. Colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean-Claude lalias e tradução de Marcelo gomes. São Paulo: ed. SENAC, 2010.

LIBAR, Márcio. *A nobre arte do palhaço*. Rio de janeiro: Márcio Lima Barbosa, 2008.

RÉMY, Tristan. *Entradas clownescas*: uma dramaturgia do clown. Tradução e pesquisa de Caco Mattos e Carolina Gonzalez. São Paulo: SESC, 2016.

THEBAS, Claudio. *O livro do palhaço:* ilustração de Marcelo Cipis. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

Biografia acadêmica
Francisco Cristiano Marques da Fonseca - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)
Pós-graduando do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG-Artes) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), Campus Fortaleza, Ceará, Brasil.
E-mail: cristiano32marques@gmail.com

Diego Brito Bezerra - Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Doutorando na Universidade Federal de Uberlândia de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: dbrez163@yahoo.com.br

Amidete Melo de Aguiar - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)
Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil.
E-mail: amideteaguiarfigurinista@gmail.com

Financiamento
Não se aplica

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
Não declarado

Direitos autorais
Francisco Cristiano Marques da Fonseca, Diego Brito Bezerra e Amidete Melo de Aguiar

Contribuição de autoria (CRediT)
Francisco Cristiano Marques da Fonseca: conceituação;
Diego Brito Bezerra: metodologia;
Amidete Melo de Aguiar: escrita - revisão.

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

Editores responsáveis
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Histórico de avaliação
Data de submissão: 20 nov. 2025
Data de aprovação: 30 maio 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

THE ART OF LAUGHTER:
comic procedures of the Clown

A ARTE DO RISO:
procedimentos cômicos do Palhaço

Francisco Cristiano Marques da Fonseca
https://orcid.org/0009-0008-4492-4586

Diego Brito Bezerra
https://orcid.org/0000-0003-1707-6071

Amidete Melo de Aguiar
https://orcid.org/0000-0001-9380-1250

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8427

The Art of Laughter:
comic procedures of the Clown

Abstract: The clown is a multifaceted figure that traverses different historical and cultural contexts, constantly updating itself according to social demands. Its essence, marked by fragility, error, and subversion, reveals a creative power that transforms vulnerability into scenic strength. More than provoking laughter, clowning exposes human contradictions and challenges established norms. By inhabiting the present with authenticity, the clown questions ideals of perfection and the cult of happiness. As Achcar (2016) points out, the clown reminds us that suffering can also be a transformative force, recovering joy as a vital energy. Thus, clowning affirms itself not only as an artistic language of comedy but also as a space of resistance and critical reflection on the human condition.
Keywords: clowning; comicality; laughter; comedy; comic.

A Arte do Riso:
procedimentos cômicos do Palhaço

Resumo: O palhaço é uma figura multifacetada que atravessa diferentes contextos históricos e culturais, atualizando-se conforme as demandas sociais. Sua essência, marcada pela fragilidade, pelo erro e pela subversão, revela uma potência criativa que transforma vulnerabilidade em força cênica. Mais do que provocar riso, a palhaçaria evidencia contradições humanas e desafia normas estabelecidas. Ao habitar o presente com autenticidade, o palhaço questiona ideais de perfeição e o culto à felicidade. Como destaca Achcar (2016), o palhaço nos lembra que o sofrimento pode ser também potência transformadora, recuperando a alegria como força vital. Dessa forma, a palhaçaria se afirma não apenas como linguagem artística de comicidade, mas como espaço de resistência e reflexão crítica sobre a condição humana.
Palavras-chave: palhaçaria; comicidade; riso; comédia; cômico.

1 Introduction

The figure of the clown is part of a rich tradition that transcends cultural and temporal boundaries, serving as a symbol of humor but also as a complex reflection on society and humanity. With deep roots in the history of theater, clowning is a unique artistic language that blends the comic, the tragic, and the absurd, exploring human vulnerability in an accessible and direct way.

> This imaginary character of ours has survived every natural catastrophe, including those created by humans. They have been present in battles, festivities, and the most sacred rituals, always fulfilling the same role: provoking laughter (Castro, 2005, p. 12; our translation).

This continuity of the clown throughout history, moving through different social, cultural, and political contexts, reveals a unique characteristic of this figure: the ability to transcend the barriers of time and space. In every setting, whether in moments of great celebration or of profound suffering, the clown remains a reflection of the human condition. Through laughter, they not only alleviate tension but also question, criticize, and, at times, expose the contradictions of the world they inhabit. As a figure positioned at the margins of society, they have the freedom to break norms and, in doing so, offer a unique perspective on what is considered "normal" or "acceptable," often revealing the true nature of the conflicts that shape human life.

> Clown is an English word whose origin goes back to the sixteenth century and derives from cloyne, cloine, clowne. Its etymological roots refer to colonus and clod, whose approximate meaning would be a rustic, rural person. Clod, or clown, also carried the meaning of lout, a clumsy or coarse individual, and of boor, a peasant, a rustic (Bolognesi, 2003, p. 62; our translation).

The etymological origin of the word clown[1], as noted by Bolognesi, reveals an intrinsic connection to the figure of the simple, rustic, and often clumsy person. This "peasant" or "rural" character relates to their position at the margins of the norms established by society, seen as someone who does not conform to refined or educated standards of behavior. However, this dissonance with social conventions becomes one of the qualities that defines the clown, creating a unique freedom within the theatrical context.

> The word "*palhaço*" comes from the Italian "*paglia*," meaning "straw" in Brazilian Portuguese. Long ago, most clown costumes were made from the same thick, striped fabric used for mattresses. These costumes were padded in certain areas to protect the body during falls, making clowns look like walking mattresses. Since mattresses at the time were filled with straw, those who stuffed the costumes were called *palhaços* (Thebas, 2005, p. 12; our translation).

1 The term clown is often used interchangeably with "*palhaço*" in theoretical and historical discussions on this topic. In the Brazilian Portuguese version of this text, we adopt the term clown because the cited author, Mário Bolognesi, employs this name, especially in the context of classical traditions and the etymological origins of the character.

Thebas explains the etymological and visual origins of the word *palhaço*, linking it to the Italian *paglia*, "straw." He suggests that clowns' costumes were historically made from the same thick, striped fabric used in mattresses, with certain parts padded to cushion falls and acrobatics. This padding, made of straw, would have given rise to the association between the term *palhaço* and the comic figure.

Beyond the etymology, the passage also highlights a fundamental characteristic of clowning: its connection to physicality and bodily comedy, as the costume not only reinforced the exaggerated visual aspect of clowns but also protected them during the typical falls and comic movements of the art.

Over the centuries, the clown became more than a representation of rusticity or clumsiness; they transformed into a character who questions, satirizes, and reflects on the deepest aspects of the human condition. Their role, both in classical traditions and in contemporary approaches, is not only to provoke laughter but also to prompt reflection on concepts of civility and behavior, making them a mirror of society in its rawest and most genuine aspects.

2 Origin and evolution of the clown in the theatrical and social context

The clown, as a central figure in the performing arts (circus), has a long trajectory. Their origins trace back to the *Commedia dell'Arte* in the sixteenth century, where they appeared as a comic and irreverent character. Initially, the clown was an archetypal servant or fool, but over time, this character evolved into a symbol of subversion of social conventions. Since its earliest expressions, clowning has served as a way to question norms and behaviors, reflecting everyday life via humor.

> The term *Commedia dell'Arte* emerged in the early sixteenth century as a way to differentiate the traditional popular spectacle—based on improvisation and the actors' skill—from *commedia erudita*, the literary, cult. The term *dell'Arte* meant "made by artisans, specialists, professionals" (Castro, 2005, p. 42; our translation).

Commedia dell'Arte, with its emphasis on improvisation and the actor's talent, laid the groundwork for the development of several forms of comedy that would influence popular theater across Europe. The masks and characteristic types of Italian comedies were gradually adapted and modified, reflecting social and cultural transformations. In this new scenic language, the figures of the *Commedia dell'Arte* were adapted into a more visual and gestural format, with stereotyped characters, distancing them from the simpler, improvisational figures of earlier traditions and marking the beginning of the construction of the clown as we know them.

> This clown resembled the buffoon in terms of how they entered scenes but differed in that they already carried makeup heavily marked by stereotypes. In England, pantomime would contribute decisively to defining the clown. English

> pantomime developed from the *Commedia dell'Arte*. Characters from Italian comedy were incorporated into scenes dominated by mime, with added music and dance (Bolognesi, 2003, p. 63; our translation).

Over time, English pantomime distanced itself from earlier comedic forms, such as the *Commedia dell'Arte*, by transforming mime and gesture into the principal means of communication, complemented by music and dance. In this process, the clown became an increasingly defined figure, characterized not only by physical performance but also by visual stereotypes such as exaggerated makeup and distinctive costumes. Unlike the buffoon[2], who inserted themselves into scenes through improvisation and by disturbing the established order, the clown became a more caricatured and self-contained figure, with fixed behavior and appearance.

> Unlike the *Commedia dell'Arte*, the actor does not have to enter a predetermined character (Harlequin, Pantalone…). They must discover within themselves the part of the clown that inhabits them. The less they defend themselves or try to play a character, the more they allow themselves to be surprised by their own weaknesses, and the more forcefully their clown will appear (Lecoq, 2010, p. 214; our translation).

The essence of clowning lies in the actor's authenticity and vulnerability. By shedding traditional masks and the expectations imposed by archetypal characters, the performer connects with their own humanity, revealing emotions and imperfections that become the true fuel of comedy. This process of self-discovery not only enriches the performance but also creates a genuine bond with the audience, who recognize and identify with the exposed weaknesses. Thus, the clown is not merely a character but a visceral expression of the human condition, in which laughter arises from sincerity and from the act of being fully oneself.

3 Differences between classical and contemporary traditions

Classical clowning traditions, such as the Whiteface and the Auguste, are deeply rooted in physical performance and audience interaction. In modern times, clowning has diversified, opening space for new approaches. In contemporary theatre, the clown takes on a more reflective and introspective dimension, becoming less dependent on classical characterization and more oriented toward direct and personal interaction with the audience. The transition from a formal clown with rigid "codes" to a freer and more improvisational clown reflects a process of social and artistic transformation, in which the clown becomes a figure who not only entertains but also provokes existential and social questions.

2 The buffoon is a comic figure with roots in medieval and Renaissance comedy. Traditionally, the buffoon was a character known for improvisation and for disrupting the scene through irreverent behavior and social critique. Unlike the clown, which evolved into a more stereotyped and caricatured figure, the buffoon was characterized by greater freedom of expression and a subversive role within the theatrical context, breaking social norms and the conventions of the time.

> In the *Commedia dell'Arte*, there appeared, in a sense, remnants of the comic duo—the *Zanni*, servants of the *Commedia dell'Arte*—whose relationship would later be refined in clowns. They were responsible for creating the greatest number of comic scenes through their ambiguous attitudes, blunders, and mannerisms. There were two distinct types of *zanni*: the first made the audience laugh through cunning, intelligence, and ingenuity. With witty replies, they were sharp enough to create intrigues, bluff, and deceive their masters. The second type of servant was foolish, confused, and silly. In practice, however, there was some "contamination" between the two types. The first zanni is better known as *Brighella*, and the second as *Arlecchino*. Given the characteristics described above, it is not difficult to relate the *zanni* duo to the clown duo, the Whiteface and the Auguste (Burnier, 2009, p. 207; our translation).

The relationship between the *zanni* of the *Commedia dell'Arte* and modern clowns highlights a comic archetype that has persisted for centuries, appearing in different forms of comic expression. *Brighella*, characterized by cleverness and astuteness, parallels the Whiteface, an authoritative and rational figure who seeks to impose order and method. *Arlecchino*, marked by naivety, disorder, and impulsive behavior, reflects the traits of the Auguste—the clumsy clown who subverts logic and challenges the Whiteface's authority. This comedic duo operates through contrast, in which one represents order, logic, and authority, while the other embodies disorder, innocence, and impulsiveness. This opposition creates a dynamic game of hierarchy and transgression, in which one character's attempt at control is constantly frustrated by the other's blunders, generating tension and surprise that result in laughter.

> The duo of Auguste and Whiteface thus came to solidify the comic masks of class-based society. The Whiteface represents the voice of order, while the *Auguste*—marginalized—is the one who does not fit into the industrial worker's process, machinery, or overalls (Bolognesi, 2003, p. 78; our translation).

The relationship between the Whiteface and the *Auguste* reflects not only a comic contrast but also a symbolic representation of social divisions. As Bolognesi (2003) notes, the Whiteface embodies order, authority, and established norms, whereas the *Auguste* represents the marginalized figure, the one who does not adjust to the structures of organized society. This dynamic recalls class hierarchies, in which one holds power and imposes rules, while the other challenges these norms through error, blunder, and subversion. In both theatre and circus, this relationship exposes social tensions in comic form, allowing the audience to identify with the *Auguste* while also laughing at the Whiteface's frustrated attempts to maintain control.

> The Whiteface considers themself very clever and believes they are the main figure. They are authoritarian, bossy, and almost never admit their mistakes. They dress elegantly to reinforce their supposed superiority: in European circuses, they are distinguished by wearing fancy tunics and a conical hat that gives them an air of superiority. In Brazilian circuses, where clowns do not have such well-defined roles, their loose clothing and oversized shoes do not differ much from those worn in the ring. They are also called *clô* or *clum*—a Brazilian pronunciation of clown. The *Auguste*, almost always submissive to the Whiteface, is naïve, admittedly foolish, and clumsy, always getting into mischief. If the Whiteface prepares a scene, you can be sure the *Auguste* will disrupt it. Knocking something

> over, saying what they should not, forgetting what was agreed upon, and so on. In Brazilian circuses, they are known as the Eccentric—and the name says it all: off-center, off-axis. In other words, they appear to be crazy (Thebas, 2005, p. 15; our translation).

The passage from Thebas (2005) highlights the contrast between the Whiteface and the *Auguste*, underscoring the comic hierarchy between them. While the Whiteface sees themself as superior, elegant, and authoritative, the *Auguste* embodies naivety and clumsiness, constantly destabilizing the scene with their gaffes and disorder. In the Brazilian context, this distinction becomes less rigid but still maintains the essence of the opposition between order and chaos. The *Auguste*, also called the Eccentric, represents the one at the margins, provoking laughter precisely through unpredictability and misalignment.

This model of comic performance has influenced various artistic expressions—from traditional circus to cinema and contemporary theatre. Iconic comic duos such as "Laurel and Hardy," "Didi and Dedé," and even classical character dynamics such as Chaplin and his bosses, follow this structure, demonstrating the enduring effectiveness of this comic contrast.

4 Reflection on the clown as a subverter of social norms

The clown is a figure who breaks with social conventions, using error, fragility, and exaggeration as essential elements of comic expression. They not only provoke laughter but also expose human contradictions, moving between the comic and the tragic. As Alice de Castro (2005, p. 11; our translation) notes, "the clown is the comic figure par excellence. They are the maddest expression of comedy: they are tragically comic." This duality makes the clown not merely an agent of laughter but a reflection of the human condition, in which failure and disorder become tools for questioning and reframing established norms.

The clown, such as the *Auguste* in comic duos, refuses conformity, questioning behavioral and hierarchical conventions. Their performance goes beyond simple entertainment, functioning as a critique disguised as comedy. They allow themself to make mistakes, to fail, and yet to remain genuine, breaking expected behavioral boundaries. In doing so, the clown reveals societal hypocrisies and contradictions, transforming laughter into a tool for reflection and subversion. As Burnier (2009, p. 10; our translation) argues, "discovering one's own clown means confronting one's own ridiculousness, grounded in ingenuousness."

Burnier's observation highlights a central aspect of the clown's identity by suggesting that discovering this character involves confronting one's own ridiculousness, rooted in ingenuousness. The clown, unlike other comic figures, does not seek humor through intelligence or critique, but rather through the purity and simplicity of their actions and reactions. They allow themself to be ridiculous, and in this acceptance, they find authenticity and the power to provoke laughter. The

clown is unafraid to expose vulnerability, and it is precisely this vulnerability—combined with ingenuousness—that enables a deep connection with the audience, revealing what is genuine, without artifice or pretension.

5 The Clown as an expression of humanity and vulnerability

The essence of the clown, as argued by Colavitto (2016, p. 69; our translation), is that "the clown becomes brilliant in their failure." The clown is not merely a funny or ridiculous being, but a profound reflection of humanity. By exposing themselves in their fragility, by failing publicly and being ridiculed, the clown reveals their most genuine humanity. This vulnerability is what allows the audience to connect with the clown in a unique way, for they do not conceal their weaknesses but display them with dignity, since "the clown is not a character or a theatrical language, but a state of being" (Colavitto, 2016, p. 34; our translation).

Because the clown is awkward and imperfect, they convey a truth that resonates with everyone's experience: no one is perfect, and all have weaknesses and limits. This exposure of human fragility is not only comic but also deeply emotional, as it connects the audience with the most authentic and human aspects of life, for "the clown is a shadow of our personality" (Colavitto, 2016, p. 34; our translation).

In short, the clown is a multifaceted figure that goes beyond superficial laughter.

> The clown is the one who "makes a *fiasco*," who fails in their act and thereby places the spectator in a position of superiority. Through this failure, they reveal their profound human nature, which moves us and makes us laugh. But it is not enough to fail at anything; one must fail at what one knows how to do—in other words, a feat (Lecoq, 2010, p. 216; our translation).

After characterizing failure as the engine of laughter, as Lecoq highlights, it becomes evident that the clown operates in a territory in which vulnerability becomes comic power. The spectator laughs not only at the mistake but at the performer's sincere effort to achieve an excellence that never fully arrives. It is within this mismatch between intention and outcome that the comic mechanism is established. Thus, failure is not an accident but a dramaturgical strategy that constructs a relationship of complicity between performer and audience. When the actor exposes themselves and shows their imperfections, they establish a genuine bond with the audience, who recognize these vulnerabilities and identify with them. The clown therefore becomes more than merely a comic character; they represent the human experience in its entirety. The laughter that emerges from this context is the product of the actor's sincerity and authenticity, reflecting the reality and complexity of life. Whether in classical or contemporary contexts, the clown remains one of the most powerful and universal figures in the performing arts, challenging expectations and illuminating the complexities of human existence with humor and authenticity.

6 The dramaturgy of error and play

The dramaturgy of the clown is essentially built upon error and scenic play. A fundamental basis of this dramaturgy is the moment when the clown reveals themselves, often awkwardly and unexpectedly, yet full of charm and authenticity. According to Rémy (2016, p. 14; our translation), the clown, "as soon as they appear, is a success." The clown's entrance on stage is not merely an introduction of a character but an invitation to play, in which they establish a direct relationship with the audience, breaking formal barriers and creating an atmosphere of improvisation. This play, in turn, is not merely amusement; it is rooted in error. The clown, as a flawed being, moves between technical failures and emotional stumbles, and it is precisely this vulnerability that connects the clown with the audience.

Thebas explains that for the clown, "things are happening here and now" (2005, p. 68; our translation). This statement indicates that, for the clown, performance is an immediate and present experience. This means that the clown must remain focused in the moment, responding to situations and interactions that occur during the presentation rather than following a rigid script. Such an approach allows the clown to connect more authentically with the audience and with the environment, making use of spontaneity and improvisation.

Thebas argues that "clowns are deeply influenced by the place where they perform" (2005, p. 69; our translation), and this influence becomes especially evident when we consider that error, as a central element of laughter, emerges from the interaction between the clown's intentional failure and the audience's expectations, creating an unpredictable game that strengthens emotional connection and identification.

7 Techniques and tools of clowning

Clowning makes use of a specific set of tools to construct its comic effect, and among them, gesture and exaggeration are fundamental. Gesture and exaggeration are considered central comic tools. The clown is a master of amplification—whether in movement, voice, or expression. A simple gesture becomes an exaggerated action, often absurd, creating unexpected and laughter-inducing situations. This exaggeration, both physical and emotional, re-signifies reality, transporting the audience into a playful and irreverent universe. Libar (2008, p. 134; our translation) notes that "the audience must believe that everything they see is happening for the first time. This is the technique: always perform as if it were the first time." This approach requires the clown's total commitment and full attention to the moment, allowing each interaction and each gesture to be unique. By conveying this sense of novelty, the artist not only captivates the audience but also transforms each performance into a memorable and surprising experience.

Thus, the magic of clowning lies in the ability to revive spontaneity, making the familiar become extraordinary.

However, clowning is not limited to these scenic tools. *Active listening* and *improvisation* are equally crucial in the relationship with the audience. Libar (2008), in his reflections on clown work, emphasizes that the clown must remain constantly attentive to audience reactions, though improvisation cannot be done without thought:

> Improvisation does not mean creating random additions or inventing beyond what was agreed upon. On the contrary, to improvise it is necessary to be rigorous with the script of physical actions. The only possibility for improvisation lies in the timing between one action and another, between question and answer, between action and reaction. This timing may vary according to the physical space or the audience (2008, p. 135; our translation).

The quotation highlights a fundamental aspect of improvisation: the need for structure and rigor even in moments of spontaneity. This applies especially to clowning, where the ability to improvise may appear, at first glance, to be a matter of creative freedom. However, as noted, true improvisation emerges from a solid foundation of physical actions and pre-established scripts. By mastering these fundamentals, the clown can respond swiftly and creatively to the dynamics of space and audience.

Improvisation is thus an essential skill in creating the comic moment, for the clown must be able to adapt their behavior to the conditions of the environment and the audience, maintaining fluid and spontaneous communication.

8 Nonsense as resistance

The art of the clown is often a form of resistance expressed through nonsense, absurdity, and simplicity. Unlike other art forms that pursue complexity or intellectual depth, the clown relies on lightness and contradiction to provoke reflection and generate laughter.

According to Castro (2005, p. 12; our translation), "the clown strives to provoke laughter in their fellow human beings. They do not devote themselves to the great questions of the spirit nor to great philosophical personifications; they spend their time and ours with… nonsense." Castro's statement about the clown's role highlights the importance of humor as a form of human connection. By dedicating themselves to provoking laughter, the clown offers a welcome pause from life's complexities, allowing people to relax and laugh at everyday situations. This approach, which may seem superficial at first glance, reveals a deep understanding of the human need for lightness and joy. In a world often marked by challenges and existential questions, the clown, by distancing themselves from the "great questions of the spirit," invites us to value simple moments and to find happiness in the "nonsense" of daily life. Thus, humor becomes a powerful tool capable of uniting people and providing temporary relief from life's tensions.

The clown, with their ability to transform nonsense into something sublime, has the power to re-signify what is considered "empty" or "irrational." They turn the trivial and the seemingly senseless into a powerful tool of communication, in which laughter is not merely an escape but an entry point into social critique and existential reflection.

This valuing of simplicity in the clown's work is, therefore, a form of resistance to what is complex, serious, or in need of explanation. By playing with the absurd, the clown breaks conventions and challenges established norms, turning nonsense into a form of subversion. They transform everyday and simple situations into moments of great significance, using error and misalignment as tools to challenge expectations, as exemplified by the clown *Grock*[3], as noted by Alice de Castro:

> This is the case of the great Grock playing the violin: he arrives, greets the audience, positions the instrument, and in a gesture of pure frivolity, fussiness, and silliness, throws the bow into the air, hoping to catch it. But he fails. Annoyed by this detail, he forgets the main task and focuses entirely on trying to catch the bow. And then, mesmerized, we forget the concert and spend an enormous amount of time delighting in that fool who cannot catch the violin bow in the air! Pure nonsense, but a magical and unforgettable moment (Castro, 2005, p. 12; our translation).

Moreover, the clown's impact extends beyond the stage into various social and educational contexts. The clown becomes an agent of transformation, using laughter as a tool to deconstruct prejudices, hierarchies, and rigid norms. In educational settings, for example, the clown promotes inclusion and creative freedom, encouraging participation and thinking outside the box. They challenge conformism and invite the audience to question their own limitations, whether in a classroom, a hospital, or any other environment where creativity and lightness can catalyze social change.

9 The clown in the present

The clown is multifaceted and adapts to new audience demands, staying relevant without losing their essence of fragility and subversion. More than provoking laughter, the clown invites us to face imperfection and pain as integral parts of the human experience. As Achcar points out:

> With the clown, we have the possibility of living the present in action. In a world that forces us into happiness and incites us toward perfectionism, the clown tells us, through all their inadequacy, that suffering can also be a strength; it means we are not anesthetized, that we expose and risk ourselves, and that in some way we recover the essential and transformative force of joy when we stop, at all costs—literally—trying to avoid pain (Achcar, 2016, p. 19; our translation).

3 *Grock*, whose real name was Charles Adrien Wettach, was a renowned Swiss clown who stood out for his mix of comedy and music in his performances, influencing generations of artists.

The clown, with their inadequacy and vulnerability, teaches us that pain and suffering are inevitable parts of the human experience. By accepting our own imperfections and allowing ourselves to feel, even the most challenging emotions, we can rediscover a genuine sense of joy. This joy is not the absence of pain but a response to what we live through, an acknowledgment that life, with its highs and lows, is rich and complex. Thus, by reclaiming the "essential and transformative force of joy," we are encouraged to connect with the present, valuing simple moments and recognizing beauty in vulnerability. This perspective invites us to live more fully and consciously, embracing all facets of our existence.

The plurality of discourses and representations embodied by today's clown extends far beyond the traditional figure of the "circus clown" or the "master of clowning." Today, the clown may be subversive, introspective, politicized, or even existential, reflecting the many faces of contemporary society. This plurality reflects cultural and social diversity, adapting to the transformations of the modern world and offering new expressive possibilities for humor.

Thus, the clown, with their ability to connect us to the present, also teaches us about the importance of memory and tradition in the art of clowning, for "in their conception, comic entrances, gags, and sketches will persist over time and in the practices of future clowns, through the evocation of *Biribinha*'s memory" (Achcar, 2016, p. 21; our translation). This continuity illustrates how past experiences shape contemporary performance, allowing new generations of clowns to draw inspiration from a rich tradition while forging their own paths.

The clown engages with profound and complex themes, using comic expression as a way to address social, political, and existential issues. The contemporary clown is often a reflection of the uncertainties and contradictions of the modern world, in which laughter becomes a way to cope with life's complexity. They engage with an increasingly demanding and critical audience that no longer accepts superficial or simplistic humor. Rather than offering an isolated performance, the clown embeds themselves fully in the environment, creating a connection that goes beyond entertainment. This embedded presence allows the clown to act as a transformative agent, as becomes evident in the following passage:

> The clown does not move over space; they are inserted into space, and this difference in approach brings a quality of presence to the body that results from the force of affecting and being affected arising from this insertion. When the clown acts in a given place in space, they shift density that, in addition to reaching the other and promoting interaction, directly interferes with the environment, then also affecting the place that the other practices, inhabits, occupies (Achcar, 2016, p. 16; our translation).

This excerpt highlights the deep relationship between the clown and the space in which they perform, emphasizing that their presence is not merely physical but also affective. By inserting themselves into the environment, the clown does not simply move through space but transforms its density, establishing a unique interaction with the audience. This dynamic reveals a dance between the clown and the environment, in which each action resonates and provokes reactions in

spectators. Thus, the clown's presence enriches the space, turning it into a "living stage" of exchange and transformation, where interaction is not unilateral but a collective construction of experiences.

10 Report on a creative process: *I'm Sorry*

In 2018, we developed a clowning act entitled *I'm Sorry*, which explored the comic potential of a clumsy and unpredictable clown. The creative process for this act, as shown in Figure 1, was grounded in the idea of subverting expectations and using error as a comic tool—an essential element of clown language.

Figure 1 – The clown's relationship with their scenic objects

Source: Personal archive, 2018

The act began with the clown's entrance onto the stage, carrying a small suitcase that immediately aroused the audience's curiosity. Although apparently simple, the suitcase proved surprising when opened, as it contained colorful balloons of different sizes and shapes. This opening scene established the game of surprise and expectation that would become the central elements of the act. With a silly smile and clumsy gestures, the clown began removing the balloons from the suitcase, inflating them while producing sounds with their mouth. As each balloon emerged, they attempted to associate it with a color, but in a deliberately incorrect way. For example, when pulling out a red balloon, they would say *blue!*, and when holding a yellow balloon, they would exclaim *green!*. This mistaken association between colors and their names created a game of confusion and laughter (Figure 2), exploring error and absurdity as primary sources of comic effect.

Figure 2 – Scene in which the clown incorrectly associates the balloons with the names of their colors

Source: Personal archive, 2018

The humor of the act intensified as the clown continued to play with the balloons, shaping them in an improvised manner, sometimes as hats, sometimes as swords, while constantly interacting with the audience and encouraging spectator participation. Each balloon, with its distinct color, became an extension of the clown themself, almost like a new character within the scene. The clown's lack of control over the balloons and their inability to correctly organize the colors added a tone of lightness and confusion, generating unexpected comic moments. The act concluded with the clown, still unable to organize the balloons, inflating one of them and pointing to the right (Figure 3). Upon releasing the balloon's opening, the air escaped, and, in a comic twist, the clown quickly exited on the opposite side, creating an absurd and unexpected situation. They left the stage in a hurried and awkward manner, leaving the audience smiling.

Figure 3 – Final scene symbolizing the end of the performance

Source: Personal archive, 2018

This abrupt ending, without a clear resolution, reinforced the clown's character as someone who never achieves a perfect conclusion but instead relies on errors and on the "path" chosen to perform their actions, transforming failure itself into a spectacle of laughter.

11 Practical examples to illustrate the concepts discussed

The *I'm Sorry* act practically illustrates several concepts discussed in clown theory, such as the use of nonsense as resistance and error as a central element of laughter.

- Nonsense as Resistance: By intentionally and absurdly exchanging the names of the balloon colors, the clown challenges the audience's norms of perception and expectation. They do not seek to provide a logical or scientific explanation for the choice of colors, instead creating a self-contained universe in which *nonsense* and *confusion* become tools of communication.
- Scenic Play and Improvisation: The constant interaction with the audience and the use of balloons as mutable objects demonstrate improvisation as a technique for comic construction. The clown does not follow a rigid script but responds spontaneously to audience reactions, creating an atmosphere of surprise and playfulness.
- Error as a Comic Element: The incorrect naming of the balloon colors becomes the focal point of the act, generating a situation of controlled error that is embraced and expanded by the clown. Far from being something to be corrected, this error is amplified and becomes the engine of laughter.

In sum, *I'm Sorry* not only presents a comic situation in itself but also illustrates the importance of error, improvisation, and audience interaction in the construction of a clown act. Through the use of a simple suitcase and colorful balloons, the clown creates a universe in which absurdity is celebrated and laughter emerges from failure, confusion, and the lightness of the performance.

12 Final considerations

This article explored various aspects of clown creation and the comic procedures used in the construction of comic expression, highlighting elements ranging from the dramaturgy of error and play to the techniques and tools of clowning. The importance of error as a central element in generating laughter was discussed, showing how the clown uses failure and misalignment to create comic situations that resonate with the audience. In addition, *gestural expression* and *exaggeration* were addressed as comic instruments, alongside active listening and improvisation as essential elements for interaction with spectators.

We also examined the clown's role as a form of social and educational resistance, using *nonsense* as a subversive way of questioning norms and expectations. By engaging with Absurdity and Simplicity, the art of clowning emerges as a powerful tool for social transformation. Finally, we reflected on the contemporary clown, their plurality of discourses, and their adaptation to the demands of modern audiences, demonstrating how clowning continues to reinvent itself while preserving the essence of laughter and responding to current social issues.

As a central figure in the art of laughter, the clown plays a crucial role in contemporary society, especially in times of uncertainty and complexity. Laughter, as a tool of liberation and reflection, offers audiences a way to escape the rigidity of everyday life while simultaneously creating space for deeper questioning about life and society. In modern culture, marked by existential challenges, the clown becomes a figure who offers temporary relief as well as veiled critique through absurdity and subversion.

Moreover, the clown's comic expression transcends mere entertainment. It becomes a means of addressing serious issues such as social inequality, oppression, and the complexities of the human condition. By embracing error, failure, and unpredictability, the clown challenges conformism and reminds us of the importance of vulnerability, lightness, and acceptance of the unforeseen, lessons often neglected in a society that values perfection and control.

The art of laughter, particularly within the context of clowning, is a vast and multifaceted field that continues to offer numerous possibilities for investigation. A promising area of study concerns comic elements themselves, as it examines the processes through which different types of humor affect audience emotions and behaviors, including investigations into audience responses to error and improvisation.

In addition, digital interactivity and the use of new media represent an interesting avenue for the development of contemporary clowning. How can the clown interact with audiences on digital platforms or in hybrid performances that combine in-person and virtual elements? These questions open new possibilities for clowns to connect with increasingly diverse and technologically engaged audiences.

Another relevant field of investigation is social clowning, focusing on the clown's impact in educational, therapeutic, and community contexts. Studies that examine the effectiveness of the clown as an agent of social and educational transformation—especially in marginalized communities or hospital settings—may illuminate the profound impact that comic expression has on processes of healing, learning, and inclusion.

Finally, immersive experiences and the exploration of sensory technologies may usher in a new era of clown performances, in which audience perception is expanded not only through laughter but also through new forms of sensory and emotional interaction. In a constantly evolving world, the clown retains the ability to adapt, innovate, and continue fulfilling their unique role as a curator of the human soul through laughter.

References

ACHCAR, Ana. *Palavra de palhaço*. Organização de Ana Achcar e coordenação de Dadá Maia. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.

BERGSON, Henri. *O riso***:** ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Caneiro: Zahar editores, 1983.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: editora Unesp, 2003.

BURNIER, luís Otávio. *A arte de ator:* da técnica à representação. 2 ed. Campinas: editora da Unicamp, 2009.

CASTRO, Alice viveiros de. *O elogio à bobagem:* palhaços no brasil e no mundo. Rio de Janeiro: editora família Bastos, 2005.

COLAVITTO, Marcelo Adriano. *Meu clown:* uma pedagogia para a arte da palhaçaria. 1 ed. Curitiba: CRV, 2016.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético:* uma pedagogia da criação teatral. Colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean-Claude lalias e tradução de Marcelo gomes. São Paulo: ed. SENAC, 2010.

LIBAR, Márcio. *A nobre arte do palhaço*. Rio de janeiro: Márcio Lima Barbosa, 2008.

RÉMY, Tristan. *Entradas clownescas*: uma dramaturgia do clown. Tradução e pesquisa de Caco Mattos e Carolina Gonzalez. São Paulo: SESC, 2016.

THEBAS, Claudio. *O livro do palhaço:* ilustração de Marcelo Cipis. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

Academic Biography
Francisco Cristiano Marques da Fonseca - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)
Graduation student at the Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG-Artes) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE), Campus Fortaleza, Ceará, Brazil.
E-mail: cristiano32marques@gmail.com

Diego Brito Bezerra - Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Doctoral degree at the Universidade Federal de Uberlândia de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Uberlândia, Minas Gerais, Brazil.
E-mail: dbrez163@yahoo.com.br

Amidete Melo de Aguiar - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)
Master's degree from the Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brazil.
E-mail: amideteaguiarfigurinista@gmail.com

Funding
Not applicable

Ethics Committee Approval
Not applicable

Competing interests
No declared conflict of interest

Research Context
No declared research context

Copyright
Francisco Cristiano Marques da Fonseca, Diego Brito Bezerra and Amidete Melo de Aguiar

Copyright of the translation
Guilherme Santos and João Anacleto

Contribution of authorship (CRediT)
Francisco Cristiano Marques da Fonseca: conceptualization;
Diego Brito Bezerra: methodology;
Amidete Melo de Aguiar: writing - review.

License
This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br.

Evaluation Method
Double-Blind Peer Review

Editors
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Peer Review History
Submission date: 20 November 2025
Approval date: 30 May 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

OS MEMES NO TEATRO:
tensionamentos na transposição da comicidade da internet para a cena

MEMES IN THEATER:
tensions in the transposition of internet comic discourse to the stage

Brian Barzague Lobato Pereira
https://orcid.org/0009-0008-3863-5411

Raquel Castro de Souza
https://orcid.org/0000-0002-0698-857X

doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8076

Os memes no teatro:
tensionamentos na transposição da comicidade da internet para a cena

Resumo: Este artigo explora o processo de transposição do meme para a cena a partir da análise de três obras teatrais: *Roda Viva* (2018), do Teatro Oficina; *Sísifo* (2019), de Gregório Duvivier e Vinícius Calderoni; e a cena curta *La fama* (2023), apresentada pelos autores do artigo - em conjunto com as atuantes da Cia de Sucesso. Busca-se compreender o que a apropriação desses itens digitais e suas diferentes abordagens miméticas na cena geram no entendimento do próprio teatro como modo de circulação de mentalidades sociais. A partir de estudos sobre riso e comicidade - em especial, as obras de Michael Billig (2005) e Bergson (2004) - destaca-se o caráter humorístico do meme para investigar modificações qualitativas em seus atributos cômicos (Shifman, 2014). Conclui-se que a mimetização teatral do meme não implica que a cena se torne um meme, e que, ainda que ela contribua com a replicação da referência com a qual se relaciona, ela propõe modificações de postura (*stance*) inéditas. O artigo é um dos resultados da pesquisa "Arquivo da Memória Intercultural das Artes da Cena no Brasil", financiado pela FAPEMIG.
Palavras-chave: memes da internet; teatro; comicidade; multimidialidade.

Memes in theater:
tensions in the transposition of internet comic discourse to the stage

Abstract: This article explores the process of transposing the internet meme to the theater based on the analysis of three theatrical works: *Roda Viva* (2018), by Teatro Oficina; *Sísifo* (2019), by Gregório Duvivier and Vinícius Calderoni; and the short scene *La fama* (2023), presented by the authors of the article - together with the actors of Cia de Sucesso. The aim is to understand what the appropriation of these digital items and their different mimetic approaches on stage generates in the understanding of theater itself as a way of circulating social mentalities. The humorous character of the meme is highlighted to suggest, based on studies on laughter and comedy - particularly the works of Michael Billig (2005) and Bergson (2004) - that there is a qualitative change in the attributes of the comic that explain the humorous nature of memes (Shifman, 2014, p. 79). It is concluded that the theatrical mimicry of the meme does not imply that the scene becomes a meme, and that, although it contributes to the replication of the reference to which it relates, it proposes unprecedented modifications of posture (stance). The article is one of the results of the research "Archive of the Intercultural Memory of the Performing Arts in Brazil", financed by FAPEMIG.
Keywords: internet memes; theater; humor; multimedia.

1 A abordagem de Shifman (2014) sobre os memes da *internet*

Os memes da *internet* são um fenômeno extremamente popular na ambiência digital. Marcados pela sua comicidade, eles surgiram como conceito a partir de uma apropriação irônica do termo homônimo derivado da memética (Chagas, 2021) - uma linha de estudos da sociobiologia que investiga os processos de transmissão de hábitos culturais (Shifman, 2014). Desde o final dos anos 1990, os memes se popularizaram como conceito da Era Digital e o termo passou a ser mais utilizado para se referir a um tipo de item digital, com determinadas características, do que efetivamente para os estudos da sociobiologia, que caíram num certo ostracismo após as lacunas e imprecisões nas pesquisas acadêmicas sobre o conceito (Chagas, 2021).

Quando investigamos os memes a partir de trabalhos acadêmicos, nos deparamos com um imenso arsenal de teóricos que investigam a sua estrutura em busca de uma forma de circunscrever esse fenômeno errante (Chagas, 2021, p. 14), marcado por um conjunto bastante heterogêneo de fenômenos (Fontanella, 2009, p. 8). Neste sentido, o presente trabalho se alinha a uma autora importante no processo de delimitação conceitual do meme. Limor Shifman (2014), no livro "Memes in digital culture", associa o fenômeno a características que não subtraem a riqueza semiótica do meme, assentada na ambiguidade gerada pela semelhança entre os memes e outros objetos digitais (Siri, 2024). Ela os define como sendo

> (a) um grupo de itens digitais que compartilham características comuns de conteúdo, forma e/ou postura, que (b) foram criados com consciência uns dos outros e (c) foram divulgados, imitados e/ou transformados pela Internet por muitos usuários (Shifman, 2014, p. 41, tradução nossa)[1].

As características comuns entre os memes, de acordo com a autora, são definidas pelas suas qualidades formais e conteudísticas, mas também pela perspectiva da postura ou posicionamento (*stance*) que o meme estabelece em relação ao que se refere:

> Utilizo a palavra "postura" (stance) para descrever as maneiras pelas quais os emissores (quem fala ou escreve) se posicionam em relação ao texto, seus códigos linguísticos, os receptores da mensagem e outros falantes em potencial. Assim como a forma e o conteúdo, a postura é potencialmente memética; ao recriar um texto, os usuários podem decidir imitar uma determinada posição que considerem atraente ou usar uma orientação discursiva totalmente diferente (Shifman, 2013, p. 367, tradução nossa).[2]

1 No original em inglês: "(a) a group of digital items sharing common characteristics of content, form, and/or stance, which (b) were created with awareness of each other, and (c) were circulated, imitated, and/or transformed via the Internet by many users" (Shifman, 2014, p. 41).

2 No original em inglês: "I use 'stance' to depict the ways in which addressers position themselves in relation to the text, its linguistic codes, the addressees, and other potential speakers. Like form and content, stance is potentially memetic; when re-creating a text, users can decide to imitate a certain position that they find appealing or use an utterly different

Estas características posturais contidas nos memes, portanto, podem ser reinventadas, e revelar outros pontos de vista e posicionamentos em relação aos textos, códigos linguísticos e interlocutores do meme original. A noção de postura (*stance*) terá importante contribuição para o presente trabalho já que sugere um enquadramento específico para o conceito de meme, em que se pode analisá-lo a partir dos textos que evoca e as relações que produz entre interlocutores. A posição dos enunciadores revela uma característica chave para a compreensão dos processos de transformação dos memes.

Para a autora, um ponto central na análise dessa rede de itens digitais está na observação de seus modos de circulação, em particular as práticas de cópia e imitação. São elas, na visão de Shifman, que produzem os pilares do que vem a se constituir como uma "cultura participativa" da sociedade na Era Digital. De acordo com esta perspectiva, os memes seriam, ao mesmo tempo, um reflexo e uma forma pela qual se apresentam e como são compartilhadas determinadas mentalidades sociais (Shifman, 2014, p. 4).

Considerando a relevância cultural e social dos memes, analisaremos a sua presença fora da ambiência digital e, mais especificamente, no campo teatral. A partir da análise de três obras teatrais que desenvolvem diferentes abordagens miméticas de memes da *internet*, investigamos o processo de transposição do meme para a cena. Essas transposições revelam uma multiplicidade de interações entre o meme e a mentalidade social que o contextualiza. Além disso, demonstra que os atributos do cômico que explicam o caráter humorístico dos memes (Shifman, 2014, p. 79) sofrem uma modificação qualitativa quando analisamos como estes itens digitais se apresentam na cena teatral.

2 O cômico nos memes: ludicidade, incongruência e superioridade

A qualidade humorística dos memes, que varia em tema - às vezes político, às vezes relacionado à cultura *pop*, às vezes ao cotidiano, entre outros - e forma - sarcástico, irônico, humor situacional, etc. - é chave para compreendermos seus processos de proliferação. Shifman (2014) cita os estudos de diferentes pesquisadores que, ao analisarem o comportamento de usuários da *internet*, chegaram à conclusão do papel central do humor em processos de viralização, já que os usuários tendem a querer provocar, por meio do conteúdo compartilhado, uma sensação positiva em quem recebe e, ao mesmo tempo, uma associação entre o conteúdo positivo e a pessoa que o compartilhou.

No trabalho da autora, uma estratégia utilizada para lidar com a heterogeneidade dos memes está na sugestão de seis características comuns a todos eles[3], dentre elas está o humor. Shifman sugere que podemos compreender o humor dos memes a partir da definição de três atributos da

discursive orientation" (Shifman, 2013, p. 367).

3 O trabalho sistemático de análise que a autora propõe no seu livro "Memes in digital culture", de 2014, apontou seis características em comum de memes heterogêneos. São elas: o foco em pessoas comuns, masculinidade falha, humor, simplicidade, repetitividade e conteúdo excêntrico.

comicidade: a ludicidade, a incongruência e a superioridade (Shifman, 2014, p. 79). Tais atributos serão utilizados nesta análise como instrumentos para a investigação do processo de transposição dos memes da ambiência digital para a cena teatral.

A ludicidade é compreendida pela autora como entrelaçada ao cômico na experiência de leitura e remixagem do meme. Trata-se do aspecto que associa o meme à dinâmica da brincadeira, que torna o meme um jogo do qual participamos coletivamente, propondo variações de leitura, adaptações e rearranjos de elementos a partir de um mesmo ponto, seja ele uma imagem, um vídeo, uma frase ou um som.

A incongruência está relacionada ao encontro inesperado entre elementos desproporcionais ou incompatíveis. Está associada às típicas quebras de expectativa que caracterizam o cômico. A principal fonte de análise da autora são os vídeos de memes em que as incongruências entre informação visual e sonora geram um estranhamento cômico e, às vezes, uma abertura dissonante que provoca o leitor a querer resolver o enigma gerado pela aproximação dos elementos incongruentes (Shifman, 2014, p. 80).

A superioridade está presente como atributo dos memes que se apropriam de discursos e figuras que não têm a intenção (ou, ao menos, aparentam não ter) de serem engraçados, mas que o são devido à postura (*stance*) que sugerem. Eles costumam ser replicados por usuários como uma forma de demarcar o lugar de uma superioridade moral ou intelectual em relação às figuras dos memes.

A definição dos atributos cômicos colabora com a busca pela compreensão da relação entre essas diferentes formas de aparição dos memes nas encenações. Como se comportam tais atributos no caso da transposição do meme da *internet* para a cena teatral? Poderíamos afirmar que tais atributos se mantêm? Quais são as transformações e modificações ensejadas pelo processo de transposição do meme da *internet* para a cena teatral?

3 Os memes no teatro

As obras teatrais eleitas para a presente análise foram: 1) a remontagem da peça teatral *Roda Viva* (2018), pelo Teatro Oficina, de São Paulo (SP); 2) a peça *Sìsifo* (2019), de Gregório Duvivier e Vinícius Calderoni, do Rio de Janeiro (RJ); e 3) a cena curta *La fama* (2023), apresentada pelos autores do artigo - em conjunto com as atuantes da Cia de Sucesso[4] - no 24º Festival de Cenas

4 A Cia de Sucesso foi um grupo composto pela professora Raquel Castro e por atuantes egressas e discentes do Departamento de Artes Cênicas da UFOP, com o objetivo de estudar procedimentos de mimetização de discursos sobre a fama tendo como referência o projeto Encyclopédie de la parole, dirigido por Joris Lacoste. O projeto de Lacoste explora a oralidade em todas as suas formas e mais informações sobre o projeto podem ser encontradas no *site* oficial do trabalho. Ver: https://encyclopediedelaparole.org/. Acesso em: 15 jun. 2025.

Curtas do Galpão Cine Horto[5] em Belo Horizonte (MG). A escolha das peças foi feita tendo em vista a oportunidade de abarcar formas distintas de abordagem dos memes no teatro. Como cada obra lida com os memes em sua montagem? Analisamos a presença dos atributos de comicidade dos memes da *internet* sugeridos por Shifman (2014) nas peças teatrais:

3.1 Os memes na montagem de Roda Viva, do Teatro Oficina

O espetáculo *Roda Viva* (2018) foi uma remontagem feita pelo Teatro Oficina depois de 50 anos da primeira encenação da peça de Chico Buarque, escrita em 1967. A peça desenvolve uma crítica sobre a indústria cultural e, em sua nova versão, traz à tona figuras inéditas - como a personagem *Internet*, responsável, na peça, por ser um dos agentes midiáticos, detentora de novas formas de comunicação (como os próprios memes).

A aparição dos memes no espetáculo revela-os tanto como informações textuais adaptadas à linguagem teatral quanto como elementos culturais associados à etapa de consolidação da fama do protagonista, Ben Silver. No primeiro ato, o "Anjo da Guarda" do aspirante à fama Benedito da Silvá diz a ele, para convencê-lo a aderir a todas as propostas de mudança de comportamento e figurino, que a sua caminhada para fama será consolidada quando o protagonista tornar-se meme:

> Você vai ver, não dou dois dias para as mulheres, bixas, armários, acharem o seu tipo maravilhoso. Você não vai ter paz graças a mim. E tome marketing, televisão, tome likes, flashes, Netflix, capa de revista, Joyce Pascowitch. Direct no Instagram, e quando você virar meme [Anjo Negro comemora, comoção geral do coro em celebração pela ideia do protagonista tornar-se meme]... Aí nem se fala, é a consagração! (RODA [...], 2024, 43min).

As próximas aparições relacionadas ao meme são uma tradução de memes específicos da *internet* diretamente para a linguagem teatral. Os memes são textualmente reproduzidos ou corporalmente invocados como falas ou gestos da personagem *Internet* (interpretadas por duas atuantes diferentes) que aparece para representar essa nova mídia que marca o período histórico da reencenação da dramaturgia *Roda Viva* - que nos anos 60 podia contar apenas com a televisão como representante da mídia na peça.

A primeira fala da personagem *Internet* já evidencia o tom debochado que marca essa nova ferramenta midiática. Ela aparece respondendo à fala da Televisão que pede: "tenha fé, Ben Silver. Credo na televisão". Nessa fala, refere-se ao papel das reproduções de discursos religiosos em redes brasileiras de canais abertos como a Rede Record - uma das maiores e mais influentes redes de distribuição de conteúdo televisivo do Brasil, que apoiava abertamente o governo Bolsonaro e reforçava seu alinhamento ideológico com a igreja evangélica. À fala da Televisão a *Internet* responde:

5 O Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto é um festival competitivo de teatro, realizado desde o ano 2000 na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais.

"creeeeedo, credo, miga tua louca", retirando a palavra de seu contexto habitual e evidenciando uma forma de operação da *Internet* marcada pela ironia e pelo deboche.

Em sua apresentação, a *Internet* faz referência a diversos memes: da pose do *dab*[6], ela persegue a Televisão fazendo referência ao meme "senhora?"[7], faz menção ao meme da Neiva[8], agarrando o pênis do protagonista, passa pelo meme de Luisa Marilac na beira da piscina[9], cita o meme "brincar de brincar de deitar e rolar"[10], até que sua outra faceta lhe pergunta "acabou, Jéssica?"[11], ao que a *Internet* responde, finalmente, "êta Giovana"[12]. A conversa continua: uma faceta da *Internet* menciona o meme "teile, Zaga"[13] enquanto performa a "the floss"[14] e convoca o protagonista a compreender essa imensa torrente de informações viralizadas como uma sugestão de seus processos de transmissão e replicação. Ela diz ao protagonista: "Ben Silver, venha me infiltrar, vamos disseminar até você viralizar. Desculpa, Chico, mas é assim que eu sei rimar" e veste os óculos do meme "*turn down for what*"[15] enquanto a música, tema do meme, soa ao fundo.

---

6 De acordo com o *site* Wikipedia, "*dab*, ou *dabbing*, é um gesto no qual uma pessoa se inclina para a frente na curva dobrada de um braço inclinado e inclinado para cima, enquanto levanta o braço oposto em linha reta em uma direção paralela. Parece ser semelhante a alguém espirrando ou tossindo em um cotovelo. Desde 2015, o *dabbing* tem sido usado como um gesto de triunfo ou brincadeira, tornando-se uma moda juvenil e meme da *internet*". Mais informações podem ser encontradas no artigo do site. Ver: https://en.wikipedia.org/wiki/Dab_(dance). Acesso em: 10 dez. 2025. Na *internet*, diferentes vídeos podem ser encontrados com exemplos de performances do *dab* como no da página Behind The Meme, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GRpJk1uERKA. Acesso em: 23 jun. 2025.

7 De acordo com o *site* Wikipedia, "'Senhora?' é um meme da Internet que surgiu a partir de uma entrevista de Edinair Maria dos Santos Moraes à TV Anhanguera, em 2015. Edinair, junto com outros servidores comissionados da Assembleia Legislativa de Goiás, foi flagrada marcando presença e indo embora logo em seguida por três dias". Ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Senhora%3F. Acesso em: 10 dez. 2025. Um vídeo da entrevista pode ser encontrado no Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GdxPGO10fG4. Acesso em: 15 jun. 2025

8 O meme surgiu a partir de um áudio trocado entre amigas viúvas que viralizou. No áudio, uma delas descreve um encontro que teve com um homem. Uma versão do meme pode ser encontrada no Tiktok. Disponível em: https://www.tiktok.com/@renata_fernandesx/video/7105512497981017350. Acesso em: 30 maio 2025.

9 O meme "e teve boatos que eu ainda estava na pior..." é um vídeo postado por Luisa Marilac, em 2010, no qual ela mostra um pouco da sua vida na Espanha exibindo um *drink* enquanto nada na piscina, sugerindo que, apesar dos boatos de que a sua vida estaria difícil, ela se encontra em uma situação muito boa. Mais informações sobre o meme, assim como readaptações podem ser encontradas no #MUSEUdeMEMES. Disponível em: https://museudememes.com.br/collection/luisa-marilac#:~:text=De%20seus%20v%C3%ADdeos%2C%20sa%C3%ADram%20as,eu%20ainda%20estava%20na%20pior%E2%80%A6. Acesso em: 15 jun. 2025.

10 Meme no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bjMTdpxR1DU. Acesso em: 15 jun. 2025.

11 Meme de novembro de 2015 em que, depois de uma briga entre duas garotas que estudavam no mesmo colégio, uma delas se levanta e pergunta "Já acabou, Jéssica?". Uma matéria da Folha de São Paulo sobre o ocorrido explica os detalhes do ocorido. Ver: https://f5.folha.uol.com.br/voceviu/2021/09/ja-acabou-jessica-jovem-abandonou-estudo-e-caiu-em-depressao-apos-virar-meme.shtml. O vídeo do meme pode ser acessado no aplicativo *kwai*. Disponível em: https://www.kwai.com/search/v%C3%ADdeo-acabou-j%C3%A9ssica/video/5230518079027122881?lang=pt-BR. Acesso em: 15 jun. 2025.

12 Referência ao meme "Giovana do Forninho", de 2013. Mais informações e acesso ao vídeo e outras versões podem ser encontrados no #MUSEUdeMEMES. Disponível em: https://museudememes.com.br/collection/giovana-do-forninho. Acesso em: 15 jun. 2025.

13 O meme está disponível no Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OeBbYLR8Ejk. Acesso em: 15 jun. 2025.

14 Dança que viralizou nas redes a partir de um vídeo postado em 2010. Mais informações do *site* Know Your Meme. Disponível em: https://knowyourmeme.com/memes/the-floss. Acesso em: 15 jun. 2025.

15 Um dos vídeos disponíveis que apresenta o meme pode ser encontrado no YouTube. Disponível em: https://www.

Há ainda, na mesma cena, a menção aos memes "é verdade esse bilete"[16] e "juntos e *shallow now*"[17]. Todas são mescladas ao texto da personagem, ou seja, a sua forma de se manifestar, de se fazer entender e comunicar com o público e com o seu interlocutor - Ben Silver - está na enxurrada de referências aos conteúdos humorísticos chamados de memes que se proliferam nas redes sociais de forma exponencial. É interessante analisar que a cada referência a resposta da plateia é diferente, especialmente quando a quantidade de referências, algumas vezes sobrepostas, é tão grande que a menção aos memes já não parece mais uma piada, mas uma característica da forma de comunicação da personagem *Internet*.

Compreendemos que, neste momento, essa grande quantidade de referências tem a intenção de apresentar os memes de uma forma distinta de como o vemos na *internet*. Na experiência do *feed* das redes sociais, uma grande quantidade de memes é esperada, e esse excesso de informação é, por nós, assimilado cotidianamente, sem grandes esforços. Mas quando as atuantes do Teatro Oficina incorporam os memes e os apresentam sequencialmente, de forma ininterrupta, na forma de texto teatral, sem a mediação da tela, os memes parecem perder a sua consistência cômica. Se os primeiros memes mencionados tiram alguns risos da plateia, ao fim das referências isso já se perdeu, pois ficou evidente que a personagem *Internet* não tem a intenção de fazer rir, mas de apresentar os memes enquanto uma estrutura comunicacional - o que faz sentido com a dramaturgia da peça que associa o "tornar-se meme" à "consagração" de uma figura eleitoral, no caso, *Ben Silver*.

No segundo ato há ainda a referência direta a dois memes: o meme da Betina[18] e o da Luana Piovani[19] reclamando de como é difícil ser cidadã no Brasil. Neste caso, ambos os memes são incorporados pela mesma personagem: a Vangélica - referenciando, ao mesmo tempo, a apresentadora global Angélica e a igreja evangélica - e tem a função de contribuir na caracterização da postura (*stance*) da personagem. A personalidade das figuras dos memes [Luana Piovani e Betina] é marcada pela alienação em relação às realidades sociais que não possuem as mesmas condições e privilégios das locutoras e pelo apelo a um discurso meritocrático sobre o sucesso. Esta postura

youtube.com/watch?v=87D4SZ2tyC8. Acesso em: 15 jun. 2025.

16 A história deste meme pode ser encontrado no *site* do Museu de Memes. Disponível em: https://museudememes.com.br/collection/e-verdade-esse-bilete. Acesso em: 15 jun. 2025.

17 A música *Shallow*, de Lady Gaga e Bradley Cooper, traduzida para o português por Paula Fernandes e Luan Santana virou meme após propor a tradução de um verso do refrão como "juntos e shallow now". Matéria sobre o assunto pode ser lida no G1. Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/05/17/untos-e-shallow-now-internautas-fazem-memes-apos-paula-fernandes-divulgar-versao-para-musica-de-gaga.ghtml. Acesso em: 15 jun. 2025.

18 O meme da Betina surgiu depois que a empresária Bettina Rudolph publicou um vídeo falando sobre como havia conquistado seu patrimônio de mais de um milhão de reais mesmo sendo tão jovem. Após críticas nas redes sociais que pautavam a condição de privilégio da empresária, um vídeo seu respondendo às críticas também viralizou, na qual se consagrou a frase "se eu sou o que eu sou foi porque eu mereci". O vídeo original não está mais disponível na *internet*, mas é possível encontrar algumas versões do meme. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lwk_glNACns. Acesso em: 30 maio 2025.

19 O meme da Luana Piovani surgiu a partir de um trecho de uma entrevista da atriz feita para o portal UOL na qual ela fala sobre a dificuldade em ser cidadã no Brasil devido às recorrentes cobranças de engajamento em causas sociais que a impediram de experienciar a *internet* simplesmente postando fotos de biquíni e com os filhos. Um trecho da entrevista que virou meme está no YouTube. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=nGamFi4tZv4. Acesso em: 30 maio 2025.

social das figuras que protagonizam esses memes é utilizada como forma de substanciar o caráter da personagem *Vangélica*. Os memes condensam uma rede de discursos com viés político e ideológico específico que servem como disparador de linhas de sentido para a leitura da personagem. Pinta-se assim, com o auxílio destes memes, uma personagem privilegiada que não tem consciência crítica dos próprios privilégios e que contribui para a disseminação de formas de subjetividade meritocráticas e alienadas das realidades sociais que as circundam.

No espetáculo *Roda Viva*, portanto, os memes são convocados de forma direta pelo corpo e pela voz das atuantes, seja performando danças e gestos ou textualmente, reproduzindo falas das locutoras dos memes. Consideramos que esse gesto intersemiótico revela uma dimensão teatral do meme que extrapola os seus limites formais e sua ambiência nativa, que é a digital. O meme aparece como um recurso que provoca o riso da plateia (como na menção aos memes incorporados pela personagem *Vangélica*), mas também como um elemento cultural que pode ser analisado enquanto um fenômeno específico da área da comunicação, por ter determinadas propriedades de disseminação e corresponder, devido a essas propriedades, a uma série de potencialidades políticas e sociais. Percebe-se que a grande enxurrada de referências a diferentes memes no primeiro ato desvia o foco do conteúdo de cada meme para a sua configuração enquanto forma de comunicação.

Na dramaturgia de *Roda Viva*, os memes têm o papel de dar consistência a determinados discursos, seja apresentando-se enquanto forma de comunicação que revela sua potência de disseminação e legitimação de discursos por meio da repetição, ou como referência a um tipo de comportamento ou visão de mundo específica que é sintetizada no meme e incorporada por uma personagem (desta forma, não é necessário desenvolver uma narrativa original para caracterizar uma personagem, bastando sugerir que ela compartilha a mesma postura do meme que ela incorpora).

3.2 Os memes na peça *Sísifo*, de Gregório Duvivier e Vinícius Calderoni

A peça teatral *Sísifo* (2019) é um monólogo protagonizado por Gregório Duvivier que busca ler o mito antigo a partir de dinâmicas próprias da comunicação digital. A partir da compreensão de Sísifo como um GIF[20] da humanidade, a peça se desenvolve, cenográfica e dramaturgicamente, aproximando o mito da realidade caótica e hiperconectada contemporânea.

Em *Sísifo*, não há referência direta a memes específicos, ainda que, em toda a divulgação da peça e material de cobertura jornalística do trabalho a menção aos memes tenha sido constante. Isso se dá porque, nesta montagem, os memes foram tomados como uma forma que inspira a montagem cenográfica e dramatúrgica da peça.

Os criadores partiram de uma associação que atribui ao movimento repetitivo de Sísifo o

20 Um GIF (sigla para *Graphics Interchange Format*, ou Formato de Intercâmbio de Gráficos) é um tipo de arquivo digital de imagem que permite a exibição de animações curtas em *loop* (repetição contínua).

mesmo tipo de funcionamento de um GIF. Essa associação entre Sísifo e um tipo de texto virtual parece ter sido o disparador para associações que vieram a centralizar o meme como uma inspiração para a obra. Calderoni, dramaturgo, fala em entrevista ao site RG:

> Essa premissa dos GIFs e memes está na raiz do surgimento do texto. Estávamos escrevendo um outro projeto, um roteiro de longa-metragem, e chegamos à elaboração de uma cena, uma imagem de vários GIFs animados humanos. Essa imagem destravou em mim essa ideia de pensar Sísifo como um GIF fundador da humanidade. Então nosso amor por essa linguagem maravilhosa, que é uma espécie de ideograma moderno, trouxe uma imagem acrescentada de um texto que gera uma faísca irônica. O choque entre duas mensagens que forma uma terceira mensagem (Tissi, 2022).

Em diferentes entrevistas essa noção de que o meme é uma imagem sobre a qual se imprime um texto e que essa sobreposição gera novas leituras e novas possibilidades de manipulação dos sentidos daquela imagem é trazida à tona pelos criadores da obra. Vê-se, na encenação, como essa noção foi apropriada para o palco e traduzida em termos de cenografia e dramaturgia especialmente. Na peça, uma rampa de cerca de 3 metros, com rodas que a tornam móvel, é uma plataforma sobre a qual se desenvolvem distintos e inúmeros textos que vão compondo releituras do mesmo objeto, tornando-o múltiplo. Gregório Duvivier, na mesma entrevista para o site RG, fala sobre o cenário da peça:

> Pensamos, então, no cenário como um plano de fundo, que é também personagem: uma plataforma, onde todos os memes acontecem. A repetição de subir e descer a rampa acontece a peça inteira, mas sempre com personagens diferentes. São muitos Sísifos possíveis, não é? Todos somos Sísifo de alguma forma (Tissi, 2022).

Neste caso, portanto, os memes mencionados pelo ator na entrevista não são textos reconhecidos por todos, como no caso dos memes invocados em *Roda Viva*. Os memes são, antes, uma forma a qual se recorre em busca de tecer um texto com determinadas potências de significação. E parece menos importante o que o meme determina textualmente do que a sua condição enquanto estrutura que assimila imagem e texto num processo contínuo de ressignificação e geração de possíveis releituras. Ora transformando algo trágico em cômico, mas também ressaltando a cotidianidade de certas situações complexas ora até mesmo propondo reflexões sobre acontecimentos mencionados, os memes são compreendidos nesta montagem como uma forma aberta através da qual associam-se textos a uma imagem que constantemente se ressignifica: a rampa como metáfora para a vida, como palco de teatro, como pista de corrida, como deserto de Moisés, como carro do motorista de Uber, às vezes como simples espaço de travessia. Os diversos textos vão se imprimindo sobre a imagem da rampa e permitindo que a sua denotação inicial vá revelando conotações outras, novos sentidos, outros usos possíveis daquela mesma imagem. De acordo com Duvivier, no contexto desta encenação

> [...] o meme é isso, ele é uma imagem que você preenche do significado que você quiser. E aqui a gente usa o Sísifo como um meme, como uma imagem que pode ser legendada e preenchida de mil maneiras diferentes (Tissi, 2022).

3.3 Os memes na cena curta *La fama*, da Cia de Sucesso

A cena curta *La Fama* (2023), apresentada no 24º Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, surgiu de uma pesquisa dos autores deste artigo sobre a mimetização cênica de discursos sobre a fama. A cena tem o formato de um pequeno concerto-conferência feita a partir de uma coleção de registros de falas sobre a fama ditas por ou sobre celebridades de toda parte. As atuantes experimentam mimetizar esses discursos e, mediados por uma professora de outra geração, refletem sobre o sucesso, o fracasso e a autoimagem como mercadoria na era dos *likes*.

Em *La fama*, os memes voltam a aparecer enquanto conteúdos específicos que compõem esse bioma digital reconhecido amplamente. Eles são postos na encenação a partir da mimetização de discursos de celebridades realizadas pelas atuantes. Neste processo, fica evidente a prática do *remix*[21], já que, além da mimesis que buscava reproduzir os discursos de forma mais fiel possível ao discurso original, as atuantes também adicionam camadas sonoras e dinâmicas espaciais às falas, revelando uma potência de modulação da postura (*stance*) diante dos discursos do meme.

Mas diferentemente de como eles são citados em *Roda Viva*, estritamente ligados à caracterização das personagens (a *Internet* e a Vangélica), em *La fama* os memes têm um papel na estrutura dramatúrgica da cena. Eles são itens de coleção da protagonista da cena - uma professora de teatro brasileira que tinha o sonho de fazer um espetáculo baseado em coleções de falas célebres, mas que viu a sua ideia sendo melhor executada por um grupo estrangeiro que tinha mais dinheiro e tempo do que ela. Nesse sentido, a cena se desenvolve em conversa direta e metalinguística com o próprio festival no qual se insere, já que há um prêmio para a cena mais votada pelo público que garante uma verba para a produção de um espetáculo e uma temporada deste espetáculo no espaço que é sede do festival.

Cada item da coleção de falas, mimetizadas pelas atuantes na cena, se apresenta entrecortado pelo desenvolvimento da narrativa dessa professora frustrada que nunca viu o espetáculo "bonito, poético e sensível" que ela sempre quis produzir. Os itens que compõem a coleção de falas célebres variam entre memes (Luana Piovani com dificuldade de ser cidadã, David Luiz depois do 7x1[22] e Susana Vieira se gabando do *mega hair* de 8 mil reais[23]) e discursos de pessoas famosas (um

21 De acordo com a autora Limor Shifman (2014), há dois meios de reelaboração dos memes da *internet*: a imitação e o *remix*. O *remix* é definido como estratégia mais nova, que envolve manipulação baseada no uso de tecnologia - como a adição de trilhas sonoras ou o uso de Photoshop (Shifman, 2014, p. 20). No caso da cena teatral, o *remix* aparece a partir da adição de trilhas sonoras executadas ao vivo e do uso de elementos de figurino e cenografia presentes no espaço da cena.

22 Na copa do mundo da FIFA de 2014, sediada no Brasil, após uma derrota histórica por 7 gols contra 1 da seleção brasileira, para a seleção alemã de futebol, o zagueiro brasileiro David Luiz concedeu uma entrevista, aos prantos, sobre o jogo. A sua imagem em prantos se tornou meme e a sua resposta ao jornalista foi mimetizada pelas atuantes da cena *La fama* como comentário sobre o papel do fracasso na discussão sobre a fama. Um vídeo com a entrevista do jogador pode ser encontrado na Globoplay. Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/3484487/. Acesso em: 30 maio 2025.

23 Em entrevista para a Folha de S. Paulo, a atriz Susana Vieira deu declarações sobre o seu sucesso na carreira e na família, chegando a afirmar que, acima dela, "só Deus". As afirmações categóricas sobre a sua superioridade geraram

trecho de uma entrevista do Tom Zé ao programa *Provocações* e o discurso de agradecimento de Leonardo DiCaprio ao vencer o Oscar de melhor ator). Eles são apresentados, às vezes de forma fluida e atrelada ao desenvolvimento narrativo, mas, às vezes, como simples itens de coleção que corroboram com o universo ficcional da peça: uma conferência sobre a fama. Evidencia-se sempre o olhar distanciado para os itens, considerando-os estruturas autônomas, recolhidas do mundo e não produzidas no contexto ficcional do espetáculo - mesmo quando as falas possuem alguma afinidade temática com os assuntos abordados na fala da professora, ainda assim tratam-se de discursos do mundo externo à cena.

Percebe-se que, no contexto deste trabalho, a dramaturgia busca abrir espaço para que os memes possam ser apresentados conforme sua pertinência para a composição de uma conferência sobre a fama (foco apresentado no início da cena) e a obra teatral utiliza-se de dois principais aspectos dos memes: sua sonoridade e sua comicidade. Busca-se resgatar a sonoridade dos memes, ao mesmo tempo em que se propõe uma espécie de mixagem sonora e corporal que os reorganiza para o espaço teatral.

Além disso, a comicidade parece ser produzida pela tensão e pelo jogo entre a dramaturgia e o meme. Trata-se da incongruência entre o meme e o universo ficcional da peça que, quando se complementam, formam uma situação inesperada pelo público já que, apesar da complementaridade, os elementos são heterogêneos e não correspondem ao mesmo universo. O meme nunca é apresentado de forma isolada do contexto dramatúrgico, ele aparece sempre como comentário que finaliza ou sintetiza um assunto abordado pela dramaturgia em sua busca de analisar os aspectos da fama: o assédio, o sucesso, o fracasso, etc. - e a sua repentina adequação ao universo ficcional da peça é cômica pela incongruência entre esse universo e o universo do qual deriva o meme.

4 Análise da presença dos atributos de comicidade nos memes transpostos para o teatro

4.1 Ludicidade

A proposta de Shifman (2014), ao compreender a ludicidade como um dos atributos cômicos dos memes da *internet*, está em sugerir que a experiência de replicação do meme, por meio das práticas de remixagem de seus elementos ou da imitação, funciona como um jogo. Neste jogo, as diversas camadas da percepção social dos jogadores estão envolvidas na composição da remixagem de um material - um meme, neste contexto, será produzido como uma forma de jogar com essas percepções, de sugerir leituras possíveis ainda não exploradas, de experimentar rearranjos de combinação entre elementos que serão recebidos e compartilhados pelos outros membros desta

memes que ironizam a "humildade" da atriz. A entrevista completa com o trecho que virou meme. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q1Ep1H2I7ZE. Acesso em: 30 maio 2025.

"cultura participativa". Nos questionamos, então, se no contexto de uma transposição do meme para a cena teatral, este atributo se manteria. Quer dizer, será isso o que propomos quando trazemos o meme para o campo teatral? Estamos participando do jogo de replicação?

Para compreender essa questão, é pertinente observarmos o exemplo da utilização dos memes na peça de Gregório Duvivier e Vinicius Calderoni, *Sísifo*. Nela, o meme é lido enquanto elemento estruturado fora do contexto da peça e a obra teatral comenta sobre seu funcionamento e sua estrutura. Os atributos formais do meme são trazidos para a cena como se constituíssem, neste caso, as regras de um jogo. O jeito como os memes se comportam no mundo digital - a sua duração, a plataforma pela qual costumam ser veiculados, a sua intertextualidade - é traduzido pela dramaturgia sem recorrer diretamente a memes específicos já existentes. Mas fica claro que a inspiração dos elementos que compõem a encenação, desde a rampa móvel, que se assemelha muito a uma tela de celular gigante, até o arranjo dos elementos conjugados na composição dramatúrgica - cenas curtas, feitas com consciência umas das outras, revelando posicionamentos específicos, com semelhança formal e conteudística - está no entorno das experiências digitais e suas características comuns.

As obras *Roda Viva* e *La fama*, apesar de não abordarem a transposição do meme da mesma forma - já que se apoiam na mimetização de falas, comportamentos, posturas ou sonoridades de memes específicos da *web* - propõem outra qualidade de experiência lúdica. A brincadeira com os memes não se afirma por uma adentrada nos processos de replicação em que a cena que mimetiza o meme necessariamente se torna um meme - ela está atrelada à compreensão das possibilidades de utilização dos memes para tecer posicionamentos em relação às características que eles veiculam, as formais e as posturais.

As características formais do meme são analisadas em *Roda Viva*, por exemplo, quando a personagem *Internet* faz a sua apresentação - ali, a enxurrada de referências a memes tem a função de demonstrar como essa forma de comunicação está entrelaçada ao funcionamento da *web* enquanto campo comunicacional. Os memes não são explorados como fonte de comicidade, mas como forma de comunicação pertencente ao mundo digital com alta capacidade de reconhecimento por parte do público. As características posturais do meme aparecem quando há utilização do posicionamento ideológico (como nos memes da Betina e da Luana Piovani) como uma forma de caracterizar uma personagem.

Neste sentido, compreendemos que a ludicidade é um aspecto que permanece presente na transposição do meme para a cena teatral, mas a partir de uma mudança qualitativa do atributo já que, mesmo que a cena mimetize os aspectos formais do meme, ela não se torna, em si, um meme. O jogo, neste caso, não é o de, necessariamente, participar da dinâmica de replicação do meme, gerando um novo meme. Apesar disso, há uma brincadeira que a cena realiza, tanto com os aspectos formais do meme tomados como inspiração para a organização dos elementos da encenação (como no caso da peça *Sísifo*), quanto com a mimetização dos aspectos formais das figuras que protagonizam memes (seu comportamento, sua fala ou sonoridade, elementos de figurino e/ou postura ideológica).

4.2 Incongruência

Na perspectiva sugerida por Shifman (2014) quando a autora aponta a incongruência como um dos atributos da comicidade do meme, capaz de explicar sua dimensão humorística, ela se refere a uma capacidade de manipulação de conteúdos que diz respeito ao universo digital. Ela aponta como estrutura particularmente dominante:

> [...] a fundamental, ainda que sutil, incongruência entre componentes sonoros e visuais dos textos. Em alguns casos, essa incongruência está integrada no formato do vídeo [...], em outras, ela é derivada dos componentes textuais exclusivos de um vídeo específico (Shifman, 2014, p. 80).

Ainda que, no teatro, se possa contar com elementos audiovisuais, está claro nas obras analisadas que a incongruência entre os componentes do texto (sonoros e visuais) é explorada fora da ambiência digital. Em *La fama*, por exemplo, há uma incongruência entre o texto sonoro de Susana Vieira, em que a atriz fala sobre sua vida e seu *mega hair* de oito mil reais, e a composição da trilha sonora que se sobrepõe à fala buscando dar um tom religioso ao discurso do meme mimetizado pelas atrizes que o incorporam.

Neste sentido, a sobreposição, entre o texto sonoro religioso da trilha performada ao vivo e o discurso mimetizado de sucesso da atriz, revela o atributo da incongruência como um dos fatores de comicidade da cena. A sugestão de um caráter religioso para um discurso sobre sucesso foi inspirado na fala que finaliza o meme com a qual a atriz revela como percebe a si própria - ela termina sua extensa lista de sucessos pessoais com a conclusão "acima de mim, só Deus". Depois dessa afirmação, compreende-se a trilha sonora como comentário sobre a postura (*stance*) que é organizada pela figura do meme, a atriz Susana Vieira.

Podemos afirmar, portanto, que a incongruência, neste caso, sugere um posicionamento crítico, que ridiculariza o discurso da atriz famosa. Esta abordagem revela o que Michael Billig (2005), em seu livro "*Laughter and ridicule*", elabora a partir das leituras sobre o riso feitas por Bergson e Freud, isto é, de que há uma função social disciplinadora no riso: além da potência do riso como resistência às ordenações da vida social, ele também está ligado ao constrangimento daqueles que performam o *ridículo*.

Para Bergson (2004), a vaidade é o composto que mais condiz com os princípios que geram a comicidade. Ele a caracteriza como "defeito essencialmente risível" (Bergson, 2004, p. 129) cujo remédio é o riso. No caso da fala de Susana Vieira, a atriz apresenta uma autopercepção vaidosa, desligada de uma reflexão que, para Bergson (2004), é a única forma de nos impormos à vaidade. Sua falta de percepção crítica sobre o próprio discurso é fonte de riso, pois essa investida irrefletida nas declarações vaidosas tem como base uma experiência pautada em privilégios extremamente restritos que vão se acumulando num delírio egóico. A comparação entre a posição de privilégio da atriz com uma posição quase divina ("Acima de mim, só Deus!") é o ápice dessa postura pautada

num senso de superioridade que consideramos condenável e ridículo. Em *La fama*, a incongruência é explorada pelo arranjo sonoro que, por meio da combinação da fala da atriz com sons que remetem a ambientes religiosos, revela uma abordagem irônica do discurso mimetizado - o que se aproxima da definição do atributo de incongruência do meme por Shifman (2014) em que se sugere uma espécie de enigma construído a partir da incongruência entre imagem e som.

Compreendemos que a incongruência, enquanto elemento constitutivo do cômico no meme, tem ressonância com operações do cômico em geral, não se restringindo à experiência *online*. Mas a consolidação dos processos de combinação dos elementos heterogêneos que visam a produzir comicidade lidam com materialidades distintas nos casos das peças analisadas, já que elas não utilizam mídias como a tela para a aproximação dos elementos incongruentes.

4.3 Superioridade

Por fim, a análise de como o atributo da superioridade se transforma, no contexto da transposição do meme do campo digital para o teatro, se pauta naquela mesma dinâmica de condenação do ridículo supracitada, e é uma forma de expressar um desdém por aquele tipo de comportamento ou figura. Se tomarmos a definição de Shifman (2014) sobre o atributo da superioridade como um dos motivos que baseiam a comicidade do meme, compreendemos que há uma relação de demonstração da superioridade por meio da "imitação desdenhosa" (Shifman, 2014, p. 81) de determinadas figuras, com o intuito de atestar a inferioridade daquele que é imitado.

O que é particularmente relevante na análise deste atributo é o fato de que os memes nas obras teatrais investigadas revelam uma ambiguidade em relação a esse senso de superioridade. Ao mesmo tempo em que a cena permite perceber a relação de superioridade atestada na mimetização de discursos considerados ridículos, o meme também se apresenta como um legitimador desses discursos, um "consagrador" de figuras públicas independentemente do nível crítico de suas manifestações.

Como exemplo, podemos perceber que o apelo à mimetização de memes como o da Luana Piovani, tanto em *Roda Viva* quanto em *La fama*, forjam essa relação de superioridade. Há uma inferiorização do discurso da atriz que é compreendido como acrítico e despolitizado, pois não considera a interseccionalidade de aspectos que caracterizam sua posição social de privilégio: uma atriz branca, famosa e rica caracterizando como um "desafio à sua cidadania" o fato de não ter tempo para postar fotos de biquíni diante das demandas por postagens politicamente engajadas. Esta característica postural do meme aparece nas encenações como uma fonte para o escárnio, para a ridicularização desse comportamento acrítico socialmente condenável.

Mas, além disso, a cena teatral também explora um aspecto relevante em relação ao papel social do meme diante desses discursos. Trata-se da compreensão do meme enquanto elemento da

comunicação, cuja principal função é replicar-se em inúmeras variações, popularizando as figuras a ele associadas, sejam elas ridículas ou não. Na cena teatral, isto se demonstra quando o meme cumpre o seu papel de "consagrador" da fama dessas figuras e esse senso de superioridade não parece deter, enquanto elemento de comicidade, o papel de constranger comportamentos socialmente condenáveis.

Questionamo-nos se faz sentido afirmar que, através do riso, nestes casos, estaríamos determinando posições aceitas socialmente - acusando o ridículo e censurando o que não é aceito. Não nos parece tão evidente, e o uso dos memes em *Roda Viva* representa bem isso, que os memes possam servir como uma ferramenta de produção de uma visão crítica dos comportamentos que apresentam. Pois a "consagração" que os memes ensejam, por exemplo, no caso de Ben Silver, em *Roda Viva*, não frustra o comportamento do protagonista. Mesmo que ele gere reações negativas por parte de alguns usuários, a dinâmica das redes sociais (ambiência nativa dos memes da *internet*), em que o compartilhamento e o engajamento são unidades de medida de efetividade que funcionam à revelia de questões morais ou éticas, permite que a ridicularização seja um processo potencializador da efetividade do meme enquanto conteúdo que existe para ser transmitido. Se ele é veiculado como chiste ou como exemplo de conduta, pouco importa. Desde que sua transmissão esteja assegurada, ele cumpre a sua função enquanto consagrador de figuras públicas.

Portanto, compreendemos que o meme, quando transposto de sua ambiência digital para a cena teatral, revela outras camadas e características. O seu funcionamento e a sua estrutura são revelados de outra forma, já que o meme no teatro não entra no jogo lúdico da replicação como acontece nas redes sociais. Ele é "dissecado" e apresentado como elemento de determinadas propriedades e funções. A sua participação no contexto analógico da cena teatral suspende o seu veloz processo de replicação e, como em *Sísifo* (em que o meme se desintegra e é tomado como inspiração formal) ou em *Roda Viva* (em que o meme tem a sua função política anunciada), ficam evidentes suas propriedades formais, suas funções sociais, que passam a ser analogicamente tecidas na encenação.

5 Conclusão

A partir do exposto, compreendemos que os memes são grupos de itens digitais feitos com consciência um do outro, que possuem características em comum em termos de conteúdo, forma e postura (Shifman, 2014) e que a sua ambiência nativa é digital. Além disso, eles são marcados por atributos cômicos que podem ser resumidos em 1) ludicidade, 2) incongruência e 3) superioridade. A análise desses atributos no caso da exploração dos memes fora de sua ambiência nativa digital e, mais especificamente, na transposição desses conteúdos para o campo teatral, revelou a possibilidade de estabelecer novas relações com os memes da *internet*, em que os atributos de comicidade citados acima variam qualitativamente.

Primeiro, compreendemos que a cena teatral que incorpora determinados elementos dos memes da *internet* não participa do jogo lúdico de replicação do meme, ou seja, a cena, mesmo que incorpore elementos do meme, não se constitui enquanto meme. Além disso, a apresentação dos memes no contexto analógico da cena teatral (ou seja, não mediados por telas, mas incorporados pelas atuantes) permite que se evidenciem fatores sociais e políticos relacionados ao meme enquanto dinâmica comunicativa que ficam escamoteadas na experiência *online*. Na cena teatral, há a constituição de um discurso que observa o meme a partir de sua associação com propósitos políticos específicos. Como exemplo, temos a consagração de figuras públicas em *Roda Viva* que funcionam à revelia das potências do cômico de constrangimento de comportamentos considerados "ridículos". O ridículo aparece como potência de engajamento e garante uma efetividade em termos de replicação de figuras e discursos.

Por fim, a análise das peças teatrais demonstra que o caráter humorístico do meme, no que diz respeito à incongruência entre os fatores que o compõem - seja imagem e texto discrepantes, ou um som inadequado em relação ao vídeo - pode ser transposta para a cena teatral, ainda que as materialidades em sua construção sejam distintas nos exemplos analisados. Nas obras teatrais escolhidas para análise não há uso de recursos digitais para a exploração do meme na cena - as disparidades entre os textos que constituem os memes são exploradas analogicamente (o uso da música ao vivo em *La fama*, por exemplo) e revelam potencialidade no que diz respeito à postura ensejada pela remixagem do meme proposto na obra teatral. Compreendemos que algumas posturas (*stances*) só poderiam ser desenvolvidas no contexto teatral, pois é nele que os memes aparecem como elementos incongruentes em relação à cena. Isto causa, como na apresentação da personagem *Internet* em *Roda Viva*, outra capacidade de leitura dos fenômenos, ampliando a percepção sobre o meme enquanto ferramenta de comunicação, distanciando o espectador do conteúdo específico do meme e o apresentando enquanto elemento social, constituído fora do contexto ficcional da peça.

Referências

BILLIG, Michael. *Laughter and ridicule*: towards a social critique of humour. London: SAGE Publications, 2005.

BERGSON, Henri. *O riso*: ensaio sobre o significado do cômico. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHAGAS, V. Da memética aos memes de internet: uma revisão da literatura. *BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, [*S. l.*], n. 95, 2021. Disponível em: https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/119. Acesso em: 8 jun. 2025.

FONTANELLA, Fernando Israel. O que é um meme na Internet? Proposta para uma problemática da memesfera. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL (ABCiber), 3; 2009, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: III Simpósio Nacional da ABCiber, 2009.

LA FAMA. Cena curta da Cia de Sucesso apresentada no 24º Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto. Produção: Galpão Cine Horto. Belo Horizonte: Galpão Cine Horto, 2023. 1 vídeo (19:40min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BX_LaX9rDdw&t=2s. Acesso em: 15 jun. 2025.

RODA Viva - Ato I (primeiro ato completo) - Chico Buarque, Zé Celso - Teatro Oficina. Filmado em 24 de novembro de 2019 por Igor Marotti. São Paulo: Companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona, 19 de junho de 2024. 1 vídeo (99min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FrwUmn-qnbY&rco=1. Acesso em: 05 dez. 2025.

SHIFMAN, Limor. Memes in a digital world: reconciling with a conceptual troublemaker. *Journal of Computer-Mediated Communication*, v. 18, n. 3, p. 362–377, 2013. Disponível em: https://academic.oup.com/jcmc/article/18/3/362/4067545. Acesso em: 15 jun. 2025.

SHIFMAN, Limor. *Memes in digital culture*. Cambridge: The MIT Press, 2014.

SIRI, Laura. Ontología del meme de Internet. *DeSignis*, [*S. l.*], n. 41, p. 209–218, jul./dez. 2024. Disponível em: https://www.designisfels.net/capitulo/i41-16-ontologia-del-meme-de-internet/. Acesso em: 8 jun. 2025.

SÍSIFO. Espetáculo de Gregório Duvivier e Vinicius Calderoni. Produção: CultSP Play. São Paulo: CultSP Play, 2022. 1 vídeo (74min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KBRdKYCcS5Q. Acesso em: 15 jun. 2025.

TISSI, Maira. Gregório Duvivier e Vinicius Calderoni falam sobre "Sísifo"; leia entrevista, *Redação RG*, [*S. l.*], 02 abr. 2022. Disponível em: https://siterg.uol.com.br/cultura/2022/04/02/gregorio-duvivier-e-vinicius-calderoni-falam-sobre-sisifo-leia-entrevista/. Acesso em: 15 jun. 2025.

Biografia acadêmica
Brian Barzague Lobato Pereira - Universidade de Ouro Peto (UFOP)
Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: brian.barzague@gmail.com

Raquel Castro de Souza - Universidade de Ouro Peto (UFOP)
Professora Adjunta no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: raquelcastroemail@gmail.com

Financiamento
FAPEMIG

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
Não declarado

Direitos autorais
Brian Barzague Lobato Pereira e Raquel Castro de Souza

Contribuição de autoria (CRediT)
Brian Barzague Lobato Pereira:conceituação e escrita - rascunho original
Raquel Castro de Souza: conceituação e escrita - revisão e edição

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 Simples Cego

Editores responsáveis
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Histórico de avaliação
Data de submissão: 29 jun. 2025
Data de aprovação: 04 set. 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

MEMES IN THEATER:
tensions in the transposition of internet comic discourse to the stage

OS MEMES NO TEATRO:
tensionamentos na transposição da comicidade da internet para a cena

Brian Barzague Lobato Pereira
https://orcid.org/0009-0008-3863-5411

Raquel Castro de Souza
https://orcid.org/0000-0002-0698-857X

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8423

Memes in theater:
tensions in the transposition of internet comic discourse to the stage

Abstract: This article explores the process of transposing the internet meme to the theater based on the analysis of three theatrical works: *Roda Viva* (2018), by Teatro Oficina; *Sísifo* (2019), by Gregório Duvivier and Vinícius Calderoni; and the short scene *La fama* (2023), presented by the authors of the article - together with the actors of Cia de Sucesso. The aim is to understand what the appropriation of these digital items and their different mimetic approaches on stage generates in the understanding of theater itself as a way of circulating social mentalities. The humorous character of the meme is highlighted to suggest, based on studies on laughter and comedy - particularly the works of Michael Billig (2005) and Bergson (2004) - that there is a qualitative change in the attributes of the comic that explain the humorous nature of memes (Shifman, 2014, p. 79). It is concluded that the theatrical mimicry of the meme does not imply that the scene becomes a meme, and that, although it contributes to the replication of the reference to which it relates, it proposes unprecedented modifications of posture (stance). The article is one of the results of the research "Archive of the Intercultural Memory of the Performing Arts in Brazil", financed by FAPEMIG.
Keywords: internet memes; theater; humor; multimedia.

Os memes no teatro:
tensionamentos na transposição da comicidade da internet para a cena

Resumo: Este artigo explora o processo de transposição do meme para a cena a partir da análise de três obras teatrais: *Roda Viva* (2018), do Teatro Oficina; *Sísifo* (2019), de Gregório Duvivier e Vinícius Calderoni; e a cena curta *La fama* (2023), apresentada pelos autores do artigo - em conjunto com as atuantes da Cia de Sucesso. Busca-se compreender o que a apropriação desses itens digitais e suas diferentes abordagens miméticas na cena geram no entendimento do próprio teatro como modo de circulação de mentalidades sociais. A partir de estudos sobre riso e comicidade - em especial, as obras de Michael Billig (2005) e Bergson (2004) - destaca-se o caráter humorístico do meme para investigar modificações qualitativas em seus atributos cômicos (Shifman, 2014). Conclui-se que a mimetização teatral do meme não implica que a cena se torne um meme, e que, ainda que ela contribua com a replicação da referência com a qual se relaciona, ela propõe modificações de postura (*stance*) inéditas. O artigo é um dos resultados da pesquisa "Arquivo da Memória Intercultural das Artes da Cena no Brasil", financiado pela FAPEMIG.
Palavras-chave: memes da internet; teatro; comicidade; multimidialidade.

1 Shifman's (2014) approach to internet memes

Internet memes are an extremely popular phenomenon in digital culture. Known for their comicality, they emerged as a concept from an ironic appropriation of the homonymous term derived from memetics (Chagas, 2021)—a line of sociobiology studies that investigates the processes of cultural evolution (Shifman, 2014). Since the late 1990s, memes have become popular as a concept of the Digital Age, and the term has come to be used more in reference to a type of digital item with certain characteristics than to sociobiology studies, which fell into a certain ostracism after gaps and inaccuracies in academic research on the concept (Chagas, 2021).

When investigating memes based on academic works, we come across an immense arsenal of theorists who study their structure in search of a way to circumscribe this errant phenomenon (Chagas, 2021, p. 14), marked by a very heterogeneous set of phenomena (Fontanella, 2009, p. 8). In this sense, this paper aligns itself with an important author in the process of conceptually delimiting what is a meme. Limor Shifman (2014), in the book 'Memes in digital culture,' associates the phenomenon with characteristics that do not detract from the semiotic richness of the meme, based on the ambiguity generated by the similarity between memes and other digital objects (Siri, 2024). She defines them as being

> (a) a group of digital items sharing common characteristics of content, form, and/or stance, which (b) were created with awareness of each other, and (c) were circulated, imitated, and/or transformed via the Internet by many users (Shifman, 2014, p. 41).

According to Shifman, the common characteristics among memes are defined by their formal and content-related qualities, but also by the stance that the meme establishes in relation to what it refers to:

> I use 'stance' to depict the ways in which addressers position themselves in relation to the text, its linguistic codes, the addressees, and other potential speakers. Like form and content, stance is potentially memetic; when re-creating a text, users can decide to imitate a certain position that they find appealing or use an utterly different discursive orientation (Shifman, 2013, p. 367).

These stance characteristics contained in memes, therefore, can be reinvented and reveal other points of view and positions in relation to the texts, linguistic codes, and addressees of the original meme. The notion of stance will make an important contribution to this work, as it suggests a specific framework for the concept of meme, in which it can be analyzed based on the texts it evokes and the relationships it produces between speakers. Speakers' position reveals a key characteristic for understanding the processes of memetic transformation.

For the author, a central point in analyzing this network of digital items lies in observing their modes of circulation, particularly the practices of copying and imitation. In Shifman's view, it is these practices that form the pillars of what constitutes a "participatory culture" in society in the

Digital Age. According to this perspective, memes would be both a reflection and a form through which certain social mentalities are presented and shared (Shifman, 2014, p. 4).

Considering the cultural and social relevance of memes, we will analyze their presence outside the digital environment and, more specifically, in the field of theater. Based on the analysis of three plays that develop different mimetic approaches to internet memes, we investigate the process of transposing memes to the stage. These transpositions reveal a multiplicity of interactions between memes and the social mindset that contextualizes them. Moreover, it demonstrates that the comic attributes that explain the humorous nature of memes (Shifman, 2014, p. 79) undergo a qualitative change when we analyze how these digital items are presented on the stage.

2 The comic in memes: playfulness, incongruity and superiority

The humorous quality of memes, which vary in theme—sometimes political, sometimes related to pop culture, sometimes to everyday life, among others—and form—sarcastic, ironic, situational humor, etc.—is key to understanding their proliferation processes. Shifman (2014) cites studies by different researchers who, when analyzing the behavior of internet users, concluded that humor plays a central role in virality, since users tend to both want to provoke, through shared content, a positive feeling in receivers and create an association between the positive content and the person who shared it.

In the author's work, one strategy used to account for the heterogeneity of memes is the suggestion of six characteristics common to all of them[1], among which is humor. Shifman suggests that we can understand the humor of memes by defining three comicality attributes: playfulness, incongruity, and superiority (Shifman, 2014, p. 79). Such attributes will be used in this analysis as tools for investigating the process of transposing memes from the digital environment to the stage.

She understands that playfulness intertwines with the comic when users read and remix memes. This aspect associates memes with the dynamics of play, turning memes into a game in which we participate collectively, proposing variations in interpretation, adaptations, and rearrangements of elements based on a single point, be it an image, a video, a phrase, or a sound.

Incongruity denotes the unexpected cognitive encounter between two dissonant or incongruent elements, and is associated with the typical breaks in expectation that characterize comedy. Shifman's main source of analysis are meme videos in which the incongruities between visual and audio information generate a comical strangeness and, at times, a dissonant opening that

1 The systematic analysis proposed by the author in her 2014 book 'Memes in Digital Culture' identified six characteristics common to heterogeneous memes. Namely: a focus on ordinary people, flawed masculinity, humor, simplicity, repetitiveness, and whimsical content.

provoke readers into solving the enigma generated by the juxtaposition of incongruous elements (Shifman, 2014, p. 80).

Superiority constitutes an attribute of memes that appropriate discourses and people who are unintentionally (or at least not clearly intentionally) funny, that is, who are funny due to the stance they suggest. They are often replicated by users as a way of marking their moral or intellectual superiority over the people in memetic videos.

Defining comic attributes contributes to the quest to understand the relationship between these different memetic forms in stage performances. How do these attributes behave when internet memes are transposed to the stage? Could we say that these attributes remain unchanged? What transformations and modifications are brought about by the process of transposing the internet meme to the stage?

3 Memes in theater

For this analysis, we chose the following plays: 1) the restaging of *Roda Viva* (2018) by the São Paulo-based Teatro Oficina; 2) *Sìsifo* (2019) by Gregório Duvivier and Vinícius Calderoni, from Rio de Janeiro; and 3) the short scene *La fama* (2023), staged by the authors together with the performers from Cia de Sucesso[2] at the 24th Galpão Cine Horto Short Scenes Festival[3] in Belo Horizonte. Our selection sought to encompass different approaches to memes in theater. How does each play transpose memes in its staging? Below we analyze the presence of the comic attributes of internet memes suggested by Shifman (2014) in the plays.

3.1 Memes in the play Roda Viva, by Teatro Oficina

Roda Viva (2018) was a revival by Teatro Oficina 50 years after the first staging of Chico Buarque's play, written in 1967. The play develops a critique of the culture industry and, in its new version, brings to light unprecedented figures like the character Internet, one of the media agents in the play, possessing new forms of communication (such as memes).

The appearance of memes in the play reveals them both as textual information adapted to theatrical language and as cultural elements associated with consolidating the protagonist Ben

2 Cia de Sucesso was a group made up by Professor Raquel Castro and actors graduates and students from the Department of Performing Arts at UFOP to investigate procedures for mimicking discourses about fame, using as reference the Encyclopédie de la parole project, directed by Joris Lacoste. Lacoste's project explores orality in all its forms, and more information about it can be found on the work's official website. See: https://encyclopediedelaparole.org/. Accessed on: June 15, 2025.

3 The Galpão Cine Horto Short Scenes Festival is a competitive theater festival that has been held in Belo Horizonte, Minas Gerais, since 2000.

Silver's fame. In the first act, the 'Guardian Angel' of aspiring celebrity Benedito da Silva tells him, in an attempt to convince him to accept all the proposed changes in behavior and appearance, that his path to fame will be solidified when the protagonist becomes a meme:

> You'll see, I give it two days before women, gays, closets, find your type wonderful. You won't be left alone, all thanks to me. And then comes the marketing, television, likes, flashes, Netflix, magazine covers, Joyce Pascowitch. Direct message on Instagram, and when you become a meme [Black Angel celebrates, general commotion from the chorus in celebration of the protagonist becoming a meme]... That's a whole other level of consecration! (RODA [...], 2024, 43min).

The following meme-related appearances are a translation of specific internet memes directly into theatrical language. Memes are reproduced textually or invoked physically as speech or gestures of the character Internet (played by two different actresses), introduced to represent this new media that marks the historical period of the restaging of *Roda Viva*—which in the 60s could only count on television as a representative of the media in the play.

Internet's first line of dialogue already reveals the mocking tone that characterizes this new media tool. She appears responding to Television's statement that asks: "Have faith, Ben Silver. Believe in television." This quote refers to the role of religious discourses reproduced on Brazilian open-air television networks such as Rede Record—one of the biggest and most influential television content distribution networks in Brazil, which openly supported the Bolsonaro government and reinforced its ideological alignment with the evangelical church. In response to Television, Internet says: "creeeeedo, credo, miga tua louca" ("Whaaaaaaat? Girl, you crazy?), removing the word from its usual context and highlighting a form of internet operation marked by irony and mockery.

When introducing herself, Internet makes references to various memes: from the dab pose[4], she chases Television referencing "Senhora?"[5] (Ma'am?), cites the meme Neiva[6]by grabbing the protagonist's penis, the meme 'Luisa Marilac by the pool'[7], the meme "brincar de brincar de deitar e

4 According to Wikipedia, "dab, or dabbing, is a gesture in which a person leans forward into the bent crook of a slanted, upward angled arm, while raising the opposite arm out straight in a parallel direction. It appears to be similar to someone sneezing or coughing into an elbow. Since 2015, dabbing has been used as a gesture of triumph or playfulness, becoming a youthful fad and Internet meme." More information can be found in the article on the website. See: https://en.wikipedia.org/wiki/Dab_(dance). Accessed on: December 10, 2025. On the internet, various videos can be found with examples of dab performances, such as the one on the Behind The Meme page, available at: https://www.youtube.com/watch?v=GRpJk1uERKA. Accessed on: June 23, 2025.

5 According to Wikipedia, "'Senhora?' is an internet meme that originated from an interview Edinair Maria dos Santos Moraes gave to TV Anhanguera in 2015. Edinair, along with other appointed officials from the Legislative Assembly of Goiás, was caught checking in and then leaving immediately for three days." See: https://pt.wikipedia.org/wiki/Senhora%3F. Accessed on: December 10, 2025. A video of the interview can be found on Youtube. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=GdxPGO10fG4. Accessed on: June 15, 2025.

6 The meme originated from an audio recording exchanged between widowed friends that went viral. In the audio, one of them describes an encounter she had with a man. A version of the meme can be found on Tiktok. Available at: https://www.tiktok.com/@renata_fernandesx/video/7105512497981017350. Accessed on: May 30, 2025.

7 The meme "e teve boatos que eu ainda estava na pior..." [and there were rumors that I was at my worst...] is a video posted by Luisa Marilac in 2010, in which she shows a bit of her life in Spain, displaying a drink while swimming in the pool, suggesting that, despite the rumors that her life was difficult, she is thriving. More information about the meme, as well as readaptations, can be found on the #MUSEUdeMEMES. Available at: https://museudememes.com.br/

rolar"[8] (playing at playing at lying down and rolling), until her other facet asks "you done, Jessica?"[9], to which the first facet finally replies, "what the fuck, Giovana."[10] The conversation continues: one Internet facet mentions the meme "teile, Zaga"[11] while performing "the floss"[12] and calls on the protagonist to understand this immense torrent of viral information as a suggestion of its transmission and replication processes. She tells the protagonist: "Ben Silver, a digital mentality is the key to virality. Sorry, Chico, but that's how I rhyme" and puts on the sunglasses from the meme "turn down for what"[13] while its theme song plays in the background.

In the same scene, the character mentions the memes "é verdade esse bilete"[14] (this is no fake) and "juntos e shallow now"[15]. All this content is blended into the character's dialogue; that is, their way of expressing themselves, making themselves understood, and communicating with the audience and their interlocutor—Ben Silver—is present in the flood of references to humorous content known as memes that proliferate exponentially on social media. Interestingly, the audience's response is different with each reference, especially when the number of references, sometimes overlapping, is so great that mentioning memes no longer seems like a joke, but a characteristic of Internet's communication style.

We understand that, at this time, this large number of references is intended to present memes differently from how we see them on the internet. Social media feeds are expected to contain a large number of memes, and this information overload is assimilated by us daily, without much effort. But when the performers at Teatro Oficina embody the memes and present them sequentially,

---

collection/luisa-marilac#:~:text=De%20seus%20v%C3%ADdeos%2C%20sa%C3%ADram%20as,eu%20ainda%20estava%20na%20pior%E2%80%A6. Accessed on: June 15, 2025.

8 Meme on YouTube. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=bjMTdpxR1DU>. Accessed on: June 15, 2025.

9 A meme from November 2015 in which, after a fight between two girls who studied at the same school, one of them gets up and asks, "You done, Jessica?" An article in Folha de São Paulo details what happened. See: https://f5.folha.uol.com.br/voceviu/2021/09/ja-acabou-jessica-jovem-abandonou-estudo-e-caiu-em-depressao-apos-virar-meme.shtml. The video can be accessed on *kwai*. Available at: https://www.kwai.com/search/v%C3%ADdeo-acabou-j%C3%A9ssica/video/5230518079027122881?lang=pt-BR. Accessed on: June 15, 2025.

10 A reference to the "Giovana do Forninho" meme from 2013. More information and access to the video and other versions can be found on the #MUSEUdeMEMES. Available at: https://museudememes.com.br/collection/giovana-do-forninho. Accessed on: June 15, 2025.

11 Meme available on Youtube. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=OeBbYLR8Ejk. Accessed on: June 15, 2025.

12 Dance that went viral on social media from a video posted in 2010. More information can be found on the Know Your Meme website. Available at: https://knowyourmeme.com/memes/the-floss. Accessed on: June 15, 2025.

13 One of the available videos featuring the meme can be found on YouTube. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=87D4SZ2tyC8. Accessed on: June 15, 2025.

14 The history of this meme can be found on the Museum of Memes website. Available at: https://museudememes.com.br/collection/e-verdade-esse-bilete. Accessed on: June 15, 2025.

15 *Shallow* by Lady Gaga and Bradley Cooper, translated into Brazilian Portuguese by Paula Fernandes and Luan Santana, became a meme after they proposed translating a verse from the chorus as "juntos e shallow now" (together and shallow now). Article on the subject can be read on G1. Available at: https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2019/05/17/untos-e-shallow-now-internautas-fazem-memes-apos-paula-fernandes-divulgar-versao-para-musica-de-gaga.ghtml. Accessed on: June 15, 2025.

uninterruptedly, in the form of theatrical text, without mediation of the screen, the memes seem to lose their comedic consistency. While the first memes mentioned might elicit some laughs from the audience, by the end of the references this effect is lost, as it becomes clear that *Internet* does not intend to make people laugh, but rather to present memes as a communicational structure—which makes sense within the play's text, associating 'becoming a meme' with the 'consecration' of an electoral figure, in this case, *Ben Silver*.

In the second act, we have a direct reference to two memes: Betina[16] and Luana Piovani[17] complaining about how difficult it is to be a citizen in Brazil. In this case, both memes are cited by the same character: Vangélica—referencing both the Brazilian TV presenter Angélica and the evangelical church—and serve to characterize her political and social stance. The meme personalities [Luana Piovani and Betina] are marked by alienation from social realities that lack the same conditions and privileges as them, and by an appeal to a meritocratic discourse about success. The social stance of the meme personalities is used to substantiate the character *Vangélica*. Memes condense a network of discourses with a specific political and ideological bias that serve as a trigger for lines of meaning in interpreting the character. With the help of these memes, the play paints a privileged character who lacks critical awareness of her own privileges and contributes to disseminate meritocratic forms of subjectivity that are alienated from the social realities that surround them.

In the play *Roda Viva*, therefore, memes are directly invoked through the performers bodies and voices, whether through dances and gestures or textually, reproducing the quotes of the meme figures. We believe that this intersemiotic gesture reveals a memetic theatrical dimension that goes beyond its formal limits and digital native environment. Memes appear as a resource that provokes laughter from the audience (as in the mention of memes quoted by *Vangélica*), but also as a cultural element that can be analyzed as a specific phenomenon in the field of communication, due to its certain dissemination properties and corresponding, because of these properties, to a series of political and social potentialities. Notably, the large number of references to different memes in the first act shifts the focus from the content of each meme to its configuration as a form of communication.

In the text of *Roda Viva*, memes serve to give consistency to certain discourses, either by presenting themselves as a form of communication that reveals their power to disseminate and legitimize discourses through repetition, or as a reference to a specific type of behavior or worldview

16 The Betina meme emerged after businesswoman Bettina Rudolph posted a video talking about how she had amassed a fortune of over one million reais despite being so young. Following criticism on social media highlighting the businesswoman's privileged status, a video of her responding to the criticism also went viral, in which the phrase "if I am where I am, it's because I deserved it" became famous. The original video is no longer available online, but it's possible to find some versions of the meme. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=lwk_glNACns. Accessed on: May 30, 2025.

17 The Luana Piovani meme originated from a segment of an interview the actress gave to the UOL portal, in which she talks about the difficulty of being a citizen in Brazil due to the recurring demands for engagement in social causes that prevented her from experiencing the internet simply by posting photos of herself in a bikini and with her children. An excerpt of the interview that became a meme is on YouTube. Available at https://www.youtube.com/watch?v=nGamFi4tZv4. Accessed on: May 30, 2025.

that is synthesized in the meme and embodied by a character (in this way, it is not necessary to develop an original narrative to characterize a character, it is enough to suggest that they share the same stance as the meme they embody).

3.2 Memes in the play *Sísifo*, by Gregório Duvivier and Vinícius Calderoni

Sísifo [Sisyphus] (2019) is a monologue starring Gregório Duvivier that seeks to interpret the ancient myth through the lens of dynamics inherent to digital communication. Starting from the understanding of Sisyphus as a GIF[18] of humanity, the play develops, both scenographically and dramaturgically, bringing the myth closer to the chaotic and hyper-connected contemporary reality.

Sísifo makes no direct reference to specific memes despite constant mentions of memes throughout the play's promotion and journalistic coverage. This is because, in this production, memes were taken as a form that inspires the set design and dramaturgy of the play.

Its creators started from an association that attributes the same type of functioning to Sisyphus' repetitive movement as to a GIF. This association between Sisyphus and a type of virtual text seems to have been the trigger for associations that came to center the meme as an inspiration for the play. In an interview with the website RG, playwright Calderoni stated:

> This premise of GIFs and memes is at the root of the text. We were writing another project, a feature film script, and we came across a scene, an image made up of several animated human GIFs. This image unlocked in me the idea of thinking of Sisyphus as a foundational GIF of humanity. So our love for this wonderful language, which is a kind of modern ideogram, brought an added image to a text that generates an ironic spark. The clash between two messages that forms a third one (Tissi, 2022).

In various interviews, the creators bring to light the notion that a meme is an image over which text is printed, and that this superimposition generates new interpretations and new possibilities for manipulating the meaning of that image. In the staging, one can see how this notion was appropriated for the stage and translated in terms of set design and dramaturgy, especially. On stage, a ramp approximately 3 meters long, with wheels that make it mobile, serves as a platform upon which distinct and numerous texts unfold, composing reinterpretations of the same object and rendering it multifaceted. Gregório Duvivier, in the same interview for the RG website, talks about the set design:

> We then thought of the setting as a backdrop that is also a character: a platform where all the memes happen. The movement of going up and down the ramp happens throughout the entire play, but always with different characters. That are many possible Sisyphus, aren't there? We are all Sisyphus in a way (Tissi, 2022).

18 A GIF (short for Graphics Interchange Format) is a type of digital image file that allows the display of short, looping animations.

In this case, therefore, the memes mentioned by the actor in the interview are not texts recognized by everyone, as with the memes invoked in *Roda Viva*. Memes are, above all, a form used to weave a text with certain powers of meaning. It seems less important what the meme textually determines than its condition as a structure that assimilates image and text in a continuous process of resignification and generation of possible reinterpretations. Sometimes transforming something tragic into something comical, but also highlighting the everyday nature of certain complex situations, and even proposing reflections on mentioned events, memes are understood in this play as an open form through which texts are associated with an image that is constantly resignified: the ramp as a metaphor for life, as a theater stage, as a race track, as Moses' desert, as an Uber driver's car, sometimes as a simple crossing space. The various texts are imprinted on the image of the ramp, allowing its initial denotation to reveal other connotations, new meanings, and other possible uses of that same image. According to Duvivier, in the context of this staging

> [...] that's what a meme is, it's an image that you impart with whatever meaning you want. And here we use Sisyphus as a meme, as an image that can be captioned and manipulated in a thousand different ways (Tissi, 2022).

3.3 Memes in the short scene *La fama*, by Cia de Sucesso

The short scene *La Fama* [Fame] (2023), presented at the 24th Galpão Cine Horto Short Scenes Festival, emerged from research by the authors on the stage mimicry of discourses about fame. It takes the form of a small concert-conference made from a collection of speech recordings about fame given by or about celebrities from all over the world. The performers experiment with mimicking these discourses and, guided by a teacher from another generation, reflect on success, failure, and self-image as a commodity in the age of likes.

In *La fama*, memes reappear as specific content that makes up this widely recognized digital biome. They are staged through the mimicry of celebrity speeches delivered by the actresses. The process highlights the practice of remixing[19] since, in addition to the mimesis that sought to reproduce the speeches as faithfully as possible to the original, the performers also add sound layers and spatial dynamics to the speeches, revealing a power of modulating their stance in relation to the meme's discourses.

But unlike their use in *Roda Viva*, strictly linked to a character's characterization (the Internet and Vangélica), in *La fama* the memes play a role in the textual structure of the scene. They are collector's items belonging to the protagonist—a Brazilian theater teacher who dreamed of creating a show based on collections of famous quotes, but saw her idea being better executed

19 Shifman (2014) points out to ways of reworking internet memes: mimicry and remix. Remixing is defined as a newer strategy that involves technology-based manipulation like using Photoshop or adding soundtracks (Shifman, 2014, p. 20). In the short scene, remixing occurs by the addition of live-performed soundtracks and the use of costume and set design elements on stage.

by a foreign group that had more money and time than her. As such, the scene unfolds in direct and metalinguistic conversation with the festival itself, s since it awards the most voted scene with funding for producing a show's season in the hosting venue.

Each quote in the collection, mimicked by the performers on stage, is presented interspersed with the unfolding narrative of this frustrated teacher who never saw the "beautiful, poetic, and sensitive" spectacle she always wanted to produce. Items in the collection of famous quotes range from memes (Luana Piovani struggling to be a citizen, David Luiz after the 7-1[20] defeat, and Susana Vieira bragging about her eight thousand reais mega hair extensions[21]) to speeches by famous people (an excerpt from an interview with Tom Zé on the show *Provocações* and Leonardo DiCaprio's acceptance speech when he won the Oscar for best actor). They are presented sometimes fluidly and linked to the unfolding narrative, and sometimes as simple collector's items that corroborate the play's fictional universe: a conference about fame. There is always a detached perspective on the items, considering them autonomous structures, collected from the world and not produced in the fictional context of the performance—even when the quotes have some thematic affinity with the subjects addressed in the teacher's speech, they are still discourses from the world outside the scene.

Notably, in this play the dramaturgy seeks to create space for memes to be presented according to their relevance to the composition of a conference on fame (the focus presented at the beginning of the scene), and the scene uses two main aspects of memes: their sound and their humor. The aim is to recapture the sound of memes while proposing a kind of sound and bodily mix that reorganizes them for the stage.

Moreover, the humor seems to be produced by the tension and interplay between dramaturgy and meme. The incongruity between the meme and the fictional universe of the play, when combined, create an unexpected situation for the audience since, despite complementary, the elements are heterogeneous and do not belong to the same universe. The meme is never presented in isolation from the dramaturgical context; it always appears as a commentary that concludes or summarizes a subject addressed by the playwright in their quest to analyze aspects of fame: harassment, success, failure, etc.—and its sudden adaptation to the fictional universe of the play is comical due to the incongruity between that universe and the universe from which the meme derives.

20 At the 2014 FIFA World Cup, held in Brazil, after a historic 7-1 defeat of the Brazilian team by the German national team, Brazilian defender David Luiz gave an interview, in tears, about the game. His image in tears became a meme, and his response to the journalist was mimicked by the actors in the scene La fama as a commentary on the role of failure in the discussion about fame. A video of the player's interview can be found on Globoplay. Available at: https://globoplay.globo.com/v/3484487/. Accessed on: May 30, 2025.

21In an interview to Folha de S. Paulo, the actress Susana Vieira made statements regarding the success in her career and family, going so far as to say that, above her, "only God." The categorical statements about her superiority generated memes that ironize the actress's "humility." The full interview with the excerpt that became a meme. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=Q1Ep1H2I7ZE. Accessed on: May 30, 2025.

4 Analysis of comic attributes present in memes transposed to theater

4.1 Playfulness

Shifman's (2014) proposal, in understanding playfulness as one of the comic attributes of internet memes, suggests that the experience of replicating memes by remixing their elements or imitation functions as a game. In this game, the various layers of the players' social perception are involved in remixing the material—a meme, in this context, will be produced as a way of playing with these perceptions, of suggesting possible unexplored interpretations, of experimenting with rearranging combinations between elements that will be received and shared by other members of this 'participatory culture.' We then wondered whether, in the context of adapting the meme for the stage, this attribute would remain unchanged. In other words, is this what we are proposing by bring the meme into theater? Are we playing the replication game?

To understand this issue, it is pertinent to look at the use of memes in the play *Sísifo* by Gregório Duvivier and Vinicius Calderoni. In it, the meme is interpreted as an element outside the context of the play, and the theatrical work comments on its functioning and structure. Its formal attributes are brought to the scene as if they constituted (in this case) the rules of a game. The way memes behave in the digital world—their duration, the platform through which they are usually disseminated, their intertextuality—is translated by the play without directly resorting to specific pre-existing memes. But the inspiration for the elements that make up the staging, from the mobile ramp, which closely resembles a giant cell phone screen, to the arrangement of the elements combined in the textual composition—short scenes, played with awareness of each other, revealing specific positions, with formal and content-related similarities—clearly lies in the realm of digital experiences and their common characteristics.

Roda Viva and *La fama*, although they do not approach the memetic transposition in similar ways—since they rely on the mimicry of speech, behaviors, stances or sounds of specific web memes—, propose another quality of play experience. The playful use of memes is not defined by delving into the replication processes where the scene mimicking the meme necessarily becomes a meme itself; rather, it is linked to understanding the possibilities of using memes to construct positionings regarding the characteristics they convey, both of form and stance.

Its formal characteristics are analyzed in *Roda Viva*, for example, when the character Internet introduces themselves—the flood of meme references serves to demonstrate how this form of communication is intertwined with the functioning of the web as a communicational field. Memes are not exploited as a source of comedy, but as a form of communication belonging to the digital world highly recognizable by the audience. Stance characteristics appear when ideological stance (as in the Betina and Luana Piovani memes) is used to characterize a character.

Hence, playfulness remains present when transposing memes to the stage based on a qualitative change in the attribute since, even if the scene does mimic the formal aspects of memes, it does not become a meme itself. In this case, the game is not necessarily about participating in the dynamics of meme replication by generating a new meme. Nonetheless, the scene plays with both the formal aspects of memes taken as inspiration for organizing the staging elements (as in *Sísifo*), and the mimicry of the formal aspects of meme characters (their behavior, their speech or sound, costume elements and/or ideological stance).

4.2 Incongruity

When Shifman (2014) points to incongruity as one of the attributes of memetic comedy, capable of explaining its humorous dimension, she refers to a capacity for manipulating content inherent to the digital universe. She points to the following structure as particularly dominant:

> [...] the fundamental yet often subtle incongruity between the audio and visual components of texts. In a few cases, such incongruity is embedded in the video format [...], in others, it is derived from textual components unique to a specific video (Shifman, 2014, p. 80).

Although audiovisual elements can be explored in theater, in the plays analyzed the incongruity between the components of the text (sound and visual) is clearly explored outside the digital environment. In *La fama*, for example, there is an incongruity between Susana Vieira's audio text, in which the actress talks about her life and eight thousand dollar mega hair, and the soundtrack composition overlaying the speech that imparts a religious tone to the meme discourse mimicked by the actresses who embody it.

Thus, the overlap between the religious sound text of the live soundtrack and the actress' mimed speech about success reveals the attribute of incongruity as one of the comic aspects in the scene. A suggestive religious tone for a speech about success was inspired by the meme's concluding line, in which the actress reveals how she sees herself—she ends her extensive list of personal successes with the conclusion "above me, only God." Following this statement, the soundtrack is understood as a commentary on the stance performed by the meme character, actress Susana Vieira.

We can say, therefore, that the context-specific incongruity suggests a critical position that ridicules the famous actress' speech. This approach reveals what Michael Billig (2005), in his book '*Laughter and ridicule*,' elaborates on from readings of laughter by Bergson and Freud, namely, that laughter has a disciplinary social function: in addition to the power of laughter to oppose the dictates of social life, it also embarrass those who engage in ridiculous behavior.

According to Bergson (2004), vanity is the mixture that best fits the principles of the comic. He characterizes it as "the one failing that is essentially laughable" (Bergson, 2004, p. 129), and for which the specific remedy is laughter. In the case of Susana Vieira's speech, the actress presents a vain self-perception detached from a reflection that, according to Bergson (2004), is the only

way to overcome vanity. Her lack of critical awareness about her discourse is laughable because this unreflective foray into vain pronouncements is based on an experience rooted in extremely restricted privileges that accumulate into an ego-driven delusion. Vieira's comparison of her privileged position with an almost divine status ("Above me, only God!") is the culmination of this attitude based on a sense of superiority that we consider reprehensible and ridiculous. In *La fama*, incongruity is explored through the sound arrangement which, by combining the actress's speech with sounds reminiscent of religious environments, reveals an ironic approach to mimicked discourse thus resembling Shifman's (2014) definition of memetic incongruity, suggesting a kind of enigma constructed from the incongruity between image and sound.

We understand that incongruity, as a constitutive comic element in memes, resonates with comic operations in general, not being restricted to the online experience. But the processes of combining heterogeneous elements to generate comicality deals with distinct materialities in the plays analyzed, since they do not use media like the screen to bring together incongruous elements.

4.3 Superiority

Finally, the analysis of how superiority is transformed when transposing memes from the digital realm to the theater stage is based on that dynamic of condemning ridicule mentioned above, as a way of expressing contempt for ridiculous behavior or people. If we take Shifman's (2014) definition of superiority as one of the motives that underlie the memetic comicality, we unveil a relation of showing superiority by "scornfully imitating" (Shifman, 2014, p. 81) certain figures as to attest to their inferiority.

What is particularly relevant in analyzing this attribute is that the memes used in the plays investigated reveal an ambiguity regarding this sense of superiority. While the scenes reveal a relation of superiority demonstrated by mimicking discourses considered ridiculous, the meme gives legitimacy to these discourses, acting a 'consecrator' of public figures regardless of the criticality of their pronouncements.

For example, the appeal to mimicking memes like that of Luana Piovani, both in *Roda Viva* and in *La fama*, forges this relation of superiority. We have a belittling of the actress' discourse, which is seen as uncritical and depoliticized as it disregards the intersectionality of aspects that characterize her privileged social position: a white, famous, and wealthy actress characterizing the fact that she lacks time to post bikini photos in the face of demands for politically engaged posts as a "challenge to her citizenship." This memetic stance appears in the performances as a source of mockery, of ridicule for this uncritical, socially condemnable behavior.

But, beyond that, the stage also explores a relevant aspect regarding the social role of memes in relation to these discourses. This involves understanding the meme as an element of

communication whose main function is to replicate itself in countless variations, popularizing the figures associated with it, whether ridiculous or not. On stage this is shown when the meme fulfills its role of 'consecrating' the fame of these public figures, and this sense of superiority—as a comic element—does not seem to constrain socially reprehensible behaviors.

We question whether one can claim that, through laughter in these cases, we would be determining socially accepted stances—denouncing the ridiculous and censoring what is unacceptable. It does not seem so obvious to us, and the use of memes on *Roda Viva* illustrates this well, that memes can serve as a tool for producing a critical view of the behaviors they present. Because the 'consecration' that memes bring about, for example in the case of Ben Silver in *Roda Viva*, does not constrain the protagonist's behavior. Even though it generates negative reactions from some users, the dynamics of social networks (the native environment of internet memes), where sharing and engagement are measurement units of effectiveness that operate regardless of moral or ethical issues, allows ridicule to be a process that enhances the effectiveness of a meme as content that exists to be shared. Whether it is presented as a joke or as an example of conduct is irrelevant. As long as its sharing is guaranteed, it fulfills its function as a consecrator of public figures.

We therefore understand that memes, when transposed from its digital environment to the stage, reveals other layers and characteristics. Its functioning and structure are revealed in a different manner, since memes in theater do not enter into the playful game of replication as happens on social media. It is 'dissected' and presented as an element with specific properties and functions. Its participation in the analog context of the theater stage suspends its rapid replication process and, as in *Sísifo* (where the meme disintegrates and is taken as formal inspiration) or in *Roda Viva* (where the meme has its political function announced), its formal properties and social functions become evident.

5 Conclusion

From the above, we understand that memes are groups of digital items made with awareness of each other which share common characteristics in terms of content, form, and attitude (Shifman, 2014) and are native to the digital environment. Additionally, they are marked by comic attributes that can be summarized in 1) playfulness, 2) incongruity, and 3) superiority. Analysis of these attributes in the case of exploiting memes outside their native digital environment and, more specifically, in transposing this content to the theatrical field, revealed the possibility of establishing new relationships with internet memes, in which the comedic attributes mentioned above vary qualitatively.

First, we understand that the theater scene that incorporates certain elements of internet memes does not participate in the playful game of meme replication, that is, the scene, even if it incorporates meme elements, does not constitute itself a meme. Additionally, the analog presentation

of memes on stage (i.e., not mediated by screens, but embedded by the actors) evinces social and political factors related to the meme as a communicative dynamic that are hidden in the online experience. On stage, actors constitute a discourse that observes the meme based on its association with specific political purposes. As an example, we have the consecration of public figures in *Roda Viva* who function in defiance of the comic powers to embarrass behaviors considered "ridiculous." Ridicule emerges as a powerful force for engagement and ensures effectiveness in replicating figures and discourses.

Finally, the analysis of the plays shows that the humorous nature of the meme, in terms of the incongruity between its components—whether discrepant images and text, or a sound considered inappropriate for the video—can be transposed onto the stage, even though the materialities in its construction are different in the examples analyzed. All three plays chosen for analysis do not use digital resources to explore the meme on stage—the disparities between the constitutive texts of the memes are explored analogically (the use of live music in *La fama*, for example) and reveal potential in terms of the stance encouraged by the meme remixing in the play. We understand that some stances could only be developed on the theater stage, since it is there that memes appear as incongruous elements in relation to the scene. This produces, as in the introduction of the character *Internet* in *Roda Viva*, another way of interpreting phenomena, broadening our perception of memes as a communication tool, distancing the viewer from the specific meme content and presenting it as a social element, constituted outside the fictional context of the play.

References

BILLIG, Michael. *Laughter and ridicule*: towards a social critique of humour. London: SAGE Publications, 2005.

BERGSON, Henri. *O riso*: ensaio sobre o significado do cômico. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHAGAS, V. Da memética aos memes de internet: uma revisão da literatura. *BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, [*S. l.*], n. 95, 2021. Disponível em: https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/119. Accessed on: 8 jun. 2025.

FONTANELLA, Fernando Israel. O que é um meme na Internet? Proposta para uma problemática da memesfera. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL (ABCiber), 3; 2009, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: III Simpósio Nacional da ABCiber, 2009.

LA FAMA. Cena curta da Cia de Sucesso apresentada no 24º Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto. Produção: Galpão Cine Horto. Belo Horizonte: Galpão Cine Horto, 2023. 1 vídeo (19:40min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BX_LaX9rDdw&t=2s. Accessed on: June 15, 2025.

RODA Viva - Ato I (primeiro ato completo) - Chico Buarque, Zé Celso - Teatro Oficina. Filmado em 24 de novembro de 2019 por Igor Marotti. São Paulo: Companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona, 19 de junho de 2024. 1 vídeo (99min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FrwUmn-qnbY&rco=1. Accessed on: 05 dez. 2025.

SHIFMAN, Limor. Memes in a digital world: reconciling with a conceptual troublemaker. *Journal of Computer-Mediated Communication*, v. 18, n. 3, p. 362–377, 2013. Disponível em: https://academic.oup.com/jcmc/article/18/3/362/4067545. Accessed on: June 15, 2025.

SHIFMAN, Limor. *Memes in digital culture*. Cambridge: The MIT Press, 2014.

SIRI, Laura. Ontología del meme de Internet. *DeSignis*, [*S. l.*], n. 41, p. 209–218, jul./dez. 2024. Disponível em: https://www.designisfels.net/capitulo/i41-16-ontologia-del-meme-de-internet/. Accessed on: 8 jun. 2025.

SÍSIFO. Espetáculo de Gregório Duvivier e Vinicius Calderoni. Produção: CultSP Play. São Paulo: CultSP Play, 2022. 1 vídeo (74min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KBRdKYCcS5Q. Accessed on: June 15, 2025.

TISSI, Maira. Gregório Duvivier e Vinicius Calderoni falam sobre "Sísifo"; leia entrevista, *Redação RG*, [*S. l.*], 02 abr. 2022. Disponível em: https://siterg.uol.com.br/cultura/2022/04/02/gregorio-duvivier-e-vinicius-calderoni-falam-sobre-sisifo-leia-entrevista/. Accessed on: June 15, 2025.

Academic Biography
Brian Barzague Lobato Pereira - Universidade de Ouro Peto (UFOP)
Master's student at the Pós-Graduação em Artes Cênicas at Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Minas Gerais, Brazil.
E-mail: brian.barzague@gmail.com

Raquel Castro de Souza - Universidade de Ouro Peto (UFOP)
Professor at the Departamento de Artes Cênicas in the Instituto de Filosofia, Artes e Cultura at Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, Minas Gerais, Brazil.
E-mail: raquelcastroemail@gmail.com

Funding
FAPEMIG

Ethics Committee Approval
Not applicable

Competing interests
No declared conflict of interest

Research Context
No declared research context

Copyright
Brian Barzague Lobato Pereira and Raquel Castro de Souza

Copyright of the translation
Carolina Vanso and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)
Brian Barzague Lobato Pereira: conceptualization and writing – original draft
Raquel Castro de Souza: conceptualization and writing – review & editing

License
This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br.

Evaluation Method
Single-Blind Peer Review

Editors
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Peer Review History
Submission date: 29 June 2025
Approval date: 04 Sept. 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

ATUAÇÃO PSICOFÍSICA:
uma abordagem intercultural após Stanislavski de Phillip B. Zarrilli

PSYCHOPHYSICAL ACTING:
an intercultural approach after Stanislavski, by Phillip B. Zarrilli

Marcelo Cordeiro
https://orcid.org/0000-0001-5549-5125

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8400

Atuação psicofísica:
uma abordagem intercultural após Stanislavski de Phillip B. Zarrilli

Resumo: Esta resenha dedica-se à segunda parte do livro, Trabalho sobre si mesmo, de Phillip B. Zarrilli (2009) com prefácio de Eugenio Barba. Centrado na questão da dimensão psicofísica do trabalho de atuação, o trecho do livro escolhido para a resenha trata da importância da dimensão psíquica do ator e da habilidade de se trabalhar sobre si.
Palavras-chave: teatro; atuação psicofísica; princípios de trabalho sobre si; treinamento.

Psychophysical acting:
an intercultural approach after Stanislavski, by Phillip B. Zarrilli

Abstract: This review focuses on the second part of Phillip B. Zarrilli's book Work on oneself (2009), with a preface by Eugenio Barba. Centered on the psychophysical dimension of acting, the selected section addresses the importance of the actor's psychic dimension and the ability to work on oneself.
Keywords: theatre; psychophysical acting; work on oneself; training.

> As artes marciais asiáticas utilizam um processo fisiológico concreto para destruir os automatismos do cotidiano e cria outra qualidade de energia corporal. As artes marciais asiáticas apresentam um corpo decidido e pronto para se lançar na atuação. Essa atitude configura uma forma técnica extra cotidiana como aquela da posição de um animal pronto para atacar ou se defender.
> (Barba, 1991, p. 77).

Introdução

Após o "Paradoxo do Comediante" de D. Diderot (iniciado em 1769 e publicado postumamente em 1830), o mundo ocidental teve na segunda metade do século XIX e início do século XX, no Teatro de Arte de Moscou, o desenvolvimento e aprofundamento do ofício do Ator nos trabalhos e publicações de Constantin Stanislavski. No cânone teatral podemos perceber o enfoque voltado para o trabalho de atuação considerando sua dimensão psíquico física durante todo o século XX e início do século XXI.

Desde então, muito se desenvolveu a teoria da atuação sem, contudo, prescindir daquilo que durante anos foi elaborado, experimentado, pesquisado e encenado por Stanislavski e seus alunos, filiados, críticos e seguidores: Michael Checkov (1891-1955), Lee Strasberg (1901-1982) ou Jerzy Grotowski (1933-1999), entre tantos outros, que contribuíram e avançaram na perspectiva do trabalho do ator em seu corpo psicofísico.

Outro ponto relevante a se considerar é o nascimento da Psicanálise Freudiana, (na passagem do século XIX para o XX) uma vez que esta coloca como fundamental o entendimento da psiquê humana (em perspectiva transdisciplinar) e por consequência sua interferência na constituição corpórea do ator (sua dimensão psíquica) e em seu trabalho de atuação. Os capítulos dedicados à Memória Afetiva em "A construção da Personagem", de Stanislavski (2001), assim como nos trabalhos artísticos por ele realizados, esta perspectiva se encontra no discurso.

Esse entendimento e consideração da questão das emoções do (e no) ator ensejam a atualização em perspectiva intercultural, que Phillip Zarrilli (2009) faz em sua abordagem sobre a integração da psiquê e do corpo físico do ator como partes indissociáveis, e que assim devem ser estudadas e desenvolvidas. Os aspectos psicológicos do ator devem ser considerados no trabalho de atuação. A respiração como princípio, o *yoga* e aspectos ligados à energia e padrões de energia compõem o trabalho da atuação contemporânea. Ou seja, um trabalho psicofísico faz parte de uma contemporaneidade investigativa da arte de atuar.

Após o trabalho do ator, diretor, pedagogo e escritor russo Stannislavski, Zarrili faz uma recuperação em perspectiva intercultural, interligando oriente e ocidente transculturalmente, avançando e atualizando os estudos de Stanislavski na primeira década do século XXI.

A partir desse preâmbulo histórico, necessário para se seguir em frente, faremos uma rápida abordagem da segunda parte do livro de Phillip Zarrilli, publicado em 2009, com prefácio de Eugenio Barba, denominada "Trabalho sobre si".

Trabalho sobre si mesmo

> O domínio de ação do ator é sua própria pessoa. Este domínio é mais rico que aquele do pintor, mais rico que aquele do músico porque, para explorá-lo, ele deve apelar para todos os aspectos de seu ser. Sua mão, seu olho, sua orelha e seu coração são o que ele estuda e aquilo com o que ele estuda. Visto desta forma, o trabalho do ator é obra de uma vida.
> (Brook, 2009, p. 21).

A atuação, do ponto de vista do ator é, essencialmente, um trabalho sobre si mesmo. Uma vez que seu corpo psicofísico é o instrumento por meio do qual o seu trabalho acontece. Partindo desse princípio, o ator tem um vasto trabalho a ser feito por ele mesmo (embora não sozinho) sobre ele mesmo. Pode dizer que se tem como princípio um treinamento psicofísico a ser estabelecido e desenvolvido durante a prática do ator. Tarefa essa de uma vida inteira na arte da atuação.

A partir da pesquisa que Phillip Zarrili realiza, faz-se necessário identificar e transpor alguns elementos chave e alguns princípios para o trabalho de atuação. Por exemplo, o estabelecimento de um treinamento. Os treinamentos tradicionais nas disciplinas asiáticas geralmente têm início na infância. A energia associada à respiração é um fundamento basilar, assim como no *yoga*.

Em perspectiva intercultural, convém pensarmos como em nosso contexto latino-americano, mais especificamente brasileiro, pode se dar a apropriação desses princípios pelo ator contemporâneo? Quais adaptações se fazem necessárias ao se considerar a realidade sócio-histórica e a trajetória de vida dos atores contemporâneos no estabelecimento de treinamentos? Perguntas essenciais para a incorporação (ao modo antropofágico) por profissionais e por pesquisadores brasileiros que se insiram nesse cânone investigativo das atuações.

Para Zarrilli, a maestria no desenvolvimento do treinamento está no grau de virtude da prática e não da capacidade de explicar o que se faz. Em outras palavras, vemos aqui a distinção entre *saber-fazer* e *saber-dizer*; um ator deve mostrar e não falar sobre, salvo em momentos específicos, em que se conjectura sobre o fazer, mas sempre retornando ao fazer. Pode-se, grosso modo, dizer que se deve fazer para falar do que se fez e retornar ao fazer. Evitar e não falar do que fará ou pretende fazer.

Os elementos principais e as qualidades dinâmicas de muitas formas de treinamentos psicofísicos devem ser contextualizados para que sejam acessíveis e úteis para os atores contemporâneos de diferentes culturas. Deve haver uma estruturação dos treinamentos voltados para um foco específico, com objetivos claros e com auxílio de métodos, técnicas e modos determinados, em outras palavras:

> Não se pode trabalhar em si mesmo se não se está dentro de algo estruturado, que se repete, com princípio, meio e fim. Algo em que todo elemento tem seu lugar lógico e sua necessidade técnica (Grotowski, 1995, p. 130).

O Estado Ideal Psicofísico do Ator: *EU POSSO*!

Propõe-se considerar os seis princípios comuns para o sistema de treinamento psicofísico realizado em prática, segundo Zarrilli:

1. Despertar a energia
2. Sintonizar corpo e mente
3. Aumentar a consciência
4. Disposição e abertura
5. Fazendo (tomando forma) e sendo feito (se moldando)
6. Dupla e múltipla consciência

Visão geral do processo psicofísico do ator

Fase 1 – Treinamento

a) O treinamento psicofísico prepara as duas dimensões do corpo do ator, o físico e a mente, na busca de uma integração corpo-mente, como uma *Gestalt.* Despertar a energia interior até então adormecida, inerte, automatizada no corpo e no comportamento para um estado de prontidão. Dito de outra maneira, ir do corpo-mente (lógico-emocional) cotidiano ao corpomente em prontidão, estar pronto e alerta em um corpo extra cotidiano para o desempenho da atuação.

b) Seguir trabalhando na relação corpo-mente, aprimorando o comportamento psicofísico com o objetivo de melhoria no desempenho. Em outras palavras, dar prosseguimento à investigação, ao trabalho e à ampliação das capacidades psicofísicas do ator. Buscando a harmonia e sintonia entre corpo e mente.

c) Sintonia e sensibilização acordadas, despertadas, abrem uma capacidade de perceber e sentir mais aprofundada. Isso começa com a percepção da forma assimilada nos exercícios do treinamento. Com isso, o ator se torna aberto, receptivo para a ressonância ou sensação daquilo que se faz no momento do desempenho cênico. E torna-se assim, mais disponível e mais crível emocionalmente.

Fase 2 - Do treinamento para a performance

a) À medida que se desperta a energia de prontidão, o ator aprende a dar forma, a moldar colocando em prática a energia necessária com a consciência que as propostas estética e dramatúrgica específicas requerem.

b) Para cada performance o ator pode desenvolver uma medida de desempenho psicofísico apropriada.

Fase 3 - Na performance (no desempenho, na atuação)

1. A partir do que foi desenvolvido no treinamento psicofísico e em seus princípios, o ator prepara e sintoniza corpo e mente para a proposta estética e dramatúrgica própria daquela especificidade performativa.

Fase 4 - Voltar ao treinamento (Fase 1)

2. O ator garante o processo contínuo de desenvolvimento de uma consciência cada vez mais sutil e ampliada retornando ao processo de treinamento psicofísico.

Um contínuo treinamento psicofísico proporciona uma integração cada vez mais sutil do corpo e da mente. Como consequência, o ator se torna, de modo otimizado, mais aberto e mais disponível.

Considerações

Podemos depreender, a partir do trabalho realizado por Zarrilli, inserido no cânone histórico do teatro ocidental e no nosso brasileiro, de modo antropofágico (parafraseando os princípios do movimento modernista brasileiro), que o trabalho de atuação, em termos da dimensão psicofísica do corpo do ator contemporâneo, perpassa toda a sua formação física e emocional, desde a infância, passando pela adolescência e fase adulta.

Todo o desenvolvimento do corpo psicofísico do indivíduo ator ao longo de sua vida, do modo como vivencia e registra suas emoções determina como se dará sua fase de formação profissional e sua entrada na fase de atuação profissional, quando o trabalho cotidiano sobre si revela sua importância e necessidade.

O trabalho do ator, podemos considerar, inicia-se com o desenvolvimento da consciência corporal, voltada para a autossuperação das limitações, e a ampliação das habilidades e se faz imprescindível. Em seguida passa-se à expressão corporal do corpo-mente consciente, quando os efeitos do treinamento se fazem percebidos. Ou seja, as modificações que ocorrem no físico e no

psíquico do ator em treinamento vão tornando-se pouco a pouco perceptíveis e verificáveis, em termos expressivos com a ampliação da variedade de expressividades.

Então, passa-se ao treinamento direcionado com a finalidade específica da encenação, ou seja, da proposta estética e dramatúrgica. A especificidade do trabalho do ator ocorre em duas dimensões espaciais, a saber: a do espaço da dramaturgia, da narrativa dramatúrgica e no espaço físico da encenação, no espaço teatral. Esse é o campo no qual a atuação acontece, sempre em duas dimensões espaciais a serem consideradas. Após as apresentações, a cada desempenho, retorna-se ao treinamento em uma busca de evolução permanente. Um trabalho contínuo de busca de evolução, aprimoramento e refinamento da atuação.

A necessidade de se estabelecer um treinamento como caminho de construção cênica, do ponto de vista da atuação, é necessário para além das condições ideais que possibilitam sua realização. Assim, em nosso contexto contemporâneo é preciso adaptação às condições de realização (quase nunca ideais!) sem prescindir de um treinamento psicofísico estruturado e exercitado conforme a disponibilidade dos atores, como apontado por Phillip Zarrilli.

Referências

BARBA, E. A dictionary of Theatre Anthropology. London: Routledge, 1991.

BROOK, P. *Avec Grotowski*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2009.

CHEKHOV, M. *Opus 86 para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

DIDEROT, D. *Le paradoxe sur le comédien*. Barcelona: Gallimard, 1994.

GROTOWSKI, J. Respuesta a Stanislavsky. *Máscara*: Caderno ibero-americano de reflexion sobre escenologia, México, ano 3, n. 11-12, p. 18-26, 1993.

GROTOWSKI, J. From the Theatre Company to Art as Vehicle. *In*: RICHARDS, Thomas (ed.). *At work with Grotowski on physical actions*. London: Routledge, 1995.

STANISLAVSKY, C. *A construção da personagem.* 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STANISLAVSKY, C. *A criação de um papel*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

STANISLAVSKY, C. *A preparação do ator*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

ZARRILLI, P. *Psychophisical acting - an intercultural approach after Stanislavski.* Cambridge: British Library Cataloging in Publication Data, 2009.

Biografia acadêmica
Marcelo Cordeiro - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)
Professor na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: marcelocordeiroqvid@yahoo.com.br

Financiamento
Não se aplica

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
Não declarado

Direitos autorais
Marcelo Cordeiro

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
Autor convidado

Editores responsáveis
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Histórico de avaliação
Data de submissão: 07 jan. 2026
Data de aprovação: 07 jan. 2026

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

PSYCHOPHYSICAL ACTING:
an intercultural approach after Stanislavski, by Phillip B. Zarrilli

ATUAÇÃO PSICOFÍSICA:
uma abordagem intercultural após Stanislavski de Phillip B. Zarrilli

Marcelo Cordeiro
https://orcid.org/0000-0001-5549-5125

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8432

Psychophysical acting:
an intercultural approach after Stanislavski, by Phillip B. Zarrilli

Abstract: This review focuses on the second part of Phillip B. Zarrilli's book Work on oneself (2009), with a preface by Eugenio Barba. Centered on the psychophysical dimension of acting, the selected section addresses the importance of the actor's psychic dimension and the ability to work on oneself.
Keywords: theatre; psychophysical acting; work on oneself; training.

Atuação psicofísica:
uma abordagem intercultural após Stanislavski de Phillip B. Zarrilli

Resumo: Esta resenha dedica-se à segunda parte do livro, Trabalho sobre si mesmo, de Phillip B. Zarrilli (2009) com prefácio de Eugenio Barba. Centrado na questão da dimensão psicofísica do trabalho de atuação, o trecho do livro escolhido para a resenha trata da importância da dimensão psíquica do ator e da habilidade de se trabalhar sobre si.
Palavras-chave: teatro; atuação psicofísica; princípios de trabalho sobre si; treinamento.

> Asian martial arts employ a concrete physiological process to dismantle everyday automatisms and to generate another quality of bodily energy. They present a body that is resolute and ready to launch into action. This attitude constitutes an extra-daily technical form, akin to the posture of an animal poised to attack or defend itself.
> (Barba, 1991, p. 77).

Introduction

After Denis Diderot's "Paradox of the Actor" (initiated in 1769 and published posthumously in 1830), the Western world witnessed, in the second half of the 19th century and the early 20th century, at the Moscow Art Theatre, the development and deepening of the actor's craft through the work and writings of Konstantin Stanislavski. In the theatrical canon, an emphasis on acting that considers its psychophysical dimension can be observed throughout the twentieth century and into the early twenty-first century.

Since then, acting theory has developed extensively, yet without disregarding what was elaborated, tested, researched, and staged over many years by Stanislavski and his students, affiliates, critics, and followers. Figures such as Michael Chekhov (1891–1955), Lee Strasberg (1901–1982), and Jerzy Grotowski (1933–1999), among others, contributed to and advanced understandings of the actor's work grounded in the psychophysical body.

Another relevant point to consider is the emergence of Freudian psychoanalysis at the turn of the nineteenth to the twentieth century, as it established the understanding of the human psyche as fundamental (from a transdisciplinary perspective). Consequently, it influenced both the actor's bodily constitution (the psychic dimension) and acting practice. This perspective is present in the chapters devoted to affective memory in Stanislavski's "An Actor's Work" (2001), as well as in his artistic practice.

This understanding and consideration of the emotions of the actor, and of emotion within the actor, give rise to the intercultural updating proposed by Phillip Zarrilli (2009) in his approach to the integration of the psyche and the physical body as inseparable elements that must be studied and developed as such. Actors' psychological aspects must be considered in acting practice. Breathing as a foundational principle, yoga, and aspects related to energy and energy patterns constitute contemporary acting work. In other words, psychophysical work is part of an investigative contemporaneity of the art of acting.

Following the work of the Russian actor, director, pedagogue, and writer Stanislavski, Zarrilli undertook an intercultural reexamination, linking East and West through a transcultural perspective, thereby advancing and updating Stanislavski's studies in the first decade of the twenty-first century.

From this historical preamble, necessary to move forward, this review offers a brief discussion of the second part of Phillip Zarrilli's book, published in 2009 with a preface by Eugenio Barba, entitled "Work on oneself."

Work on oneself

> The actor's domain of action is the actor's own person. This domain is richer than that of the painter, richer than that of the musician, because in order to explore it, the actor must call upon all aspects of being. Hands, eyes, ears, and heart are both what is studied and what is used to study. Seen in this way, the actor's work is the work of a lifetime. (Brook, 2009, p. 21).

From the actor's point of view, acting is essentially a work on oneself, as the psychophysical body is the instrument through which the work takes place. From this principle follows the understanding that the actor has extensive work to be undertaken on oneself (although not alone). Then it can be said that psychophysical training constitutes a foundational principle to be established and developed throughout acting practice. This is a lifelong task in the art of acting.

Based on the research conducted by Phillip Zarrilli, it becomes necessary to identify and transpose certain key elements and principles into acting practice, particularly with regard to the establishment of training. Traditional training in Asian disciplines generally begins in childhood. Energy associated with breathing is a fundamental foundation, as it is in yoga.

From an intercultural perspective, it is worth asking how, in the Latin American –more specifically Brazilian – context, contemporary actors may appropriate these principles. What adaptations are required when considering the socio-historical realities and life trajectories of contemporary actors in the establishment of training practices? These questions are essential so that, in an anthropophagic mode, Brazilian practitioners and researchers situated within this canon may incorporate them.

According to Zarrilli, mastery in the development of training lies in the degree of excellence of practice rather than in the ability to explain what one does. In other words, this marks a distinction between *knowing-how* and *knowing-that*: the actor should show rather than talk about the work, except in specific moments of reflection, which must always return to practice. Broadly speaking, one acts in order to speak about what has been done and then returns to doing, avoiding speculation about what one will or intends to do.

The core elements and dynamic qualities of psychophysical training must be contextualized to be accessible and useful to contemporary actors across cultures. Such training requires clear structure, focus, objectives, and appropriate methods and techniques. In other words:

> One cannot work on oneself without being within something structured, which repeats itself, with a beginning, middle, and end. Something in which every element has its logical place and its technical need. (Grotowski, 1995, p. 130).

The ideal psychophysical state of the actor: *I CAN!*

According to Zarrilli, six principles common to psychophysical training systems in practice may be considered:

1. Awakening energy
2. Attuning body and mind
3. Increasing awareness
4. Readiness and openness
5. Doing (taking form) and being done (being shaped)
6. Dual and multiple awareness

Overview of the actor's psychophysical process

Phase 1 – Training

a) Psychophysical training prepares the two dimensions of the actors bodies – the physical body and the mind – toward body–mind integration as a Gestalt. It awakens inner energy that had been dormant, inert, or automated in the body and behavior, leading to a state of readiness. In other words, it involves moving from the everyday body–mind (logical–emotional) to a ready and alert body–mind, prepared within an extra-daily body for acting performance.

b) Work on the body–mind relationship continuously, refining psychophysical behavior with the aim of improving performance. In other words, furthering the investigation, work, and expansion of the actors' psychophysical capacities, seeking harmony and attunement between body and mind.

c) Awakened attunement and sensitization open a deeper capacity to perceive and feel. This begins with the perception of form assimilated through training exercises. As a result, actors become open and receptive to the resonance or sensation of what is being done at the moment of scenic performance, becoming more available and more emotionally credible.

Phase 2 – From training to performance

a) As the energy of readiness awakens, actors learn to give form and to shape such energy in practice, applying it with the awareness required by specific aesthetic and dramaturgical proposals.

b) For each performance, actors can develop an appropriate degree of psychophysical performance.

Phase 3 – In performance (acting)

1. Based on what has been developed through psychophysical training and its principles, actors prepare and attune their bodies and minds to the aesthetic and dramaturgical proposal specific to that performative context.

Phase 4 – Returning to training (phase 1)

2. Actors ensure the continuous process of developing increasingly subtle and expanded awareness by returning to psychophysical training.

Continuous psychophysical training fosters ever more refined integration between body and mind; consequently, actors become, more open and available, in an optimized way.

Considerations

Based on Zarrilli's work, situated within the historical canon of Western and Brazilian theatre, it can be inferred – anthropophagically, in reference to Brazilian modernist principles – that acting, understood through the psychophysical dimension of the contemporary actor's body, permeates the actor's formation. This process spans physical and emotional development from childhood through adolescence and into adulthood.

The development of the actor's psychophysical body throughout life, shaped by the ways emotions are experienced and registered, determines how professional training will unfold. This development also affects the transition into professional practice, when daily work on oneself reveals its importance and necessity.

The actors' work may be understood as beginning with the development of bodily awareness, oriented toward overcoming limitations and expanding abilities, which is indispensable. This is followed by the bodily expression of the conscious body–mind, in the effects of training become perceptible. In other words, the changes that occur in the actors' physical and psychic dimensions through training gradually become visible and verifiable in expressive terms, expanding the range of expressivities.

Training then becomes directed toward the specific purpose of staging, i.e., toward a particular aesthetic and dramaturgical proposal. The specificity of actors' work unfolds within two spatial dimensions: the space of dramaturgy and narrative, and the physical space of staging within the theatre. Acting unfolds in this field, always across these two spatial dimensions. After each performance, actors return to training in pursuit of further development, sustaining an ongoing process of refinement and evolution in acting practice.

The need to establish training as a pathway for scenic construction, from the perspective of acting, remains essential beyond the ideal conditions that might enable it. Thus, in contemporary contexts, practice must adapt to rarely ideal conditions while maintaining structured psychophysical training, developed according to the actors' availability, as emphasized by Phillip Zarrilli.

Referências

BARBA, E. A dictionary of Theatre Anthropology. London: Routledge, 1991.

BROOK, P. *Avec Grotowski*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2009.

CHEKHOV, M. *Opus 86 para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

DIDEROT, D. *Le paradoxe sur le comédien*. Barcelona: Gallimard, 1994.

GROTOWSKI, J. Respuesta a Stanislavsky. *Máscara*: Caderno ibero-americano de reflexion sobre escenologia, México, ano 3, n. 11-12, p. 18-26, 1993.

GROTOWSKI, J. From the Theatre Company to Art as Vehicle. *In*: RICHARDS, Thomas (ed.). *At work with Grotowski on physical actions*. London: Routledge, 1995.

STANISLAVSKY, C. *A construção da personagem.* 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STANISLAVSKY, C. *A criação de um papel*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

STANISLAVSKY, C. *A preparação do ator*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

ZARRILLI, P. *Psychophisical acting - an intercultural approach after Stanislavski.* Cambridge: British Library Cataloging in Publication Data, 2009.

Academic Biography
Marcelo Cordeiro - Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG)
Professor at the Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil.
E-mail: marcelocordeiroqvid@yahoo.com.br

Funding
Not applicable

Ethics Committee Approval
Not applicable

Competing interests
No declared conflict of interest

Research Context
No declared research context

Copyright
Marcelo Cordeiro

Copyright of the translation
Celso Rimoli and Leonardo Maciel

Contribution of authorship (CRediT)
Not applicable

License
This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br.

Evaluation Method
Invited Author

Editors
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Peer Review History
Submission date: 07 January 2026
Approval date: 07 January 2026

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

O SILÊNCIO QUE ANTECEDE A PALAVRA

THE SILENCE THAT PRECEDES THE WORD

José Regino de Oliveira (Zé Regino)
https://orcid.org/0009-0005-7852-9670

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8411

O silêncio que antecede a palavra

Resumo: qual a diferença de uma atuação cômica e não cômica? Qual o momento que define que a performance cômica vai ser um sucesso? Com essas inquietudes, foi proposta aos atores do Grupo de Teatro Celeiro das Antas um projeto de pesquisa que consistiu em investigar o instante, o momento que antecede a ação cênica, que passamos a chamar de "O Silêncio Que Antecede a Palavra". O ponto de partida foi investigar se existe uma conduta que, uma vez adotada, favoreça o surgimento do riso no momento da execução de uma ação. E o grupo ficou cinco meses especulando e discutindo essas sutilezas. Este artigo tem o propósito de registrar os caminhos e o resultado dessa investigação.
Palavras-chave: atuação; comicidade; treinamento; processo criativo; pausa e reação.

The silence that precedes the word

Abstract: what's the difference between comical and non-comical performance? What moment defines that a comic performance will be a success? With these concerns, it was proposed to the actors of the Celeiro de Antas Theater Group a research project that consisted of investigating the instant, the moment that precedes the scenic action, which we started to call "The Silence That Precedes the Word." The starting point was to investigate whether there is a specific conduct that, once adopted, favors the emergence of laughter at the moment an action. And the group spent five months speculating and discussing these subtleties. This article aims to record the paths and results of this investigation.
Keywords: acting; comicity; training; creative process; pause and reaction.

1 Introdução

...apenas lhes peço que silenciem, para melhor
compreender o *debaixo* das palavras.
(Jacques Lecoq)

Há umas perguntas que sempre reincidem quando penso em comicidade: qual a diferença de uma atuação cômica e não cômica? Qual o momento que define que a performance cômica vai ser um sucesso? Se eu fiz igual todos os dias, por que ontem não foi tão bom? ... *Ops*! Importantíssimo um esclarecimento: não quero uma fórmula que se aplique a tudo ou a qualquer ideia e que, uma vez aplicada, seja capaz de gerar o Riso sob qualquer condição. Não quero a pedra filosofal da comicidade, que traz a resposta final. Não... sou Palhaço, mas não sou louco. Quero apenas um caminho, uma trilha pela qual possamos olhar e entender o que funciona enquanto provocador do Riso. Quero uma ideia que, aplicada, favoreça a análise de uma performance cômica, levando a entender o que funciona como elemento provocador do Riso e o que não funciona. Não me satisfaço com as análises que colocam o mérito da boa performance cômica apenas no talento de quem a executa, ou seja, reduz a análise aos elogios. Tenho necessidade de entender quando alcanço, se alcanço o triunfo numa performance cômica ou quando a peia é inevitável.

Nessas minhas inquietudes, propus aos atores do meu Grupo de Teatro Celeiro das Antas um projeto de pesquisa que consistia em investigar o instante, o momento que antecede a ação cênica, que passamos a chamar de "O Silêncio Que Antecede a Palavra"[1]. Investigar se existe uma conduta que, adotada, favoreça, no momento da execução de uma ação, o surgimento do Riso: qual seria essa conduta? E o grupo topou a parada. Ficamos cinco meses especulando essas sutilezas.

Pronto, agora estou aqui escrevendo na busca de registrar os caminhos e o resultado dessa investigação.

2 Definindo um caminho

Propus ao grupo tomar como base a teoria do princípio do prazer definida por Freud em seu livro o "Chiste e Sua Relação Com o Inconsciente" (1996). Esse livro eu utilizei como base para realizar a minha dissertação de mestrado "O Desempenho do Ator na Construção do Riso – A dramaturgia de uma encenação cômica", defendida na Universidade de Brasília no ano de 2008.

Freud define como uma característica da mente humana a busca pelo prazer, atuando como mecanismo de defesa para evitar o desconforto e a dor. O ser humano desprende energia para se defender de qualquer situação em que se sinta ameaçado, fugindo de qualquer possibilidade

1 Este texto foi publicizado em versões diferentes em 2018 no *Facebook* do Celeiro das Antas e em 2025 no blog do autor.

de ser afetado pela dor e se proteger do desconforto. A esse desprendimento de energia ele chama *despesa*, que pode ser entendida como a energia psíquica gerada pelo indivíduo e dirigida a um determinado fim. Na recompensa dessas despesas, está o prazer, que se reflete em sensações físicas agradáveis.

Quando é efetuado o gasto dessa energia psíquica e ainda assim se tem uma economia, uma sobra dessa energia que não encontra onde ser gasta se converte em prazer cômico que é descarregado na forma do Riso: "[...] a origem do prazer cômico está na comparação da diferença entre duas despesas. O prazer cômico é o efeito pelo qual é conhecido - o Riso - só se manifestam se essa diferença não é utilizável e, pois, capaz de descarga" (Freud, 1996, p. 203). Assim, o Riso seria o efeito produzido pelo prazer cômico gerado pela economia da energia psíquica, que Freud chamou de despesa.

Cientes estávamos de que tudo que nós investigaríamos seria colocado à prova, no sentido de testar a sua eficiência dentro de contextos específicos, ao contrário da pesquisa científica, que necessita comprovação testada com certos rigores e critérios, para provar a eficiência. Ou seja, o objeto da pesquisa tem que ser submetido a um certo número de testes e alcançar na maioria das vezes o mesmo resultado. Exemplificando: as cordas para exercícios físicos ELASTIC foram submetidas 1200 vezes a uma carga de tensão equivalente a 100 kg e elas não se romperam, o que permite afirmar que essas cordas são adequadas para os exercícios físicos. Em se tratando de artes, basta testar a eficiência de uma conduta dentro de um contexto específico para poder traçar afirmações sobre ela.

3 No Princípio Era O Verbo?...

Logo de cara, percebemos que a palavra à qual nos referíamos no título da nossa pesquisa necessariamente não se resumia à palavra falada, mas também à palavra pensada, ou seja, à palavra como ação, como uma ideia a ser comunicada, de forma oral ou como gesto. Esclarecendo: o gesto é qualquer movimento carregado de intenção, do mais sútil ao mais evidente.

Diga-se de passagem, sutileza se tornou uma palavra muito importante para o entendimento dessa nossa investigação.

Stanislavski (2003) já havia dito que tudo que passa na mente do indivíduo altera o seu corpo. Percebemos na prática da nossa pesquisa a veracidade dessa afirmação. Passamos a utilizar a meditação como uma ferramenta que nos habilitasse a perceber como os pensamentos surgem na nossa mente, como eles se instalam e se desenvolvem. Essa auto-observação facilita para que o ator tenha mais controle sobre os pensamentos, não ao ponto de evitar que eles surjam, mas de perceber que eles estão surgindo, evitar que eles se instalem e se desenvolvam, ocupando a mente e afetando o seu corpo.

Na primeira fase da pesquisa, investigamos os princípios que geram o Corpo Expressivo. Para isso, fomos atrás de alcançar a neutralidade corporal, entendendo o Corpo Neutro como um corpo capaz de não expressar nada. Qual a lógica disso? Acreditávamos que, para alcançar um corpo não expressivo, teríamos que ampliar a consciência do que torna o nosso corpo expressivo, para, assim, de forma consciente, neutralizar momentaneamente esses elementos em nossos corpos. Foram algumas semanas de trabalho.

Na busca desse Corpo Neutro, chegamos inevitavelmente ao conceito do centro de energia que mantém e sustenta o corpo em ação. Esse centro é definido por muitos teóricos do movimento e do corpo - alguns o definem como centro de gravidade do corpo. Passamos a trabalhar com o Centro Imaginário do corpo, seguindo os conceitos de Michael Chekhov definido, em seu livro "Para o Ator":

> Imagine que existe dentro do seu peito um centro onde flui os impulsos para todos os seus movimentos. Pense nesse centro imaginário como uma fonte de atividade e de poder internos de seu corpo. Envie esse poder para a cabeça, braços, mãos, torso, pernas e pés. Deixe que a sensação de vigor, harmonia e bem-estar penetre seu corpo todo. Cuide que seus ombros, cotovelos, pulsos, quadris e joelhos não sustem o fluxo dessa energia que vem do centro imaginário, mas a deixam circular livremente (Chekhov, 2003, p. 8).

A utilização do centro de energia gera uma possibilidade de trabalhar com os movimentos cotidianos de forma mais consciente, ampliando as possibilidades de exploração de novos movimentos. O centro de energia gera uma sensação de que todo o nosso corpo está conectado, nada se move por acaso, e toda e qualquer alteração gerada no centro de energia altera as qualidades do movimento instantaneamente. Trabalhar com o foco de atenção voltado para o Centro de Energia nos dá a sensação de estarmos mais concentrados, com uma maior capacidade de dirigir a atenção para uma ideia, assunto ou tarefa em particular.

Nos dois primeiros meses, trabalhamos a busca da neutralidade manipulando o Centro de Energia. Percebemos que a exposição dos corpos em estado neutro durante um curto espaço de tempo coloca a plateia em estado de suspensão, interrompendo temporariamente o raciocínio que ela vinha desenvolvendo, criando uma expectativa que favorece a aceitação da plateia do que você tem a mostrar. O maior problema que encontramos foi a ansiedade de quem se põe diante da plateia. Na maioria das vezes, a pessoa acaba executando algum tipo de pequena ação, quebrando essa expectativa. Essa pequena ação pode ser uma simples tensão em alguma parte do corpo.

4 Definindo o mínimo para ir ao encontro da plateia

Considerando que sairíamos a campo para testar nossos experimentos diante de uma plateia, definimos como uma estrutura mínima de "cena ou ação cênica" o estabelecimento de contato - o desenvolvimento do contato - e o rompimento do contato. Percebemos nas nossas experimentações

em sala de ensaio que é no estabelecimento do contato que surge o silêncio que antecede a palavra (palavra entendida como ação).

No estabelecimento do contato temos a possibilidade de criar na plateia um estado de disposição de ânimo para aceitar a proposta do intérprete. A primeira ação exige uma consciência do ator para que ele perceba para qual lado ele quer conduzir sua performance. O mínimo estabelecido é o ator deixar ser visto, se pôr diante da plateia e deixar que ela o observe sem esboçar um mínimo traço de intenção. Simplesmente deixar que a plateia o veja e imaginar o que quiser. Essa ação é tão simples e potente que, na maioria das vezes, quando o ator sustenta o tempo necessário a plateia já esboça os primeiros risos.

Percebemos no decorrer da pesquisa que esse estabelecimento de contato se repete no decorrer da performance como forma de reiniciar um assunto, iniciar um novo tema ou estabelecer novo foco de interesse. Importante salientar que essa renovação de estabelecimento de contato vai exigir essa estrutura mínima de desenvolvimento e rompimento todas as vezes que ela ocorrer. Se essa estrutura for negligenciada, pode provocar na plateia um desinteresse, um rompimento de contato, feito por ela às vezes de forma inconsciente, causando o abandono do artista pelo espectador no meio da sua performance. É quando a plateia pensa ou sente intuitivamente: isso não vai dar em nada. Afasta-se mentalmente da performance, deixando sua mente pensante passear por lugares mais agradáveis do que onde ela se encontra.

5 Definindo Critérios Para Pesquisa

Para essa pesquisa, precisamos definir critérios para levantamento de dados e posterior análise da ação performática. Optamos por usar os critérios estabelecidos pela atriz, palhaça e pesquisadora Ana Flávia Garcia, utilizados nas suas pesquisas sobre Dramaturgia Aberta e que ela veio aprimorando nos últimos anos.

Um dos critérios foi a "noção de impacto pessoal", que a pesquisadora Ana Flávia define como a consciência que o ator tem de como a sua imagem é recebida pelo espectador. Esse critério se tornou muito importante na pesquisa, pois a falta dessa consciência pode criar equívocos e levar o ator a se distanciar do objetivo geral da sua ação, dificultando o alcance do êxito na execução da sua performance. O contrário, a consciência do ator sobre o impacto que ele causa sobre sua plateia, dá a ele um lugar extremamente favorável para a condução da sua performance.

Outro critério a ser considerado é a forma como o ator aborda a sua plateia, como ele estabelece o contato inicial, abordagem por insinuação, abordagem por convite, por intimação, abordagem por exposição, abordagem por acolhimento.

Ainda outro fator importante a ser considerado é o Nível de Contração que o ator exerce sobre a sua plateia, provocando nela atenção, interesse, envolvimento, participação e/ou

comprometimento. O oposto também deve ser considerado, o Nível de Descontração, que causa dispersão e/ou desinteresse.

Em que nível o ator afeta a sua plateia, causando nela: riso, encantamento, reações emocionais, irreverência.

Esses critérios permitiram levantar dados e avaliar de forma mais segura o resultado das ações realizadas com a plateia e em sala de ensaio, em função da pesquisa.

6 Treinamento - uma rotina necessária

Segundo Eugênio Barba:

> Nosso uso social do corpo é necessariamente um produto de nossa cultura: o corpo foi aculturado e colonizado. Ele conhece somente os usos e as perspectivas para os quais foi educado. A fim de encontrar outros, ele deve distanciar-se de seus modelos. Deve inevitavelmente ser dirigido para uma nova forma de "cultura" e passar por uma nova "colonização". É este caminho que faz com que os atores descubram sua própria vida, sua própria independência e sua própria eloquência física. Os exercícios de treinamento são esta "segunda colonização" [...] (Barba, 1995, p. 245).

Em função da pesquisa, e dando continuidade às práticas que o grupo realiza em função das suas montagens, reformulamos a nossa rotina de treinamento, buscando superar os limites estabelecidos pelo uso cotidiano do nosso corpo e pondo em xeque alguns elementos aos quais já estávamos habituados.

A nossa rotina de treinamento foi composta de prática de meditação. Durante cerca de 10 minutos, no mínimo, sentávamo-nos em posição de lótus e centrávamos a tensão na nossa respiração. Essa prática é conhecida como Anapana. Ela tem como função aquietar a mente, para que seja percebido como os pensamentos surgem e evitar que eles se instalem e se desenvolvam. Para tanto, devemos voltar a atenção para a respiração e observar o ar entrando e saindo da forma mais natural possível, ouvir todos os sons à nossa volta sem julgá-los ou classificá-los. Tudo que ocorrer ao seu redor e com o seu corpo é apenas para ampliar a sua consciência do aqui e agora. Com a prática, conseguimos ampliar os espaços de tempo entre os pensamentos que surgem de forma involuntária em nossa mente. Esse espaço vazio vai ganhando força e enfraquecendo os pensamentos que surgem de forma aleatória.

Em seguida, partíamos para a prática física, que revezávamos entre exercícios de alongamentos, práticas aeróbicas, acrobacia de solo e dança espontânea. No total, era, em média, 1h30 de prática física. Sempre com o objetivo de ampliar a nossa consciência corporal e aprimorar o nosso corpo físico, deixando-o pronto para agir e reagir a todos os estímulos internos e externos.

A segunda parte dos exercícios físicos era voltada para o trabalho expressivo. Com a consciência do Centro de Energia, conectávamos as extremidades do nosso corpo e todas as articulações, de forma que a mínima mudança no Centro de Energia alterava a qualidade dos movimentos. Ao instalar o Centro, passávamos a realizar exercícios cotidianos, arrastar, empurrar, carregar, arremessar objetos imaginários de tamanhos e pesos variados, sentar, levantar, variando tempo, ritmo, velocidade e peso. Como essa rotina era sempre executada em conexão ao Centro de Energia imaginário, pudemos perceber que o movimento alterava as qualidades do Centro de Energia da mesma forma que as mudanças de tamanho, cor e temperatura alteravam os movimentos. O deslocamento do Centro no corpo alterava-o de forma direta, gerando outras sensações psicofísicas. No grupo já usávamos o Centro Imaginário como forma de criar corpos para as personagens dos nossos espetáculos, mas agora passamos a utilizar o Centro de Energia para trabalhar com o nosso corpo cotidiano, para, a partir dele, alterar e manter as qualidades dos movimentos. Esses exercícios tinham como função ampliar a nossa capacidade de expressar nossas intenções, sentimentos e estabelecer a neutralidade física.

Num segundo momento da pesquisa, revisamos o nosso conceito de neutralidade, passamos a trabalhar com os vetores de energias provocados pelo Centro de Energia nos nossos corpos, trabalhando uma energia em oposição a esses vetores de força. A neutralidade passou a ser viva, dinâmica, ativa e não passiva, um estado controlado em nossos corpos. Logo descobriríamos que esse conceito e essa prática seriam fundamentais para a nossa pesquisa. Seriam referência para todo o material a ser pesquisado.

A terceira parte da nossa rotina era a criação de ações cênicas para experimento prático de como lidar com "O Silêncio Que Antecede a Palavra". Entre as várias possibilidades vivenciadas e lançando mão das experiências já adquiridas pelos atores do grupo em outros trabalhos e em Saídas de Palhaços, optamos por trabalhar na construção de Programas Performativos, um conceito desenvolvido pela doutora e *performer* Eleonora Fabião[2]:

> Chamo as ações performativas programas, pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não será previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições). Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio (Fabião, 2009, p. 237).

De todas as propostas apresentadas ao Grupo, essa nos pareceu a mais eficiente de todas,

2 Eleonora Fabião é atriz, *performer* e teórica da performance. Professora Adjunta do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação, UFRJ, é mestre em História Social da Cultura (PUC-RJ) e doutora em Estudos da Performance (New York University-NY) com financiamento CAPES.

uma vez que ela dava suporte para os nossos critérios de avaliação e nos propiciava a nos colocarmos diante de uma plateia da forma mais próxima da experimentada em sala de treinamento. O Programa se difere essencialmente da cena por ele definir apenas três elementos necessários para a sua execução: O que vai acontecer? Onde vai acontecer? Quem vai executar?, enquanto a cena teatral envolve mais duas outras questões: Quando está acontecendo? Por que está acontecendo? E para o estudo da cena todas essas questões são formuladas no passado, porque a história já aconteceu, e é na execução do espetáculo que ela vem para o presente. Já o Programa é uma proposição que vai ser executada, ainda não aconteceu, o que não quer dizer que todo o programa seja inédito, mas, uma vez executado, ele se torna memória e parte de um registro, não mais uma performance. Nesse ponto, o teatro e a performance se assemelham, pois ambos só acontecem no aqui e agora, no momento da sua execução.

Para deixar mais claro, apresento um programa elaborado pela atriz Kelly Costty[3] denominado Carta em Branco: a atriz, portando um envelope, aborda uma pessoa na rua, retira de dentro do envelope um papel em branco e pede para a pessoa ler a carta para ela. Esse programa foi executado em umas das saídas do Grupo para experimentação, e as reações das pessoas eram as mais distintas. O que percebemos foi que a maioria das pessoas lia as cartas que elas gostariam de ter recebido ou escrito.

O treinamento com o Impulso passou a ser utilizado como uma forma de canalizar e objetivar as nossas ações. Entendidos os impulsos dentro da proposta definida por Stanislavski:

> Esses impulsos criadores são naturalmente seguidos de outros que levam à ação. Mas impulso ainda não é ação. O impulso é um ímpeto interior, um desejo ainda insatisfeito, enquanto a ação propriamente dita é uma satisfação, interior ou exterior, do desejo. O impulso pede a ação interior, e a ação interior exige, eventualmente, a ação exterior (Stanislavski, 2003, p. 66).

O impulso seria um fenômeno que ocorre no ator/performer, antecedendo a própria ação, levando-o a agir por uma necessidade ou razão não necessariamente racional, mas percebida e provocada pelas forças aglutinadas pelo impulso de agir. Um impulso gera uma ação, que gera um novo impulso, que consequentemente leva a outra ação, assim temos uma sequência de acontecimentos que vão revelando a intenção do performer e que foram gerados pelas suas ações, reveladas na execução do seu programa, que se relacionam pelas necessidades de se adaptar a cada nova situação, necessidades que se transformam em consequência das ações. O impulso se torna, assim, o catalisador de todos os elementos que habilitam o ator/performer a desenvolver o seu programa. Ele é em si o ponto de partida: "[...] o ponto principal não está na ação propriamente, mas na evocação natural de impulsos para agir" (Stanislavski, 2003, p. 268) e como consequência no ponto de chegada. Renovando o impulso, as ações parecem surgir de forma inesperada. Agindo assim, constatamos que os resultados da execução das ações ganhavam um grau de autenticidade, digamos até de espontaneidade, levando o ator/performer a "atuar com sinceridade, plenitude e integridade de propósitos" (Stanislavski, 2003, p. 268).

3 Atriz do Grupo de Teatro Celeiro das Antas, participou da pesquisa e registrou essa experiência no seu diário de bordo.

Percebemos também que atuando a partir dos impulsos, o ator teria maior possibilidade de alcançar o seu êxito cômico, evitando voltar a sua atenção para aspectos dos procedimentos que provocam o Riso. Exatamente por não querer ser engraçado, ele tem mais possibilidade de o ser. O Riso é um efeito produzido pelo prazer cômico, provocado por uma atuação convincente, espontânea e executada de uma forma inadvertida.

7 Um exercício divisor de águas

Diante de todas essas situações, já na metade da nossa pesquisa, algo ainda não estava claro para nós. Qual era a diferença básica entre as atuações cômicas e não cômicas? Chegamos a realizar saídas divididas em dois momentos distintos. Num primeiro momento, saímos para realizar os nossos programas vestidos com os nossos Palhaços. Depois voltávamos sem os figurinos, com roupas comuns para realizar programas. Alguns programas com ou sem o figurino dos palhaços provocavam o Riso em quem assistia, outros não. Onde estava esse divisor de águas?

Um dia na sala de ensaio, propus ao grupo realizar um exercício que eu tinha vivenciado numa oficina do Lume. Pedi aos atores que escolhessem duas histórias reais, acontecidas com eles, uma que tivesse um caráter cômico e outra um caráter triste. Pedi que cada ator fosse à frente e contasse essas histórias, começando pela história triste. Quando eles estavam bem envolvidos nas emoções geradas pelas histórias, pediam que mudassem para a história cômica. Essa situação se repetiu por várias vezes com cada um dos atores. Em seguida, cada um anotava em seu diário de bordo o que acontecia internamente com eles, quando contavam cada história distinta. Nesse momento, utilizamos os elementos de avaliação para realizar os registros nos diários de bordo. Pedi que fossem claros e diretos nas anotações, evitando o uso de termos subjetivos, imprecisos ou genéricos. Esse foi o exercício que aprendi com o Lume, mas não necessariamente tendo feito o registro no diário de bordo.

No dia seguinte, pedi que cada ator revisitasse suas anotações, discutimos o que havia em comum entre os registros e, para nossa surpresa, havia muitos aspectos comuns, mais do que imaginávamos. Afinamos os termos usados para definir as ações internas geradas durantes as performances cômicas e as tristes. Pedi que cada um fosse à frente e contasse as histórias, só que dessa vez eles iriam usar os procedimentos internos ocorridos durante a narrativa da história cômica para contar a história triste e vice-versa. Era importante manter as histórias o mais próximo do que foi contado no dia anterior. O resultado foi surpreendente, passamos a rir do que antes nos fazia chorar e a nos emocionar com o que antes nos fazia rir.

Com esse exercício pudemos perceber, na prática, o que muitos mestres da palhaçaria já haviam nos dito: que o humor não está no que se faz, mas no como se faz. Isso ficou evidente. A Presença Cômica passou a ser vista de uma outra forma pelos atores pesquisadores. Mas... quais foram esses elementos percebidos no corpo dos atores?

Constatamos que, ao contar uma história alegre, o corpo dos atores era tomado por um estado de prontidão, as tensões se diluíam, mostrando um corpo mais relaxado e ativo; o corpo reverberava de maneira igual sem tensões. A respiração era leve, tinha um ritmo próprio; a respiração trazia relaxamento para o corpo e para o ambiente. O Centro de Energia se tornava solar, dilatado, reverberando por todo o corpo, provocando um desejo de compartilhar, tirar partido de todas as situações, revelando para plateia uma pessoa eufórica, brincalhona, entregue à situação do momento, vivendo no aqui e agora, com pensamentos rápidos, uma pessoa ativa, com um olhar sempre a buscar a plateia e carregado de luz. Uma presença solar.

As histórias tristes afetavam o corpo do ator, tornando-o recolhido, tensionado, acanhado, com os ombros caídos. A respiração se mostrava densa e pesada, em alguns momentos parecia ser suspensa e, por mais profunda, não chegava a relaxar o corpo. O Centro de Energia se tornava sombrio, reverberando por todo o corpo, provocando um desejo de autoproteção e recolhimento; revelando para plateia uma pessoa introspectiva, com uma voz num tom mais baixo, um tom fúnebre, com pensamentos ponderados – que pensa muito antes de falar, parece que está o tempo todo evitando a dor; uma pessoa passiva, que vive no passado, com um olhar que evita a plateia, um olhar perdido voltado para o chão. Uma presença soturna.

Perceber esses elementos com clareza, para todos nós, foi muito revelador. Por muito tempo os atores pareciam crianças se divertindo com um novo brinquedo. Manipulavam os seus corpos com uma facilidade. Aquietavam suas emoções, despertavam furacões internos, pela sala de ensaio surgiam Pucks, Oberons e Fadas, Riobaldos revoltados, Hamlets vingadores, Marias Bonitas apaixonadas. Os atores iam além dos seus estados, criavam corpos carregados de emoções, corpos que transitavam rapidamente entre uma emoção e outra.

Sim! *Ops*..., mas essa é a função do ator bem treinado. Isso não tem nada de novidade. Ainda mais os atores do Celeiro, que têm formação acadêmica e seguem nos estudos e na prática. Que divisor de águas foi esse? Qual foi esse pulo do gato?

Os elementos citados acima não necessariamente precisam ser utilizados como um conjunto. Percebemos que bastava o uso de um elemento de forma consciente para que todo o processo se desencadeasse. Exemplificando: o ator pode acessar todos os elementos utilizando a respiração como um gatilho que dispara e desencadeia um corpo, que põem em funcionamento um centro de energia que modela um corpo, dando forma ao que vem a ser transformado em uma personagem. Ou, ainda, o ator acessa o seu Centro de Energia imaginário, deixando que ele faça todo o trabalho.

Na prática, o corpo é disponibilizado de forma consciente para o ator, pelo treinamento da neutralidade. Consciente de todos os elementos que tornam o corpo expressivo, o ator pode se neutralizar. A partir desse estado zero, ele tem várias formas para desencadear um corpo cênico. E é nesse instante de tempo, nos segundos que antecedem a palavra, com o corpo ainda mudo, que ele mostra a que veio, ou melhor, que o ator decide para onde ele quer que o corpo vá.

Jacques Lecoq chama atenção para o silêncio nas relações humanas:

> Em todas as relações humanas, aparecem duas grandes zonas silenciosas: antes e depois da palavra. Antes ainda não falamos, encontramo-nos em um estado de pudor, que permite à palavra nascer do silêncio, a ser mais forte, portanto, evitando discurso, o explicativo. O trabalho sobre a natureza humana, nessas situações silenciosas, permite encontrar os momentos em que a palavra ainda não existe. O outro silêncio é o do depois, quando não há mais nada a dizer. Este nos interessa menos! (Lecoq, 2010, p. 60).

Esse silêncio que antecede a palavra, que percebemos na prática durante nossa pesquisa, se mostra em toda a sua potência como algo que existe para ser rompido, que nasce para deixar de existir, sendo rompido e sendo preenchido pela palavra pronunciada ou pela palavra pensada impregnada no gesto. E poder ir além da palavra, dando a ela uma intenção. Deixar a palavra/gesto ser contaminada na origem, rompendo o silêncio, despertando na plateia risos ou lágrimas. Saber que a alegria e a tristeza, por mais antagônicos que se revelem, têm a mesma origem: o vazio, o silêncio, o nada.

Poder definir no momento presente, no instante que se instala a performance, para que lado ela vai seguir. Ciente das condutas e procedimentos que envolve a realização da cena, deixar que o corpo se mostre totalmente contaminado por cores, textura, temperatura, deformando-se ou sendo reorganizado por um Centro de Energia imaginário conectado com todo o corpo. Bastando apenas o ator respirar de forma consciente, fazendo a vida surgir primeiro no corpo dele, para depois ir contaminando o ambiente, compondo as atmosferas que ele escolher, alcançando as pessoas que se proponham a assisti-lo naquele instante.

Tudo isso pode não ser novidade para muitas pessoas, mas para nós foi muito revelador. Perceber que é quando você não se põe a fazer, quando não se entrega à ação, mas quando você se propõe ao vazio do instante, ao momento zero, ao nada; é exatamente aí que está a potência geradora do que pode surgir de forma clara e convincente. Parafraseando Stanislavski (2003), assim como um músico que treina para tocar o seu violino aprende todos as notas e experimenta várias melodias, para, quando estiver diante da plateia, decidir qual a peça ele quer executar e de que forma ele a quer executar, ou se ele quer apenas improvisar. Deixar fluir uma música única que jamais será executada novamente. Foi essa a liberdade que sentimos com o decorrer dessa pesquisa, quando descobrimos o silêncio que antecede a palavra.

Quanto aos procedimentos cômicos, passamos a vê-los como uma consequência do desenvolvimento do contato, como uma forma de manter a relação estabelecida. Percebemos a eficiência de procedimentos muito simples como o trabalho com o corpo dilatado, provocado a partir de um Centro de Energia imaginário que parece se exceder, ir um pouco além do que devia, gerando a imagem de um corpo que se encontra desajustado, descolado do seu lugar de origem. O que faz parecer que tudo que vem a surgir desse corpo não será adequado para superar esse desajuste. Qual o tamanho necessário para essa dilatação provocar o riso? O tamanho da sutileza. O tamanho para que a plateia possa perceber e sentir como algo que só ela percebe, algo que acontece de forma inadvertida, sem reflexão, impensada.

Eu gosto de entender as coisas que eu faço. Viver de arte, para mim, nunca foi mergulhar em subjetividade. Sempre foi emergir dela para a prática; como dar forma e vida para o que me provoca e me atormenta; como dar voz para as criaturas que povoam o meu dia a dia e a minha imaginação.

Brasília, 18 de maio de 2018.

Referências

BARBA, Eugênio.; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo: Hucitec e UNICAMP, 1995.

CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FABIÃO, Eleonora. Performance, teatro e ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade. In: FLORENTINO, Adilson; TELLES, Narciso (org.). Cartografias do Ensino de Teatro. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 61-72.

FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

LECOQ, Jacques. O Corpo Poético – Uma pedagogia da criação Teatral. São Paulo: Editora Senac, 2010.)

OLIVEIRA, José Regino. A *dramaturgia de uma encenação cômica*: o desempenho do ator na construção do riso. Dissertação (mestrado) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. A Criação de Um Papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Biografia acadêmica
José Regino de Oliveira (Zé Regino) - Universidade de Brasília (UnB)
Palhaço, arte educador, bonequeiro, diretor e ator de teatro, cenógrafo e figurinista. Mestre em Arte pela Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil.
E-mail: zeregino@gmail.com

Financiamento
FAC (Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal)

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
Não declarado

Direitos autorais
José Regino de Oliveira

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
Autor convidado

Editores responsáveis
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Histórico de avaliação
Data de submissão: 07 jan. 2026
Data de aprovação: 07 jan. 2026

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

O SILÊNCIO QUE ANTECEDE A PALAVRA

THE SILENCE THAT PRECEDES THE WORD

José Regino de Oliveira (Zé Regino)
https://orcid.org/0009-0005-7852-9670

doi.org/10.70446/ephemera.v9i17.8436

The silence that precedes the word

Abstract: what's the difference between comical and non-comical performance? What moment defines that a comic performance will be a success? With these concerns, it was proposed to the actors of the Celeiro de Antas Theater Group a research project that consisted of investigating the instant, the moment that precedes the scenic action, which we started to call "The Silence That Precedes the Word." The starting point was to investigate whether there is a specific conduct that, once adopted, favors the emergence of laughter at the moment an action. And the group spent five months speculating and discussing these subtleties. This article aims to record the paths and results of this investigation.
Keywords: acting; comicity; training; creative process; pause and reaction.

O silêncio que antecede a palavra

Resumo: qual a diferença de uma atuação cômica e não cômica? Qual o momento que define que a performance cômica vai ser um sucesso? Com essas inquietudes, foi proposta aos atores do Grupo de Teatro Celeiro das Antas um projeto de pesquisa que consistiu em investigar o instante, o momento que antecede a ação cênica, que passamos a chamar de "O Silêncio Que Antecede a Palavra". O ponto de partida foi investigar se existe uma conduta que, uma vez adotada, favoreça o surgimento do riso no momento da execução de uma ação. E o grupo ficou cinco meses especulando e discutindo essas sutilezas. Este artigo tem o propósito de registrar os caminhos e o resultado dessa investigação.
Palavras-chave: atuação; comicidade; treinamento; processo criativo; pausa e reação.

1 Introduction

"…I ask only that you remain silent, so you may better understand what lies *beneath* the words".
(Jacques Lecoq)

Certain questions repeatedly resurface whenever I reflect on comicity: what distinguishes comic performance from non-comic performance? At what precise moment is the potential success of a comic performance determined? If I did exactly the same thing every day, why was it not as effective yesterday? ... *Oops*! An important clarification is necessary: Here, I am not looking for an 'one size fits all' formula to apply to every case or any idea and that, once applied, would result on Laughter taking place under any condition. I do not mean to achieve the philosopher's stone of comicity, the one that will deliver a final answer. No… I may be a Clown, but I am not insane. I want only a path, a trail through which effective triggers for Laughter can be analyzed and understood. I am chasing an idea that, when applied, supports the examination of a comic performance, allowing for the understanding of everything that would operate as a Laughter provoking element, and all that would not. I am not satisfied with analyses that attribute the merit of a successful comic performance solely to the performer's talent, that is, those reduced to praise. I must be able to understand it when I am successful—if I am ever successful—in a comic performance, and the other way around, when failure is inevitable.

In response to these concerns, I proposed to the actors of my theatre group, Celeiro das Antas, a research project aimed at investigating the instant, the moment that precedes scenic action, which we came to call "The Silence That Precedes the Word."[1] To investigate whether there is a specific conduct that, once adopted, favors the emergence of Laughter at the moment an action is performed and, if so, what that conduct might be. The group agreed to take on the challenge, then we spent five months speculating on such subtleties.

Now, here I am, writing in an effort to record the paths taken and the results which emerged from this investigation.

2 Defining a Path

As its foundation, I proposed that the group adopt the theory of the pleasure principle as formulated by Freud in his book "Jokes and Their Relation to the Unconscious" (1996). The same book served as the theoretical basis for my master's dissertation, "O Desempenho do Ator na Construção do Riso – A dramaturgia de uma encenação cômica" (The Actor's Performance in the Construction of Laughter – The Dramaturgy of a Comic Staging), defended at the Universidade de Brasília in 2008.

1This text was made public in different versions in 2018 on the Celeiro das Antas *Facebook* profile and, in 2025, on the author's blog.

Freud defines the pursuit of pleasure as a characteristic of the human mind, operating as a defensive mechanism that seeks to avoid discomfort and pain. Human beings expend energy to protect themselves from situations in which they feel threatened, avoiding any possibility of being affected by pain and seeking refuge from discomfort. He refers to this expenditure of energy as *Ausgabe*, which may be understood as the psychic energy produced by the individual and directed toward a specific end. Pleasure resides in the recompense of these expenditures and is manifested as pleasant physical sensations.

When this psychic energy is expended and yet an economy remains—that is, a surplus of energy that finds no outlet for expenditure—it is converted into comic pleasure and discharged in the form of Laughter. "[…] the source of comic pleasure lies in the comparison of a difference between two expenditures. Comic pleasure, and the effect by which it is recognized—laughter—only emerges when this difference is not capable of being put to use and is therefore able to find discharge" (Freud, 1996, p. 203). Thus, Laughter would be the effect produced by comic pleasure generated through the economy of psychic energy, which Freud termed expenditure (*Ausgabe*).

We were aware that everything we investigated would be tested in terms of its effectiveness within specific contexts, unlike scientific research, which requires proof subjected to rigorous criteria in order to demonstrate validity. In such cases, the object of research must be submitted to a certain number of tests and achieve the same result in most cases. By way of example, ELASTIC exercise resistance bands were subjected 1,200 times to a tensile load equivalent to 100 kg and did not rupture, which allows one to state that these bands are suitable for physical exercise. In the arts, however, it is sufficient to test the effectiveness of a form of conduct within a specific context in order to formulate claims about it.

3 In the Beginning Was the Word?…

From the outset, we realized that the word referred to in the title of our research was not restricted to spoken language, but also included the thought-word—that is, the word as action, as an idea to be communicated, whether verbally or through gesture. By way of clarification, gesture is understood as any movement charged with intention, ranging from the most subtle to the most explicit.

Incidentally, 'Subtlety' became a key term for understanding this investigation.

Stanislavski (2003) had already asserted that everything that passes through an individual's mind alters their body. In the practical work of our research, we experienced the validity of this statement. We applied meditation as a tool that enabled us to perceive how thoughts arise in the mind, how they settle, and how they develop. This process of self-observation makes it easier for the actor to achieve greater control over thoughts—not by preventing them from arising, but by

noticing their emergence and preventing them from settling and developing, occupying the mind and affecting the body.

In the first phase of the research, we investigated the principles that make the Expressive Body. To this end, we sought to achieve bodily neutrality, understanding the Neutral Body as a body capable of expressing nothing. What is the logic behind this? We believed that, in order to reach a non-expressive body, it would be necessary to expand our awareness of what renders the body expressive, so that these elements could then be consciously neutralized, even if only temporarily. Several weeks of work followed.

In the pursuit of this Neutral Body, we inevitably arrived at the concept of an energy center that maintains and sustains the body in action. This center is mentioned by many theorists of movement and the body, some of whom describe it as the body's center of gravity. We began working with the Imaginary Center of the body, as per the concepts defined by Michael Chekhov in his book "To the Actor: On the technique of acting":

> "Imagine that inside your chest there is a center from which impulses flow to all your movements. Think of this imaginary center as a source of inner activity and power of your body. Send this power to the head, arms, hands, torso, legs, and feet. Let the feeling of vigor, harmony, and well-being penetrate your entire body. Take care that your shoulders, elbows, wrists, hips, and knees do not obstruct the flow of this energy coming from the imaginary center, but allow it to circulate freely" (Chekhov, 2003, p. 8).

The use of the energy center creates the possibility of working with everyday movements in a more conscious manner, expanding the potential for exploring new forms of movement. The energy center produces a sense that the body operates as an integrated whole, that nothing moves by chance, and that any change produced in the energy center instantaneously alters the qualities of movement. Working with the focus of attention directed toward the Energy Center produces a sensation of heightened concentration, with an increased capacity to direct attention toward a specific idea, subject, or task.

During the first two months, we worked on the pursuit of neutrality through the manipulation of the Energy Center. We observed that exposing bodies in a neutral state for a brief period places the audience in a state of suspension, temporarily interrupting the line of reasoning they had been developing and creating an expectation that favors their receptivity to what is about to be presented. The greatest difficulty we encountered was the anxiety experienced by those who place themselves before an audience. In most cases, this anxiety leads the performer to carry out some small action, thereby breaking this expectation. Such an action may be as minimal as a tension arising in some part of the body.

4 Defining the Minimum Required for Engaging the Audience

Given that the experiments would be taken onto the field and conducted before an audience, we defined the minimal structure of a "scene" or "scenic action" as the establishment of contact, the development of that contact, and the rupture of contact. In our rehearsal-room experiments, we observed that it is in the establishment of contact that the silence preceding the word emerges (in which "word" is understood as action).

Through the establishment of contact, we are able to induce a state of readiness, a disposition in the audience to accept the performer's proposal. The first action requires the actor's awareness, so that they perceive the direction in which they intend to lead the performance. The minimum required is for the actor to allow themselves to be seen, to place themselves before the audience, and let the audience observe them without revealing even the slightest trace of intention. It is simply a matter of allowing the audience to see the performer and imagine whatever they wish. This action is so simple and yet so powerful that, in most cases, when the actor sustains it for the necessary length of time, the audience already begins to produce its first laughter.

As the research progressed, we realized that this establishment of contact is repeated throughout the performance as a way of restarting a line of thought, introducing a new subject, or establishing a new focus of interest. It is important to emphasize that each renewal of the establishment of contact requires this minimal structure of development and rupture every time it takes place. If this structure is neglected, it may spark disinterest in the audience, producing a rupture of contact initiated by them, sometimes unconsciously, leading to the spectator's abandonment of the performer in the midst of the performance. This is the moment when the audience thinks or intuitively feels: this is not going anywhere. They mentally withdraw from the performance, allowing their thinking mind to wander to places more pleasant than the one in which they find themselves.

5 Defining Criteria for the Research

For this research, it was necessary to establish criteria for data collection and the subsequent analysis of the performative action. We chose to adopt the criteria developed by the actress, clown, and researcher Ana Flávia Garcia, used in her research on Open Dramaturgy and refined by her over recent years.

One of such criteria was the "perception of personal impact," which Ana Flávia defines as the actor's awareness of how their image is received by the spectator. This criterion proved to be highly significant for the research, as the absence of such awareness can lead to misunderstandings and divert the actor from the overall objective of their action, making successful execution of

the performance more difficult. Conversely, the actor's awareness of the impact they have on the audience places them in an extremely favorable position for guiding their performance.

Another criterion to be considered is the manner in which the actor approaches the audience, that is, how initial contact is established: is the approach initiated through insinuation, through invitation, through summons, through exposure, or through welcoming?

Another important factor to be observed is the Level of Contraction that the actor exerts on the audience, provoking attention, interest, involvement, participation, and/or commitment. The opposite must also be taken into account: the Level of Relaxation, which produces dispersion and/or disinterest.

To what level does the actor affect the audience, generating laughter, enchantment, emotional responses, or irreverence?

These criteria provided a framework for the collection of data and for a more reliable evaluation of the outcomes of the actions carried out with the audience and in the rehearsal room in relation to the research.

6 Training — A Necessary Routine

According to Eugênio Barba:

> "Our social use of the body is necessarily a product of our culture: the body has been acculturated and colonized. It knows only the uses and perspectives for which it has been educated. To find new ones, the body must distance itself from its programs. It must inevitably be directed toward a new form of 'culture' and undergo a new 'colonization.' It is this path that enables actors to discover their own life, their own independence, and their own physical eloquence. Training exercises are the embodiment this 'second colonization' […]" (Barba, 1995, p. 245).

In light of the research, and in continuity with the practices the group already carried out in its productions, we reformulated our training routine, seeking to move beyond the limits imposed by the everyday use of our bodies and challenge elements to which we were already accustomed.

Our training routine included the practice of meditation. For at least approximately 10 minutes, we sat in lotus position and focused our attention on our breath. This practice is known as *Anapana*. It is meant to calm the mind, allowing one to perceive how thoughts arise and to prevent them from settling and developing. To achieve this, we directed attention to the breath, observing the air entering and leaving in the most natural way possible, while listening to all surrounding sounds without judging or classifying them. Everything that occurs around us and within the body serves solely to expand awareness of the here and now. With practice, we were able to increase the intervals of time between involuntary thoughts that arise in the mind. This empty space is gradually strengthened and weakens thoughts that emerge randomly.

We then moved on to physical practice, alternating between stretching exercises, aerobic activities, floor acrobatics, and spontaneous dance. Altogether, this amounted to an average of 1 hour and 30 minutes of physical practice. The work was always oriented toward expanding bodily awareness and refining the physical body, leaving it prepared to act and react to all internal and external stimuli.

The second part of the physical exercises was directed toward expressive work. With awareness of the Energy Center, we connected the extremities of the body and all the joints, so that even the slightest change in the Energy Center altered the quality of movement. Once the Center was established, we began to perform everyday actions—dragging, pushing, carrying, throwing imaginary objects of varied sizes and weights, sitting, standing—while varying time, rhythm, speed, and weight. Because this routine was consistently carried out in connection with the Imaginary Energy Center, we were able to perceive that movement altered the qualities of the Energy Center in the same way that changes in size, color, and temperature altered movement. The displacement of the Center within the had a direct impact on it, generating further psychophysical sensations. Within the group, we had already used the Imaginary Center as a means of creating bodies for characters in our performances, but we now began to use the Energy Center to work with the everyday body and, from it, to alter and sustain the qualities of movement. These exercises were intended to expand our capacity to express intentions and feelings and establish physical neutrality.

At a later stage of the research, we revised our concept of neutrality and began working with the energy vectors generated by the Energy Center in our bodies, activating an energy opposed to these vectors of force. Neutrality thus became living, dynamic, and active rather than passive—a controlled state within our bodies. Soon, we would discover that this concept and this practice would be paramount to our research. They would serve as a reference for all the material to be investigated.

The third part of our routine consisted of creating scenic actions for practical experimentation on how to deal with "The Silence That Precedes the Word." Among the various possibilities explored, and drawing on the experience already acquired by the members of the group in other works and in Clown Outings, we chose to focus on the construction of Performative Programs, a concept developed by Dr. Eleonora Fabião[2].

> "I call performative actions programs because, at this moment, this seems to me the most appropriate word to describe a type of action that is methodically calculated, conceptually refined, and that generally demands extreme tenacity to be carried out, and that approaches the improvisational exclusively insofar as it will not be previously rehearsed. Performing programs is fundamentally different from launching oneself into improvisational games. The performer does not improvise an idea: they create a program and program themselves to carry it out

2 Eleonora Fabião is an actress, *performer*, and performance theorist. She is an Adjunct Professor in the Theatre Directing Program at the School of Communication at UFRJ, holds a master's degree in Social History of Culture (PUC-RJ), and a PhD in Performance Studies from New York University (NY), funded by CAPES.

> (even if their program is to pay someone to perform actions conceived by them or to invite spectators to activate their propositions). In acting out their program, they reset their bodies and environment" (Fabião, 2009, p. 237).

Among all the proposals presented to the Group, this one seemed to us the most effective, as it supported our evaluation criteria and allowed us to place ourselves before an audience in a manner closest to what we had experienced in the training room. The Program differs fundamentally from the theatrical scene in that it defines only three elements necessary for its execution: What shall take place? Where shall it happen? Who will be performing it? By contrast, the theatrical scene involves two additional questions: When is it taking place? Why is it happening? And, in the study of the scene, all of these questions are formulated in the past tense, since the story has already occurred, and it is through the execution of the performance that it is brought into the present. The Program, by contrast, is a proposition to be executed; it has not yet happened, which does not mean that every program is unprecedented, but once it has been carried out, it becomes memory and part of a record, no longer a performance. At this point, theatre and performance resemble one another, insofar as both exist only in the here and now, at the moment of their execution.

To clarify this distinction, I present a program devised by the actress Kelly Costty[3] entitled "Blank Letter": the actress, carrying an envelope, approaches a person on the street, removes a blank sheet of paper from the envelope, and asks the person to read the letter to her. This program was carried out during one of the Group's experimental outings, and the reactions of those involved were highly diverse. What we observed was that most people read the letters they wished they had received or written.

Training with Impulse then began to be employed as a means of channeling and objectifying our actions. Impulses were understood within the framework defined by Stanislavski:

> "These creative impulses are naturally followed by others that lead to action. But an impulse is not yet action. An impulse is an inner urge, a desire not yet satisfied, whereas action proper is an, either inner or outer, answer to that desire. The impulse calls for inner action, and inner action eventually demands outer action" (Stanislavski, 2003, p. 66).

Impulse would thus be a phenomenon that occurs in the actor/*performer*, preceding the action itself, leading them to act out of a necessity or reason that, instead of necessarily rational, is perceived and triggered by the forces gathered by the impulse to act. One impulse generates an action, which in turn generates a new impulse, leading to another action; in this way, a sequence of events unfolds that gradually reveals the *performer*'s intention, produced through action and manifested in the execution of the program, in constant relation to the need to adapt to each new situation—needs that are transformed as a consequence of action. Impulse thus becomes the catalyst for all the elements that enable the actor/*performer* to develop their program. It is, in itself,

3 An actress from the Celeiro das Antas Theatre Group took part in the research and recorded this experience in her logbook.

the point of departure: "[…] the main point lies not in the action itself, but in the natural evocation of impulses to action" (Stanislavski, 2003, p. 268), and, consequently, also the point of arrival. Through the renewal of impulse, actions appear to arise unexpectedly. Working in this manner, we observed that the outcomes of executed actions acquired a degree of authenticity—one might even call it spontaneity—leading the actor/*performer* to "act with sincerity, wholeness, and integrity of purpose" (Stanislavski, 2003, p. 268).

We also observed that, by acting from impulses, the actor had a greater likelihood of achieving comic success, avoiding an excessive focus on the procedural mechanisms that trigger Laughter. Precisely because they are not seeking to be funny, they are more likely to become so. Laughter is an effect produced by comic pleasure, triggered by a convincing, spontaneous performance carried out in an inadvertent manner.

7 A Watershed Exercise

Faced with all these situations, something still remained unclear to us halfway through our research. What was the fundamental difference between comic and non-comic performance? We even carried out outings split into two distinct moments. In the first, we went out to perform our programs wearing our Clown costumes. We then returned without the costumes, dressed in everyday clothes, to perform the programs. Some programs, whether performed with or without clown costumes, elicited Laughter from those watching; others did not. Where, then, was this dividing line?

One day in the rehearsal room, I proposed that the group carry out an exercise I had experienced in a workshop with Lume. I asked the actors to choose two real stories from their own lives: one with a comic character and another with a sad character. I asked each actor to step forward and tell these stories, beginning with the sad one. When they were deeply immersed in the emotions generated by the stories, they were instructed to shift to the comic story. This situation was repeated several times with each actor. Afterward, each participant wrote in their logbook what was occurring internally while telling each of the distinct stories. At that moment, we used the established evaluation elements to guide the logbook entries. I asked them to be clear and direct in their notes, avoiding subjective, imprecise, or generic terms. This was the exercise I had learned from Lume, though not necessarily accompanied by the practice of keeping a logbook.

The following day, I asked each actor to revisit their notes, and we discussed what the entries had in common; to our surprise, there were many shared aspects—far more than we had anticipated. We refined the terms used to define the internal actions generated during comic and sad performances. I then asked each participant to step forward and tell the stories again, but this time using the internal procedures that had occurred during the telling of the comic story to narrate the sad story, and vice versa. It was important that the stories remain as close as possible to how they

had been told the previous day. The result was surprising: we began to laugh at what had previously made us cry and to be moved by what had previously made us laugh.

Through this exercise, we were able to perceive in practice what many masters of clowning had already told us—that humor lies not in what is done, but in how it is done. This became unmistakably evident. Comic Presence thus came to be understood in a different way by the actor-researchers. But… what were these elements perceived in the actors' bodies?

We observed that, when telling a joyful story, the actors' bodies entered a state of readiness; tensions dissolved, revealing a body that was more relaxed and active; the body resonated evenly, without strain. Breathing became light and followed its own rhythm, bringing relaxation to both the body and the surrounding environment. The Energy Center became solar and expansive, reverberating throughout the body and generating a desire to share, to take advantage of every situation, revealing to the audience a euphoric, playful individual, fully surrendered to the circumstances of the moment, living in the here and now, with quick thoughts—an active presence whose gaze constantly sought the audience and was filled with light. A solar presence.

Sad stories, by contrast, affected the actor's body by rendering it withdrawn, tense, and inhibited, with slumped shoulders. Breathing was dense and heavy; at times it seemed suspended and, even when they took deep breaths, failed to help the body relax. The Energy Center became dark, reverberating throughout the body and provoking a desire for self-protection and withdrawal, revealing to the audience an introspective individual with a lower-pitched voice and a funereal tone, with measured thoughts—someone who thinks carefully before speaking, who appears to be constantly avoiding pain; a passive person, living in the past, with a gaze that avoids the audience, a lost gaze directed toward the floor. A somber presence.

Perceiving these elements clearly was highly revealing for all of us. For a long time, the actors resembled children delighting in a new toy. They manipulated their bodies with ease. They calmed their emotions and awakened internal hurricanes; throughout the rehearsal room emerged Pucks, Oberons, and Fairies, rebellious Riobaldos, vengeful Hamlets, and passionately in-love Marias Bonitas. The actors went beyond their habitual states, creating bodies charged with emotion, capable of moving rapidly from one emotional state to another.

Yes! *Oops*… but that is precisely the function of a well-trained actor. There is nothing new about that. Even more so in the case of the actors of Celeiro, who possess academic training and continue their studies and practice. So what, then, was the watershed? What trick made it? What was the turning point?

These elements do not necessarily need to be employed as a set. We realized that the conscious use of a single element was enough to trigger the entire process. For instance, the actor may access all the elements by using breathing as a trigger that activates and sets the body in motion, bringing the Energy Center into operation, shaping the body, and giving form to what will be transformed into a character. Alternatively, the actor may access the Imaginary Energy Center and allow it to

carry out all the work.

In practice, through the training of neutrality, the body becomes consciously available to the actor. Aware of all the elements that render the body expressive, the actor can neutralize themselves. From this initial state, multiple paths emerge for activating a scenic body. And it is precisely in this instant—in the seconds that precede the word, with the body still silent—that what is to come is revealed, or rather, that the actor decides where they wish their body to go.

Jacques Lecoq draws attention to silence in human relationships:

> "In all human relationships, two great silent zones appear: one before and, the other, after the word. Before, we have not yet spoken and find ourselves in a state of reserve that allows the word to be born from silence, to be stronger, thus avoiding discourse, the explanatory. In those silent situations, work on human nature allows for the identification of the moments in which the word does not yet exist. The other silence is that of afterward, when there is nothing more to say. This one interests us less!" (Lecoq, 2010, p. 60).

This silence that precedes the word, which we perceived in practice throughout our research, reveals itself in its full power as something that exists only to be broken, that is born to then cease to exist, to be ruptured and filled by the spoken word or the thought-word embodied in gesture. And it allows us to go beyond the word, endowing it with intention. To allow the word or gesture to be contaminated at its origin, breaking the silence and awakening laughter or tears in the audience. To understand that, however antagonistic they may seem, both joy and sadness share the same origin: emptiness, silence, nothingness.

To be able to decide, in the present moment, in the instant in which the performance takes shape, which direction it will take. Aware of the forms of conduct and procedures involved in the realization of the scene, allowing the body to appear fully contaminated by color, texture, and temperature, deforming itself or being reorganized by an Imaginary Energy Center connected to the whole body. Requiring only that the actor breathes consciously, allowing life to emerge first within their own body and then to contaminate the environment, composing the atmospheres they choose and reaching those who are willing to watch them in that instant.

All of this may not be new for many, but for us it was profoundly revealing. To realize that it is not when one sets out to do, neither when one surrenders to action, but when one opens oneself to the emptiness of the instant, to the zero moment, to nothingness, that the generative power of what may emerge clearly and convincingly truly resides. Paraphrasing Stanislavski (2003), just as a musician who practices to play the violin learns all the notes and experiments with different melodies so that, when standing before an audience, they may decide which piece to perform and how to perform it, or whether they wish simply to improvise. To allow a unique piece of music to flow—one that shall never be played again. That was the freedom we experienced as this research unfolded, when we stood face to face with the silence that precedes the word.

Regarding comic procedures, we came to understand them as a consequence of the development of contact, as a means of sustaining the relationship that has been established. We recognized the effectiveness of very simple procedures, such as working with a dilated body, generated from an Imaginary Energy Center that appears to overflow, to extend slightly beyond its expected limits, producing the image of a body that is misaligned, displaced from its original place. This generates the impression that everything that emerges from this body will be inadequate to resolve that imbalance. What degree of dilation is required for this to trigger laughter? The degree of subtlety. The degree that allows the audience to perceive and feel it as something that only they notice, something that occurs inadvertently, without reflection, unpremeditated.

I like to understand the things I do. For me, making a living from art has never meant plunging into subjectivity. It has always meant emerging from it into practice: how to give form and life to what provokes and unsettles me; how to give voice to the creatures that inhabit both my everyday life and my imagination.

Brasília, May 18th2018

References

BARBA, Eugênio.; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo: Hucitec e UNICAMP, 1995.

CHEKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FABIÃO, Eleonora. Performance, teatro e ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade. In: FLORENTINO, Adilson; TELLES, Narciso (org.). Cartografias do Ensino de Teatro. Uberlândia: EDUFU, 2009. p. 61-72.

FREUD, Sigmund. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

LECOQ, Jacques. O Corpo Poético – Uma pedagogia da criação Teatral. São Paulo: Editora Senac, 2010.)

OLIVEIRA, José Regino. A *dramaturgia de uma encenação cômica*: o desempenho do ator na construção do riso. Dissertação (mestrado) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. A Criação de Um Papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

Academic Biography
José Regino de Oliveira (Zé Regino) - Universidade de Brasília (UnB)
Clown, art educator, puppeteer, theatre director and actor, set designer, and costume designer. Master of Arts from the Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brazil.
Email: zeregino@gmail.com

Funding
FAC (Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal)

Ethics Committee Approval
Not applicable

Competing interests
No declared conflict of interest

Research Context
No declared research context

Copyright
José Regino de Oliveira

Copyright of the translation
Marilia Dominicci and Leonardo Maciel.

Contribution of authorship (CRediT)
Not applicable

License
This is a paper distributed in Open Access under the terms of the License Creative Commons Attribution 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br.

Evaluation Method
Invited Author

Editors
Rita Gusmão
Mariana Azevedo
Marcelo Cordeiro

Peer Review History
Submission date: 07 January 2026
Approval date: 07 January 2026

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

ENSINAR O QUE NÃO SE APRENDEU:
a contradição silenciosa do Ensino de Arte

TEACHING WHAT HAS NOT BEEN LEARNED:
the silent contradiction of Art Education

Ricardo Carvalho de Figueiredo
https://orcid.org/0000-0001-7106-3592

Jardel Eloi da Silva
https://orcid.org/0000-0002-0698-857X

doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.7949

Ensinar o que não se aprendeu:
a contradição silenciosa do Ensino de Arte

Resumo: Este artigo investiga a persistência da polivalência no trabalho dos professores de Arte, especialmente aqueles formados em Teatro, que acabam lecionando conteúdos de outras linguagens artísticas - como Artes Visuais, Música e Dança - nas escolas públicas de Minas Gerais. A pesquisa surgiu a partir da disciplina de Estágio em Teatro da UFMG e envolveu entrevistas com docentes, observações de práticas pedagógicas e análise dos Referenciais Curriculares estaduais. Os resultados apontam que, embora os documentos curriculares não exijam que o professor ensine linguagens fora de sua formação, há uma cultura escolar que perpetua essa prática. Cinco fatores principais explicam essa realidade: orientações da direção escolar, adaptabilidade dos conteúdos à estrutura física e cultural da escola, influência da forma escolar, alinhamento com o ENEM e uso do livro didático. Conclui-se que a polivalência não é uma exigência legal, mas sim uma construção histórica e institucional que desafia a autonomia docente e a qualidade do ensino de Arte. O estudo propõe uma reflexão sobre a formação acadêmico-profissional dos professores e a necessidade de concursos públicos coerentes com suas áreas de especialização, visando a garantir o direito dos estudantes ao acesso pleno às quatro linguagens artísticas.
Palavras-chave: ensino de arte; polivalência; referencial curricular; formação de professores.

Teaching what has not been learned:
the silent contradiction of Art Education

Abstract: This article investigates the persistence of polyvalence in the work of art teachers, especially those trained in theater, who end up teaching content from other artistic languages - such as visual arts, music, and dance - in public schools in Minas Gerais. The research arose from the Theater Internship course at UFMG and involved interviews with teachers, observations of pedagogical practices, and analysis of state curriculum guidelines. The results indicate that, although the curriculum documents do not require teachers to teach languages outside their training, there is a school culture that perpetuates this practice. Five main factors explain this reality: guidance from school administrators, adaptability of content to the physical and cultural structure of the school, influence of the school system, alignment with the ENEM (National High School Exam), and use of textbooks. It is concluded that multi-subject teaching is not a legal requirement, but rather a historical and institutional construct that challenges teacher autonomy and the quality of art education. The study proposes a reflection on the academic and professional training of teachers and the need for public competitions consistent with their areas of specialization, aiming to guarantee the right of students to full access to the four artistic languages.
Keywords: art teaching; polyvalence; curriculum framework; teacher training.

1 Introdução

Uma das grandes questões para a disciplina do estágio supervisionado em Teatro na Escola de Belas Artes/Universidade Federal de Minas Gerais é a falta - nas escolas de educação básica - de professores de Arte formados em Teatro. Por estarmos na capital mineira, Belo Horizonte, temos um número considerável de escolas, municipais e estaduais[1], mas em sua grande maioria os professores de Arte atuantes nessas escolas têm formação em Artes Visuais ou Música.

A inserção dessas duas linguagens artísticas, no campo do ensino, retoma dados históricos. Ainda no século XIX, no ano de "1854, foi constituído, por decreto federal, o ensino de Música, abrangendo noções de música e exercícios de canto" (Brasil, 1998, p. 23). Temos, ainda, na primeira metade do século XX, "as disciplinas Desenho, Trabalhos Manuais, Música e Canto Orfeônico [que] faziam parte dos programas das escolas primárias e secundárias" (Brasil, 1998, p. 23). Esses dados nos interessam por apresentarem que desde o século XIX no Brasil já tínhamos elementos da Música e das Artes Visuais ligados ao campo do ensino. Logo, os profissionais de Artes Visuais e Música possuem uma trajetória na escola e na formação docente bem mais longeva do que as áreas de Dança e Teatro. Consequentemente, o número de profissionais formados e atuantes nas escolas de educação básica também é díspar.

Mesmo assim existem professores de Teatro concursados em Belo Horizonte. Porém, ao encontrarmos professores formados em Teatro, na maior parte das vezes, o próprio professor não leciona o conteúdo da sua formação e acaba desenvolvendo as quatro linguagens (artes visuais, dança, música e teatro) ao longo do ano letivo. Essa recorrente ausência de professores formados em Teatro, ou que trabalham com o ensino de teatro na escola, nos levou ao seguinte questionamento: quando encontramos um professor de Arte formado em Teatro, por que este não trabalha com a linguagem com a qual se formou, preferindo ensinar outra linguagem artística?

2 Metodologia

A pesquisa foi conduzida por meio de entrevistas individuais em profundidade, entendidas como uma técnica qualitativa que busca explorar de forma detalhada as percepções, experiências e práticas dos professores de Arte. Esse tipo de entrevista permitiu compreender não apenas opiniões superficiais, mas também valores, crenças e motivações que orientam a atuação docente. Para tanto, foi elaborado um tópico-guia com eixos temáticos relacionados ao ensino da Arte, às condições de trabalho e às concepções pedagógicas e foram eleitos conteúdos desenvolvidos pelos professores,

1 Não levamos em consideração as escolas particulares pelo fato de que algumas contratam especificamente professores formados em Artes Visuais para as aulas de Arte e aquelas escolas que possuem aulas de Teatro, geralmente é em caráter extra-turno.

garantindo flexibilidade para que novas questões emergentes pudessem ser exploradas durante a conversa.

A seleção dos participantes foi feita de forma intencional, contemplando dez professores da Arte, todos formados em Teatro, que atuam em escolas estaduais localizadas em Belo Horizonte. O objetivo não foi a representatividade estatística, mas sim a amplitude de perspectivas sobre o ensino da Arte. As entrevistas tiveram duração média de 40 a 60 minutos, foram realizadas em ambiente previamente acordado com o participante, de forma presencial, assegurando conforto e privacidade para favorecer a construção de um clima de confiança.

Todas as entrevistas foram gravadas em áudio, mediante consentimento dos participantes, e posteriormente transcritas para análise. O material coletado foi examinado à luz da análise temática, buscando identificar padrões, recorrências e singularidades nos discursos. Esse procedimento permitiu compreender como os professores de Arte de Belo Horizonte constroem sentidos sobre sua prática pedagógica, revelando tanto desafios quanto potencialidades do ensino da disciplina em diferentes contextos escolares e principalmente compreender a eleição de conteúdos trabalhados por cada docente, formando em Teatro, na disciplina de Arte.

3 O Currículo Referência de Minas Gerais e o trabalho do professor de Arte

O ponto inicial de nossa discussão refere-se ao questionamento do por qual razão, quando encontramos um professor de Arte formado em Teatro, este não trabalha com a linguagem com a qual se formou, preferindo (ou sendo obrigado a) ensinar outra linguagem artística. Estariam os documentos de referência para o ensino de Arte indicando essa necessidade de o professor de Arte trabalhar com as quatro linguagens artísticas?

Ao verificarmos o Currículo Referência de Minas Gerais (CRMG) (2018), válido para todas as escolas estaduais do Estado, observamos que o documento retoma a LDB 9.394/96 e apresenta:

> há orientação para que o ensino de arte seja sistematizado e lecionado com a presença de profissional qualificado, devidamente formado e licenciado em linguagem específica, e apto, portanto, a lecionar para as várias etapas da educação básica, com qualidade e responsabilidade pedagógica (CRMG, 2018, p. 311).

Na sequência, o próprio documento se refere à Base Nacional Comum Curricular (BNCC) que trata das quatro linguagens do componente curricular Arte de forma articulada ao CRMG:

> orienta garantir que os estudantes tenham direito de acesso às quatro linguagens do componente. Assim, caberá a cada uma das redes, posteriormente, orientar como será a organização nas escolas e a formação continuada dos professores para que esse direito do estudante seja garantido (CRMG, 2018, p. 311).

Não há, portanto, nenhuma diretriz indicativa ao professor de Arte que prescreva a ele ter que ensinar as quatro linguagens artísticas. Mas o documento deixa indicado que o direito do estudante no acesso às quatro linguagens deve ser garantido.

Existe, ainda, uma passagem no CRMG em que fica garantida a especificidade da linguagem artística da disciplina de Arte para os anos finais do ensino fundamental: "no caso dos anos finais, essa questão da formação diz respeito à linguagem na qual o docente se especializou." (CRMG, 2018, p. 311). Quando o documento se refere ao avanço da escolaridade do estudante, indica que o desenvolvimento em cada uma das linguagens deve ser gradativo na complexidade das habilidades, "respeitando a área de formação do docente e seu desenvolvimento pedagógico" (CRMG, 2018, p. 311).

Diante desses dados, inferimos, tanto em conversa com esses profissionais, quanto na escuta do relato de estudantes estagiários que, o professor de Arte formado em Teatro, ao trabalhar com mais de uma linguagem artística na escola, o faz por cinco razões. Abordaremos a seguir cada uma dessas razões.

4 As cinco razões que têm levado os professores formados em teatro a não trabalhar exclusivamente com a linguagem da sua formação

4.1 Orientação da direção escolar

No que se refere à orientação da direção escolar, observamos que a decisão de trabalhar com as quatro linguagens artísticas - artes visuais, música, dança e teatro - decorre, em grande medida, de uma exigência institucional. Dois professores relataram que a direção compreende como necessário que a escola ofereça aos estudantes todas as linguagens previstas no componente curricular de Arte, em consonância tanto com o livro didático adotado pela escola, quanto com as diretrizes da Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Nesse sentido, a prática docente é fortemente influenciada por uma determinação administrativa, que entende as habilidades codificadas na BNCC como metas obrigatórias a serem integralmente cumpridas pelos docentes.

A exigência da direção escolar para que os professores de Arte trabalhem com as quatro linguagens previstas na BNCC evidencia uma tensão recorrente entre a autonomia pedagógica e as normativas institucionais. De um lado, os docentes são formados em áreas específicas - muitos com maior domínio em artes visuais, música, dança ou teatro - e, portanto, possuem repertórios diferenciados que poderiam orientar escolhas metodológicas mais coerentes com sua formação e experiência. De outro lado, a escola impõe a necessidade de contemplar todas as linguagens, reduzindo o espaço de decisão do professor sobre o que priorizar em sua prática.

Essa situação coloca o professor em uma posição ambígua: ao mesmo tempo em que é reconhecido como especialista e responsável pelo processo de ensino-aprendizagem, vê-se limitado por uma lógica de cumprimento burocrático de habilidades e códigos da BNCC. A autonomia docente, entendida como a capacidade de planejar e selecionar conteúdos e metodologias de acordo com o contexto da turma, acaba tensionada por uma visão institucional que privilegia a padronização e o controle. Nesse cenário, o professor pode sentir-se mais executor de diretrizes externas do que sujeito ativo na construção do currículo escolar.

A situação descrita em que os professores de Arte de Minas Gerais se veem obrigados a cumprir integralmente as orientações da direção escolar e as prescrições da BNCC dialoga diretamente com a reflexão de António Nóvoa sobre a autonomia profissional. Para o autor, a docência não pode ser reduzida a uma mera execução de normas externas, pois "a autonomia profissional é inseparável da responsabilidade e da participação dos professores na definição das políticas educativas e das práticas escolares" (Nóvoa, 1995, p. 25). Nesse sentido, a imposição institucional de conteúdos e linguagens, sem espaço para a mediação crítica do professor, compromete a construção de uma identidade docente reflexiva e criativa.

Assim, a tensão vivida pelos professores de Arte pode ser compreendida como um reflexo do que Nóvoa aponta: a necessidade de superar modelos burocráticos e prescritivos que limitam a ação docente. Para ele, a formação e a prática profissional devem valorizar a experiência, a reflexão e a capacidade de decisão dos professores, reconhecendo-os como sujeitos ativos na produção do currículo e não apenas como executores de diretrizes. Essa perspectiva reforça a importância de criar espaços de negociação entre as exigências institucionais e a autonomia pedagógica, de modo que o professor possa ressignificar as orientações oficiais em práticas contextualizadas e significativas.

Por outro lado, essa tensão também pode ser interpretada como um espaço de negociação. Dos dois professores que mencionaram esse tipo de relação com a direção escolar, apenas um relatou que, embora siga a orientação da direção, busca estratégias criativas para integrar as quatro linguagens de forma interdisciplinar, ressignificando a exigência em práticas mais autorais. Assim, a autonomia não desaparece por completo, mas se reinventa dentro dos limites institucionais, revelando a complexidade do trabalho docente em Arte: equilibrar a fidelidade às normas com a preservação de sua identidade pedagógica.

4.2 Adaptabilidade do conteúdo à cultura escolar

As Artes Visuais e a Música, ao longo das últimas décadas, consolidaram-se como linguagens mais presentes no cotidiano escolar, em grande parte devido à sua adaptabilidade ao espaço físico e à cultura escolar tradicional. Como observa Ricardo Figueiredo (2023), não se trata de modalidades mais fáceis de ensinar, mas de conteúdos que foram historicamente ajustados às condições materiais da escola, exigindo menos deslocamento de carteiras ou grandes espaços para sua prática. O desenho,

a pintura, a apreciação de obras visuais e o canto coletivo, por exemplo, podem ser realizados em salas convencionais, o que favoreceu sua permanência e legitimação no currículo.

Em contrapartida, o Teatro e a Dança enfrentam maiores barreiras estruturais e culturais para sua efetiva inserção. A configuração tradicional da sala de aula - com carteiras enfileiradas e pouco espaço para movimentação - dificulta práticas corporais que demandem deslocamento, interação física e exploração do espaço. Como destacam Strazzacappa e Morandi (2012), a dança e o teatro exigem condições específicas, como salas amplas, acústica adequada e liberdade corporal, o que muitas vezes não é contemplado na organização escolar. Essa limitação espacial e material contribui para que tais linguagens sejam vistas como menos "viáveis" no cotidiano, apesar de sua relevância pedagógica.

Além das questões estruturais, há também um viés cultural e político que reforça a centralidade das Artes Visuais e da Música em detrimento do Teatro e da Dança. Pesquisas como a de Batalha e Cruz (2019) mostram que a inserção da dança no currículo escolar ainda é um desafio, mesmo reconhecendo seu potencial para promover aprendizagens significativas por meio do corpo. Do mesmo modo, Catelan *et al*. (2025) apontam que a luta pela permanência do Teatro e da Dança na escola envolve disputas políticas e resistência frente a uma lógica escolar que privilegia conteúdos mais facilmente mensuráveis e adaptáveis ao modelo de sala tradicional. Assim, a desigualdade entre as quatro linguagens artísticas não decorre de sua importância pedagógica, mas das condições históricas, materiais e culturais que moldaram a escola brasileira, conforme apontado por três professores entrevistados.

4.3 Forma escolar

A noção de forma escolar, tal como formulada por Vincent, Lahire e Thin (2001), permite compreender a escola como uma instituição que organiza e racionaliza o ensino em moldes específicos, distintos da vida cotidiana. Essa forma se caracteriza pela fragmentação do tempo, pela divisão dos conteúdos em disciplinas e pela centralidade do professor como mediador autorizado do saber. Ao ampliar essa concepção, é possível perceber que a forma escolar não apenas estrutura os modos de ensinar e aprender, mas também conforma as representações que professores e estudantes constroem sobre o que é considerado conhecimento legítimo. Nesse sentido, a forma escolar atua como um dispositivo de socialização que naturaliza determinadas práticas pedagógicas e curriculares, tornando-as hegemônicas.

Consequentemente, o processo de socialização escolar do professor de Arte, que passou como estudante por todo esse processo de escolarização, está impregnado da forma escolar. No caso do ensino de Arte, essa lógica se manifesta de maneira evidente. Professores que vivenciaram longos anos de escolarização sob a forma escolar tendem a reproduzir práticas que privilegiam conteúdos mais facilmente adaptáveis ao espaço da sala de aula tradicional, como o desenho geométrico ou

atividades musicais de caráter teórico. Como destacam Tardif e Raymond (2000) e Tardif (2011), a experiência prévia como estudante exerce forte influência sobre a prática docente, de modo que a formação universitária nem sempre consegue romper com os modelos internalizados. Assim, a forma escolar contribui para que conteúdos de Artes Visuais e Música sejam incorporados de maneira mais "disciplinarizada", enquanto linguagens como Teatro e Dança, que demandam maior liberdade espacial e corporal, enfrentam resistências estruturais e culturais.

A formação docente que o professor teve na universidade não necessariamente revê ou modifica a forma escolar com que o professor em formação teve acesso na escola quando estudante e:

> antes da própria atuação profissional, durante aproximadamente 12 anos, quando no papel de estudantes do ensino fundamental (nove anos) e ensino médio (três anos), esses estagiários estiveram imersos na escola como estudantes (Tardif, Raymond, 2000; Tardif, 2011). Logo, essa imersão na escola enquanto estudante pode solidificar uma concepção de educação que, mesmo no tempo da formação docente, não necessariamente se modifica. A formação docente, nesse sentido, é sempre um desafio para os professores formadores que buscam apresentar novas concepções de ensino ao professor em formação (Figueiredo, 2023, p. 59).

Ampliar a noção de forma escolar, portanto, implica reconhecer que ela não se limita a um arranjo organizacional, mas constitui um paradigma cultural e político que define quais saberes são legitimados e quais permanecem marginalizados. Como observa Figueiredo (2023), a formação docente é atravessada por esse legado, o que torna desafiador propor novas concepções de ensino que rompam com a rigidez da forma escolar. No campo da Arte, isso significa problematizar a tendência de reduzir o ensino a conteúdos assimiláveis ao modelo tradicional de sala de aula, abrindo espaço para práticas que valorizem a corporeidade, a experimentação e a interdisciplinaridade.

Vejamos o depoimento de um dos professores de Arte sobre esse aspecto:

> Como professor de Arte, percebo diariamente como a forma escolar estrutura meu trabalho. A sala de aula, organizada em fileiras de carteiras, já delimita o tipo de atividade que consigo propor. Muitas vezes, mesmo desejando trabalhar com teatro, acabo recorrendo a conteúdos de Artes Visuais ou Música, pois se adaptam melhor ao espaço físico e à lógica disciplinar da escola. Essa organização, marcada por horários rígidos e tarefas fragmentadas, influencia não apenas o que ensino, mas também como ensino. Sinto que minha prática é atravessada por essa racionalização típica da escola, que valoriza conteúdos mais facilmente avaliáveis e controláveis. Ao mesmo tempo, reconheço que essa forma escolar moldou minha própria trajetória como estudante e, agora, como docente, exigindo de mim um esforço constante para criar brechas de experimentação artística dentro de um modelo que tende a limitar a expressão corporal e criativa dos alunos (Professor 1, 2025).

Esse relato evidencia como a forma escolar (Vincent, Lahire, Thin, 2001) não é apenas um conceito teórico, mas uma experiência concreta que atravessa a prática docente em Arte. Dessa forma, a crítica à forma escolar não busca negá-la, mas tensioná-la, de modo a ampliar as possibilidades de ensino e aprendizagem em consonância com a diversidade das linguagens artísticas.

4.4 Relação da disciplina de Arte com o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM)

Um quarto motivo seria a relação direta dos conteúdos desenvolvidos no Ensino Médio com a prova do Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), dado que o referido exame privilegia conteúdo de história das Artes Visuais e o professor que trabalha com o Ensino Médio acaba elegendo os conteúdos diretamente relacionados ao exame, a fim de auxiliar os estudantes, candidatos à vaga no ensino superior, a conhecer profundamente os conteúdos exigidos no exame.

A disciplina de Arte no Ensino Médio estabelece uma relação direta com o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM), especialmente no eixo de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias. Embora a Arte seja composta por quatro linguagens - Artes Visuais, Música, Teatro e Dança - o exame privilegia conteúdos ligados à História da Arte e às Artes Visuais, com ênfase em movimentos artísticos, vanguardas europeias, modernismo brasileiro e arte contemporânea (Aidar, 2023; Morales, 2021). Essa configuração faz com que os professores de Arte, ao planejarem suas aulas no Ensino Médio, priorizem conteúdos que dialogam diretamente com as exigências do exame, de modo a preparar os estudantes para o acesso ao ensino superior.

Fernando Azevedo, que em seus estudos sobre políticas públicas e ensino de Arte no Brasil, analisou como os exames nacionais influenciam a seleção de conteúdos escolares. Em artigo publicado nos Anais do Congresso da Federação de Arte/Educadores do Brasil (FAEB), Azevedo (2014) apontou que a presença da Arte no ENEM, ainda que restrita em número de questões, tem levado professores a priorizarem conteúdos de História da Arte e leitura de imagens, em detrimento de práticas mais experimentais e corporais, como Teatro e Dança.

Vejamos o exemplo de outro professor de Arte sobre esse assunto:

> No Ensino Médio, sinto que meu planejamento é fortemente atravessado pelo ENEM. Muitas vezes gostaria de trabalhar mais com teatro, mas sei que os alunos esperam de mim conteúdos que possam ajudá-los na prova. Até porque a nossa escola tem essa meta: contribuir para que o estudante se saia bem no ENEM. Por isso, acabo priorizando história da arte, modernismo, vanguardas e arte contemporânea. É uma escolha estratégica: quero que eles tenham condições de interpretar as questões e se saírem bem no exame. Ao mesmo tempo, tento trazer reflexões críticas para que não seja apenas uma preparação técnica, mas também uma oportunidade de ampliar o olhar estético e cultural dos estudantes (Professor 2, 2025).

Esse alinhamento entre currículo escolar e ENEM, no entanto, gera uma seleção de conteúdos que tende a reforçar a centralidade das Artes Visuais em detrimento das demais linguagens. Como apontam estudos sobre a prova (Morales, 2021), a maior parte das questões envolve a leitura e interpretação de obras visuais, a contextualização histórica e a análise crítica de manifestações artísticas. Assim, professores acabam elegendo temas como modernismo, vanguardas e arte contemporânea como prioritários, deixando em segundo plano práticas corporais e performáticas, que raramente aparecem no exame.

Nesse sentido, a pressão do ENEM pode tanto enriquecer o repertório cultural dos alunos quanto limitar a diversidade de práticas artísticas vivenciadas na escola. E, dessa maneira, dita os conteúdos eleitos pelo professor de Arte priorizando aqueles que hegemonicamente são cobrados no ENEM.

4.5 Livro didático

O quinto motivo seria pelo fato de as escolas poderem adotar ou não o livro didático. Os livros didáticos de Arte cumprem o edital do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) que, por sua vez, está calcado na BNCC. No que diz respeito à Arte, nove competências específicas precisam ser desenvolvidas ao longo do ciclo do Ensino Fundamental, por meio do trabalho com cinco unidades temáticas – Artes visuais, Dança, Música, Teatro e Artes integradas. Cada unidade temática contempla objetos de conhecimento, que, por sua vez, agrupam as 35 habilidades do componente Arte para os anos finais do Ensino Fundamental.

Nesse sentido, os livros didáticos contemplam as cinco unidades temáticas por ano letivo do componente Arte e contemplam todas as habilidades do componente, sugerindo ao professor de Arte o cumprimento de todas as linguagens artísticas, o que inclui aquelas que não dialogam com a sua formação específica.

Essa estrutura busca garantir que todas as linguagens artísticas sejam contempladas ao longo do ciclo escolar. No entanto, como observa Barbosa (2010), a padronização curricular tende a reduzir a autonomia docente, pois o professor passa a seguir uma lógica previamente estabelecida pelo material didático, muitas vezes em detrimento de sua formação específica. Assim, o professor de Teatro, ao adotar o livro didático, vê-se compelido a trabalhar igualmente com todas as linguagens, deixando de priorizar sua área de especialidade.

Além disso, o livro didático de Arte é elaborado para atender a um público amplo e heterogêneo de professores, muitos dos quais não possuem formação específica em todas as linguagens. Como destacam Penna e Carvalho (2015), o material didático assume um caráter de "manual de sobrevivência", oferecendo propostas práticas que possam ser aplicadas por qualquer docente, independentemente de sua trajetória formativa. Nesse processo, o Teatro aparece como uma das linguagens, mas diluído em atividades simplificadas, adaptadas ao espaço da sala de aula tradicional, o que limita a exploração de sua complexidade estética e pedagógica.

Outro ponto relevante é que o livro didático, ao propor o cumprimento de todas as habilidades previstas na BNCC, induz o professor a uma prática de caráter enciclopédico, em que o foco está em "dar conta" de todos os conteúdos. Como argumenta Ferraz e Fusari (2009), essa abordagem pode esvaziar a profundidade do ensino de Arte, transformando-o em um conjunto de atividades fragmentadas. Para o professor de Teatro, isso significa reduzir a potência da linguagem cênica -

que exige tempo, espaço e continuidade - a exercícios pontuais, muitas vezes descontextualizados, em nome do cumprimento das metas curriculares. É o que percebemos no depoimento de outro professor de Arte:

> Como professor de Arte de uma escola estadual aqui em BH, desde que a instituição adotou o livro didático de Arte, minha prática passou a ser bastante influenciada por esse material. O livro organiza os conteúdos de acordo com a BNCC e contempla todas as linguagens artísticas - Artes Visuais, Música, Dança, Teatro e Artes Integradas. Isso me ajuda a ter um planejamento mais estruturado, mas, ao mesmo tempo, sinto que muitas vezes deixo de priorizar minha área de formação, que é o Teatro. As propostas de atividades teatrais aparecem de forma reduzida e adaptada ao espaço da sala de aula tradicional, o que limita a exploração da linguagem cênica em sua complexidade. Ainda assim, utilizo o livro como referência, porque sei que ele garante que os estudantes tenham contato com todas as habilidades exigidas oficialmente, mesmo que eu precise complementar com práticas autorais para não perder a essência da minha formação (Professor 3, 2025).

Por fim, a adoção do livro didático reforça a lógica da forma escolar (Vincent; Lahire; Thin, 2001), que privilegia conteúdos mais facilmente adaptáveis ao espaço da sala de aula e ao tempo fragmentado da rotina escolar. Nesse contexto, Artes Visuais e Música acabam sendo mais valorizadas, pois se ajustam melhor ao modelo tradicional de ensino, enquanto o Teatro, que demanda movimento, improvisação e interação coletiva, enfrenta maiores barreiras. Como sintetiza Strazzacappa (2012), a escola ainda resiste a práticas artísticas que rompem com a organização disciplinar e espacial, o que explica por que professores de Teatro, ao utilizarem o livro didático, acabam deixando de priorizar sua área de formação.

5 Considerações finais

Apontamos que o professor formado em Teatro, que leciona na rede pública de Belo Horizonte, alega cinco motivos para não trabalhar com a sua área de formação. Indicar o que isso representa e apontar que, talvez, o problema esteja na formação acadêmico-profissional desse professor - pois falta-lhe a experiência das potencialidades e possibilidades do teatro na escola, assim como uma formação política de que o teatro, ao adentrar o espaço escolar, pode ser um veículo emancipatório para a formação de crianças e jovens.

Quando pensamos nestes cinco motivos que contribuem para um ensino de arte polivalente, precisamos recuperar a discussão sobre a formação docente e compreender que existem empecilhos, presentes desde a graduação, que colaboram para que o docente de Arte se sinta refém da polivalência. Para a formação do professor de teatro podemos pensar também como é organizado o currículo da graduação. Portanto, quando nos deparamos com certas argumentações como as do livro didático, a direção autoritária, a forma escolar e os conteúdos do ENEM ou até mesmo uma relação cultural da sociedade com as linguagens das Artes Visuais e Música, podemos nos questionar onde está o centro do problema com o ensino de Arte.

O professor, que precisa estudar outras áreas do conhecimento artístico para a realização de um concurso, pode acabar por internalizar que é preciso que seja trabalhado em sala de aula todas as quatro linguagens artísticas. Entendemos que além de um concurso para professor de Arte que privilegie a sua formação, dando respaldo ao professor apresentar os saberes construídos em sua formação específica, necessitamos de uma rede de ensino que mantenha a formação continuada do professor de Arte, valorizando a sua formação e os seus saberes na composição da disciplina de Arte. Além disso, precisamos de formação política dos docentes, para que conheçam a legislação e questionem, quando necessário, a atribuição dada ao seu cargo para fazer valer não apenas a sua formação específica, mas principalmente o trabalho de qualidade junto a crianças, jovens e adultos na formação cidadã, cultural e artística dentro da escola. Não é possível ensinar o que não se aprendeu na formação acadêmica.

Conclui-se que a polivalência não é uma exigência legal, mas sim uma construção histórica e institucional que desafia a autonomia docente e a qualidade do ensino de Arte. O estudo propõe uma reflexão sobre a formação acadêmico-profissional dos professores e a necessidade de concursos públicos coerentes com suas áreas de especialização, visando a garantir o direito dos estudantes ao acesso pleno às quatro linguagens artísticas.

Referências

AIDAR, Laura. Artes no Enem: o que estudar para a prova. *Toda matéria*, [2023]. Disponível em: https://www.todamateria.com.br/artes-no-enem/ . Acesso em: 20 jan. 2026.

AZEVEDO, Fernando Antônio Gonçalves de. O ensino de Arte e as políticas públicas educacionais no Brasil: reflexões sobre o ENEM e o currículo escolar. *In*: CONGRESSO DA FEDERAÇÃO DE ARTE/EDUCADORES DO BRASIL (FAEB), [*S. l.*], 2014. Anais [...], [*S. l.*], 2014.

BATALHA, Cecília Silvano; CRUZ, Giseli Barreto da. Ensino de dança na escola: desafios e perspectivas na visão de professores. *Revista Diálogo Educacional*, v. 19, n. 62, 2019. Disponível em: https://periodicos.pucpr.br/dialogoeducacional/article/view/24706 . Acesso em: 20 jan. 2026.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-Educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BRASIL. Parâmetros curriculares nacionais: arte / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/arte.pdf. Acesso em: 20 jan. 2026.

BRASIL. Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Brasília: MEC, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/ Acesso em: 20 jan. 2026.

CATELAN, Fernando Bueno; ROSSETO, Robson; GUILARDUCI, Cláudio José; BARRETO, Cristiane Santos. Políticas em cena: a luta pela permanência da Dança e do Teatro na escola. *In*: Congresso ABRACE, Ouro Preto, 2025. Anais [...], Ouro Preto, 2025.

Coordenação Estadual para Implementação da Base Nacional Comum Curricular. Currículo Referência de Minas Gerais. Minas Gerais, 2018.

FERRAZ, Maria Heloísa C.; FUSARI, Maria F. de Rezende. *Metodologia do ensino de arte*. São Paulo: Cortez, 2009.

FIGUEIREDO, Ricardo Carvalho de. *Professor de Teatro em formação:* troca de saberes e aprendizagem da docência na/pela prática. Curitiba: Appris, 2023.

IAVELBERG, Rosa. A Base Nacional Curricular Comum e a formação dos professores de Arte. *Horizontes*, v. 36, n. 1, 2018. Disponível em https://doi.org/10.24933/horizontes.v36i1.576. Acesso em: 10 fev. 2025.

MORALES, Juliana. Artes no Enem: como a disciplina é cobrada no exame e como se preparar. *Guia do estudante*, São Paulo, 15 set. 2021. Disponível em: https://guiadoestudante.abril.com.br/enem/artes-no-enem-como-a-disciplina-e-cobrada-no-exame-e-como-se-preparar/ . Acesso em: 20 jan. 2026.

NÓVOA, António. Formação de professores e a profissão docente. *In*: NÓVOA, António (coord.). *Os professores e a sua formação*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

PENNA, Maura. Perspectivas para a Educação Artística na nova Lei de Diretrizes e Bases. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais*, Porto Alegre, v. 2, n. 3, 1991. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27410 . Acesso em: 20 jan. 2026.

PENNA, Maura; CARVALHO, Maria Cristina. O ensino de Arte e o livro didático: desafios e possibilidades. *Revista da FAEB*, Distrito Federal, v. 22, n. 2, 2015.

SANTANA, Arão Paranaguá de. *Teatro e formação de professores*. São Luís: EDUFMA, 2000.

STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. *Entre a arte e a docência:* a formação do professor de dança. Campinas: Papirus, 2012.
TARDIF, Maurice.; RAYMOND, D. Saberes, tempo e aprendizagem do trabalho no magistério. *Educação & Sociedade,* v. 21, n. 73, 2000. Disponível em: https://www.scielo.br/j/es/a/Ks666mx7qLpbLThJQmXL7CB/abstract/?lang=pt . Acesso em: 20 jan. 2026.

TARDIF, Maurice. *Saberes docentes e formação profissional*. Petrópolis: Vozes, 2011.

VINCENT, Guy; LAHIRE, Bernard; THIN, Daniel. Sobre a história e a teoria da forma escolar. *Educação em Revista,* v. 17 n. 33 2001. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/edrevista/article/view/44459 . Acesso em: 20 jan. 2026.

Biografia acadêmica
Ricardo Carvalho de Figueiredo - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Professor do curso de graduação em Teatro e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Cênicas, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: ricaredo@yahoo.com.br

Jardel Eloi da Silva - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
Mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: jardeleloi13@gmail.com

Financiamento
Não se aplica

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
Não declarado

Direitos autorais
Ricardo Carvalho de Figueiredo e Jardel Eloi da Silva

Contribuição de autoria (CRediT)
Ricardo Carvalho de Figueiredo: conceituação, curadoria de dados, análise formal, investigação, metodologia, administração de projetos, recursos, supervisão, validação, visualização e escrita.
Jardel Eloi da Silva: conceituação, curadoria de dados, análise formal, investigação, metodologia, recursos, validação, visualização e escrita.

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
Aberta

Editor responsável
Éden Peretta

Histórico de avaliação
Data de submissão: 18 abr. 2025
Data de aprovação: 09 dez. 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

CONFESSIONAL, DE TENNESSEE WILLIAMS:
uma anatomia da exclusão na sociedade estadunidense

CONFESSIONAL, BY TENNESSEE WILLIAMS:
An Anatomy of Exclusion in American Society

Luis Marcio Arnaut de Toledo
https://orcid.org/0000-0002-9301-2339

doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.7981

Confessional, de Tennessee Williams: uma anatomia da exclusão na sociedade estadunidense

Resumo: Este artigo examina a peça em um ato *Confessional*, de Tennessee Williams, compreendendo-a como uma dramaturgia que problematiza as contradições sociais e culturais no período de inflexão histórica dos Estados Unidos entre os anos 1960 e 1970. Para tanto, adota-se uma análise dramatúrgica baseada no método dialético, que permite articular forma e conteúdo no exame de obras artísticas. A pesquisa parte do problema de como Williams reelabora a cena teatral em diálogo com a crise do *American Dream*, contrapõe essa perspectiva à leitura de que suas peças finais seriam apenas fragmentárias ou decadentes e busca alcançar uma síntese que situe a peça como expressão estética de um momento histórico marcado por transformações políticas e culturais. O objetivo é, assim, investigar de que modo os recursos estruturais da peça - o espaço do bar, os solilóquios confessionais, a fragmentação narrativa - podem ser compreendidos enquanto fenômenos sociais e históricos, desvelando contradições entre exclusão, memória e resistência. Como conclusão, o artigo demonstra que *Confessional* representa uma virada estética e política na trajetória de Tennessee Williams, ao transformar a margem social em espaço de pensamento crítico. A peça afirma o teatro como forma de resistência e de enfrentamento das contradições históricas do capitalismo.
Palavras-chave: dramaturgia estadunidense; teatro estadunidense; distanciamento brechtiano; teatro épico; teatro político.

Confessional, by Tennessee Williams: An Anatomy of Exclusion in American Society

Abstract: This article examines Tennessee Williams's one-act play *Confessional*, understanding it as a dramaturgy that problematizes the social and cultural contradictions during the historical turning point of the United States between the 1960s and 1970s. For this purpose, a dramaturgical analysis based on the dialectical method is adopted, which allows the articulation of form and content in the examination of artistic works. The research departs from the problem of how Williams reworks the theatrical scene in dialogue with the crisis of the American Dream, contrasts this perspective with the reading that his late plays would be merely fragmentary or decadent, and seeks to achieve a synthesis that situates the play as an aesthetic expression of a historical moment marked by political and cultural transformations. The aim is, therefore, to investigate how the structural devices of the play—the barroom setting, the confessional soliloquies, the narrative fragmentation—can be understood as social and historical phenomena, unveiling contradictions between exclusion, memory, and resistance. In conclusion, the article demonstrates that *Confessional* marks an aesthetic and political turning point in Tennessee Williams's career, transforming the social margins into a space for critical reflection. The play affirms theater as a form of resistance and as a means of confronting the historical contradictions of capitalism.
Keywords: american dramaturgy; american theater; brechtian alienation effect epic theater; political theater.

1 Introdução

> "Como é a sensação de nunca ter tido nada belo na vida e nem sequer saber que sentiu falta disso?"[1]
> Leona, em *Confessional* (Williams, 1970, p. 166)

A peça *Confessional* (*Confessionário*, 1970) (Williams, 1970, p. 151-196), do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams (1911-1983), é apresentada neste artigo como um documento artístico que captura o esfacelamento da identidade coletiva estadunidense do final da década de 1960 e início da seguinte.

O cenário, ainda que aparentemente banal, um bar de beira de estrada, é figurado como um campo simbólico onde se manifestam as tensões sociais. A estrutura dramatúrgica faz uso da confissão em formato de solilóquios, nos quais os personagens revelam seus medos e frustrações ao público, em um espaço no palco chamado exatamente *confessionário*. A peça expõe a psicologia dos personagens.

Publicada em 1970, *Confessional* é a formulação em um ato da peça longa *Small Craft Warnings* (*Aviso aos navegantes*, 1972) (Williams, 1972), versão que foi apresentada no circuito *off-Broadway*, em Nova Iorque, no Mercer Arts Center, em 1972, com o próprio Williams como ator. A obra cotejada, no entanto, não parece ter sido ainda levada aos palcos, a partir de uma busca apurada na *internet* e de uma consulta ao especialista Thomas Keith[2].

Confessional está inserida na produção dramatúrgica de Tennessee Williams chamada, nos Estados Unidos, de *late plays* (peças finais, escritas entre 1962 e 1983), suas peças pós-canônicas. Este período final de sua carreira marca um afastamento consciente e radical da estética consagrada de suas *major plays* (peças mais famosas, escritas entre 1945 e 1961) e uma aproximação deliberada a experimentações dramatúrgicas ligadas ao teatro físico, grotesco, *camp*, expressionista, metateatral e lírico, típicos do experimentalismo *off* e *off-off-Broadway* daquele momento[3].

O presente artigo propõe uma análise crítica da peça em questão, à luz das transformações sociopolíticas e culturais que marcaram os Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970. A investigação se baseia em uma abordagem dialética, para compreender como os conflitos individuais e as tensões

1 "How does it feel to've never had anything beautiful in your life and not even know you've missed it?" (Williams, 1970, p. 166). A tradução de todas as citações é própria.

2 Contato via plataforma *Zoom* em 14 set. 2025. Keith é professor adjunto de teatro na Pace University e atuou como produtor criativo, em 2017, da versão *off-Broadway* de *The Mutilated* (*As mutiladas*, 1966), de Tennessee Williams. Também foi editor de diversos textos do próprio Williams (incluindo coletâneas de peças em um ato inéditas) e atua como dramaturgo e consultor de festivais dedicados ao dramaturgo. É um dos mais renomados especialistas na obra de Williams nos EUA.

3 O circuito *off-Broadway*, surgido em Nova Iorque nos anos 1950, consolidou-se como alternativa aos altos custos de produção e às pressões comerciais da Broadway, permitindo maior liberdade artística em espaço bem menores. Ainda mais radical foi o *off-off-Broadway*, que se desenvolveu a partir da década de 1960 em pequenos cenários alternativos, como cafés, igrejas e armazéns - entre eles o Café Cino e o La MaMa Experimental Theatre Club. Caracterizou-se pela experimentação formal, pela recusa ao teatro comercial e pela abertura a dramaturgos inovadores, coletivos e estéticas ligadas à contracultura, ao teatro *queer*, feminista, latino, negro, entre outras, e às linguagens performativas.

dramatúrgicas da obra refletem contradições estruturais da sociedade estadunidense. Ao articular forma e conteúdo, busca-se evidenciar como a peça encena os impasses do sujeito em um mundo em crise e de que maneira Williams reelabora temas recorrentes sob uma nova chave estética e política em uma peça pós-canônica.

2 Contextos históricos

As transformações sociais e políticas que marcaram os Estados Unidos no final dos anos 1960 evidenciaram uma crise de legitimidade do Estado diante do esvaziamento da crença no *American Dream*[4] (sonho americano). *Confessional* foi publicada nesse momento particularmente tenso da história estadunidense. Trata-se de um período de transição, no qual os ideais democráticos da primeira metade do século XX começaram a ser substituídos por um novo ciclo conservador na década seguinte, que se consolidaria com a eleição de Ronald Reagan (1911-2004), em 1980 (Jameson, 1991).

Como observa Sean Purdy (2007, p. 272), o envolvimento na Guerra do Vietnã (1955-1975) acentuou a distância entre o discurso da liberdade e a prática concreta da repressão, revelando o uso sistemático da violência contra jovens e trabalhadores que resistiam ao alistamento e contestavam a intervenção militar. Essa contradição, ao mesmo tempo em que expunha os limites da democracia estadunidense, produzia um sentimento coletivo de desilusão que se manifestava na cultura, na política e no cotidiano das classes populares.

O movimento pelos direitos civis, liderado por figuras como Martin Luther King Jr. (1929-1968) e Malcolm X (1925-1965), trouxe ao debate público a questão racial, enquanto organizações como o Partido dos Panteras Negras (1966-1982) radicalizavam a denúncia da exclusão estrutural da população negra (Purdy, 2007, p. 279, 261). Para Hobsbawm (1995, p. 250-288), esse processo se inscreve no surgimento dos chamados novos movimentos sociais, que remodelaram o imaginário político do Ocidente ao deslocar o foco das lutas tradicionais para incluir pautas de raça, gênero e sexualidade.

No mesmo horizonte, o feminismo emergiu como força crítica contra a opressão doméstica, no mercado de trabalho e na vida pública, abrindo fissuras na ordem patriarcal que relegava as mulheres a uma posição subalterna. Em consequência, esses movimentos tencionaram a criação de coletivos específicos que tratavam também sobre essas questões no teatro alternativo nova-iorquino.

É nesse cenário de convulsão social que se pode compreender a fragilidade da identidade coletiva estadunidense. Halbwachs (2017) aponta que a memória compartilhada se ancora em quadros sociais estáveis, responsáveis por dar coesão a grupos e comunidades. Quando esses quadros

4 Ideologia que naturaliza a promessa de ascensão individual pela meritocracia e pelo consumo, ocultando as contradições de classe, raça e gênero inerentes ao modo de produção capitalista nos Estados Unidos.

se desestabilizam, como ocorreu na conjuntura dos anos 1960 com o que se chamou de contracultura, surgem desagregações que enfraquecem a sensação de pertencimento. Raymond Williams (1979, p. 175), por sua vez, ajuda a compreender como tais experiências se expressaram culturalmente por meio do conceito de "estrutura de sentimento", que capta formas de vida e percepção histórica ainda não institucionalizadas, mas já vividas coletivamente. O colapso da crença no *American Dream*, a repressão estatal pós-contracultura e o avanço dos movimentos sociais configuraram esse clima de incerteza, desilusão e contestação, que se tornou marca distintiva do período e forneceu o pano de fundo para experimentações artísticas e dramatúrgicas.

As transformações políticas, os conflitos sociais e a emergência dos movimentos culturais impulsionaram novas linguagens artísticas, voltadas a figurar a fragmentação do período. É nesse horizonte que a dramaturgia de Tennessee Williams, elaborada naquele momento histórico, está situada, marcada pelo distanciamento em relação às convenções que haviam consagrado suas peças anteriores mais celebradas e pela busca de formas experimentais capazes de dialogar com a crise do *American Dream* e com o esgarçamento das identidades coletivas. Entre essas obras, *Confessional* ganha relevo como testemunho desse deslocamento histórico e estético.

3 Contextos

As peças pós-canônicas passaram por um longo período de marginalização nos Estados Unidos, ainda não superado por completo, sendo descritas como menores artisticamente ou irrelevantes,[5] quando, na verdade, inauguraram um momento de transgressão formal e política no conjunto da obra de Williams. Devem ser compreendidas, assim, como um alinhamento ao contexto do teatro experimental da década de 1960 (Saddik, 2008; Dorff, 1997).

O contexto do teatro experimental nos Estados Unidos configura-se como um contraste com a Broadway, cuja lógica comercial não correspondia plenamente à vida intelectual do país nem à diversidade de suas práticas culturais. Nesse período, a tradição do teatro alemão, em especial as contribuições de Bertolt Brecht e do expressionismo, teve presença decisiva no circuito, oferecendo expedientes estéticos e políticos para questionar a forma dramática clássica e a função social da cena.

Essa atmosfera favoreceu a criação de alternativas ao teatro comercial, entre as quais se destaca o grupo The Living Theatre, fundado em 1947, em Nova Iorque. Este coletivo, identificado

5 David Kaplan (2011, p. 183-208) analisa a recepção das *late plays* nos Estados Unidos, sublinhando a virulência de críticas permeadas por motivos bastante específicos: homofobia e etarismo. O jornalismo cultural da época, incapaz de reconhecer a especificidade estética dessa dramaturgia, afastada das convenções dominantes do teatro estadunidense, reagiu com hostilidade a essas obras que desafiavam expectativas consolidadas e assumiam o *desconforto* estético como procedimento. Entre os nomes mais influentes dessa crítica depreciativa figuram, entre outros, Howard Taubman (1907-1996), Henry Luce (1898-1967), George Jean Nathan (1882-1958), Lenny Bruce (1925-1966) e Richard Sharp (1915-1997), apontados por Kaplan como responsáveis por consolidar a imagem de ruína em torno das *late plays* e da própria pessoa de Tennessee Williams na época.

como uma das matrizes do *off-Broadway* e do posterior *off-off-Broadway* (Aronson, 2000), formulou um projeto artístico radical: deslocava o lugar do ator, redefinia a função do público, relativizava a centralidade do texto escrito e contestava a própria noção de edifício teatral como espaço fixo de representação.

Segundo Aronson (2000, p. 42-74), enquanto outros grupos *off-Broadway* se inclinavam ao neosimbolismo ou ao chamado teatro do absurdo, o The Living Theatre buscava iluminação nas artes visuais contemporâneas, nos *happenings* e nas teorias de John Cage (1912-1992), Gertrude Stein (1874-1946) e Antonin Artaud (1896-1948), abandonando a narrativa linear e o psicologismo para criar eventos estruturados em sons, movimentos e objetos, mais próximos de uma extensão da vida cotidiana do que de sua representação mimética. Essa orientação radical fez com que o grupo se diferenciasse de outras companhias; instaurava-se uma verdadeira ruptura, na qual o teatro se configurava como espaço de experiência coletiva. É por isso que o The Living Theatre, embora nascido no circuito *off-Broadway*, acabou por se tornar matriz do que mais tarde se reconheceria como o *off-off-Broadway*, em cujo âmbito Tennessee Williams também encontraria ressonâncias e afinidades em suas late plays.

A emergência desse circuito experimental evidenciou que a cultura teatral estadunidense não podia ser reduzida ao paradigma da Broadway, mas se constituía também a partir de experiências contraculturais e de até uma espécie de vanguarda[6], como denomina Aronson (2000).

Diante disso, o teatro estadunidense *mainstream* vivia, então, o declínio da chamada era dourada da Broadway e expulsava progressivamente as vozes dissonantes e desviantes do centro cultural, empurrando dramaturgos, como o consagrado Williams, para margens produtivas menos prestigiadas e mais arriscadas. A permanência de estruturas dramatúrgicas de fácil recepção nesse circuito, ainda calcadas nos modelos realistas e nas chamadas peças bem-feitas[7], restringia o mercado para experimentações formais. Em contrapartida, os circuitos *off* e *off-off-Broadway*, os coletivos insurgentes e os novos paradigmas do teatro físico, grotesco e pós-realista floresciam como alternativa estética e ética (Poland; Mailman, 1972), porém tachados de modismos excêntricos. Nesse contexto, *Confessional* condensa a virada estética, política e existencial que marcou a produção dramatúrgica dos últimos 20 anos de Tennessee Williams.

6 A utilização dessa palavra para qualificar o circuito experimental estadunidense mostra-se conceitualmente problemática, uma vez que, em sua acepção histórica, o termo remete aos movimentos artísticos europeus do início do século XX (como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo ou o construtivismo), caracterizados por um espírito programático de ruptura estética e política. Ao aplicar essa designação ao teatro experimental estadunidense, que se consolida apenas a partir das décadas de 1950 e 1960, Aronson (2000) reconhece que se trata de um uso deslocado temporalmente: trata-se de uma vanguarda tardia, expressão que evidencia como os Estados Unidos assimilaram, de forma dilatada no tempo, tendências que já haviam sido inauguradas e esgotadas na Europa. Em outras palavras, não se trata de vanguarda no sentido clássico do termo, mas de uma adaptação prolongada daquelas experiências, reconfiguradas dentro do contexto contracultural dos EUA.

7 As chamadas *peças bem-feitas* (*pièces bien faites*) correspondem ao modelo dramatúrgico burguês do século XIX, caracterizado por enredo linear, causalidade rigorosa, resolução harmoniosa dos conflitos e construção voltada ao entretenimento e à verossimilhança.

4 Sinopse e aspectos gerais de *Confessional*

Confessional integra a coletânea *Dragon Country - A Book of Plays* (Williams, 1970, p. 151-196) e tem a estrutura aberta, seu espaço cenográfico reduzido, um bar à beira-mar, a linguagem crua e antipoética e a arquitetura dramatúrgica fragmentada, o que a sintoniza, de fato, com o espírito do teatro experimental que tentava sobreviver nos ambientes alternativos de Nova Iorque e de algumas cidades da Costa Leste[8]. A rubrica inicial de *Confessional* informa:

> A cena é uma evocação levemente não realista de um bar à beira-mar, situado em uma daquelas cidades costeiras entre Los Angeles e San Diego. O local atrai um grupo de frequentadores habituais, quase todos tão íntimos uns dos outros que o ambiente se assemelha a um clube comunitário, no qual muitos passam a noite inteira. Idealmente, as paredes do bar, nos três lados, devem sugerir o efeito de uma névoa vinda do oceano. Um letreiro de neon azul sobre a porta anuncia: *Monk's Place*. O balcão atravessa o palco em diagonal, do fundo à frente; sobre ele, está suspenso um grande peixe-agulhão envernizado, cujo bico escancarado e olhos esbugalhados lhe conferem uma expressão constante de espanto. Há cerca de três mesas, cada uma iluminada por um lampião de tempestade, aceso apenas quando aquela mesa é utilizada na ação. Próximo à entrada, encontra-se a *jukebox*; na parede à esquerda, as portas que levam aos lavatórios feminino e masculino. Ao fundo, atrás da última mesa, ergue-se uma escada que conduz aos aposentos do dono do bar, devendo ser "mascarada" acima dos primeiros degraus (Williams, 1970, p. 153, grifo do autor)[9].

Nesse bar, onde transitam ex-operários, veteranos, prostitutas, alcoólatras e jovens em fuga, não há idealização nem redenção. A peça constrói, assim, um retrato descarnado de sujeitos devastados pelo fracasso do sistema capitalista e pelos efeitos subjetivos da marginalização. "A literatura é parte de um processo social real" (Williams, 1979, p. 41) e é nesse processo literário/artístico que *Confessional* se encontra: como testemunho de um mundo em decomposição e de corpos à deriva perante o sonho americano e o *American Way of Life*.

A peça é, também, uma crítica à marginalização que o próprio Williams sofria enquanto artista naquele momento histórico, quando era desqualificado pela crítica autorizada por abandonar os moldes tradicionais que consagraram sua dramaturgia nos anos 1940 e 1950 (Kolin, 2002, p. 109-110).

---

8 Alguns dos principais coletivos que compunham esse circuito experimental foram o Theatre Genesis, fundado em 1964 na St. Mark's Church, associado a obras de Sam Shepard (1943-2017) e Lanford Wilson (1937-2011); o The Open Theatre, dirigido por Joseph Chaikin (1935-2003); o The Performance Group, criado por Richard Schechner (1934-); o Bread and Puppet Theatre, fundado por Peter Schumann (1934-); e o Teatro Campesino, idealizado por Luis Valdez (1940-).

9 "The scene is a somewhat nonrealistic evocation of a bar on the beach-front in one of those coastal towns between Los Angeles and San Diego. It attracts a group of regular patrons who are nearly all so well known to each other that it is like a community club, and most of these regulars spend the whole evening there. Ideally, the walls of the bar, on all three sides, should have the effect of fog rolling in from the ocean. A blue neon outside the door says: *Monk's Place*. The bar runs diagonally from upstage to down; over it is suspended a large varnished sailfish, whose gaping bill and goggle-eyes give it a constant look of amazement. There are about three tables, with hurricane lamps, each of which is turned on only when that particular table is being used in the play. Near the entrance is the juke box, and in the wall at left are doors to the ladies' and gents' lavatories. A flight of stairs ascends from behind the back table, giving access to the bar-owner's living quarters. The stairs should be "masked" above first few steps" (Williams, 1970, p. 153, grifo do autor).

Esse processo vivido por Williams se manifestava sobretudo no campo da recepção crítica. Como observa David Kaplan (2011, p. 183-208), a partir dos anos 1960 suas peças foram classificadas apenas pelo prisma de suas obras dos anos 1940 e 1950, desqualificando qualquer tentativa de ruptura estética: as formas mais livres ou discursos desviantes das normas foram tomados como sinal de decadência pessoal (Kaplan, 2011), quando, na verdade, revelavam um esforço consciente de explorar minimalismos, fragmentações e linguagens não realistas, em sintonia com experiências de Samuel Beckett (1906-1989), Harold Pinter (1930-2008) e Edward Albee (1928-2016), que, por sua vez, eram celebradas pela mesma crítica.

Nessa medida, o sofrimento do dramaturgo não se resume a problemas de saúde mental, embora estes também marcassem sua vida, junto com a imersão cada vez maior nas drogas, na depressão e no alcoolismo, mas à condição de artista em luta contra um sistema cultural que rechaçava reordenações estéticas e o empurrava para as margens, associando seu experimentalismo ao fracasso.

Confessional é de fato uma inovação na linguagem teatral daquele momento: a fragmentação da forma, o hibridismo de gêneros, os monólogos confessionais e os elementos metateatrais articulam uma estética sobre a falência, próxima daquilo que Fredric Jameson (1996, p. 56) denominaria de "lógica cultural do capitalismo tardio", na qual os conteúdos simbólicos são esvaziados e reconfigurados como resíduos de um tempo esgotado.

As ações da peça se desenrolam em uma única noite, no bar Monk's Place, frequentado por figuras decadentes e solitárias que compartilham suas histórias de vida entre bebidas e desabafos. Leona, uma cabeleireira alcoólatra e agressiva, domina o espaço e quase a peça toda com sua presença descontrolada. Ela agride Violet, uma mulher emocionalmente instável, acusando-a de flertar com Bill, o jovem gigolô com quem Leona compartilha seu *trailer*, ao sustentá-lo emocional e financeiramente. No bar há, também, Monk, o dono; Doc, um médico aposentado por alcoolismo; Steve, um cozinheiro frustrado; e um casal sem nomeação: o Rapaz de Iowa e um roteirista de cinema cínico e desiludido, Homem jovem, com quem o Rapaz de Iowa teve uma experiência sexual frustrada.

Ao longo da noite, os personagens se revezam no centro do palco, o confessionário, onde há uma iluminação especial para se dirigirem diretamente ao público, revelando suas carências, ressentimentos, frustrações, segredos e desejos não realizados. Isso expõe, cada vez mais a desintegração do *American Dream* e a crítica social do dramaturgo.

> DOC (*virando-se no banquinho do bar, copo na mão*): Você não pode fazer piadas sobre o nascimento e não pode fazer piadas sobre a morte. São milagres, milagres sagrados, ambos, sim, é isso que eles são, embora, hoje em dia, estejam quase sempre cercados por expedientes que parecem lhes roubar a dignidade.
> Nascimento? Luvas de borracha, água fervida, fórceps, tesouras cirúrgicas.
> E a morte? - O chiado de um balão de oxigênio, a picada de uma agulha hipodérmica para apagar a luz de pânico nos olhos que se apagam, tubos nos braços e nos rins, algodão absorvente enfiado no reto para conter os excrementos quando o ser... quando o ser cessa (*durante esse discurso, ou talvez antes dele, ele*

> *avança para o foco de luz, no centro do proscênio, que serve de confessionário para os personagens*).
> -É difícil enxergar além dessa nuvem de parafernália irreverente. Mas por trás delas estão os santos mistérios do nascimento e da morte... São tão obscuros quanto o rosto de Deus, cujo rosto é obscuro porque é o rosto de um homem negro; sim, é isso mesmo, um negro, sim. Sempre imaginei que Deus fosse um homem negro, sem luz no rosto. Ele se move na escuridão como um mineiro negro no fundo de uma mina de carvão sem luz, completamente encoberto pelas irrelevâncias e irreverências do culto público - levantar-se para cantar, ajoelhar-se para rezar, sentar-se para ouvir as banalidades de um pregador (*o foco de luz se apaga e ele retorna ao bar para colocar o copo*) (Williams, 1970, p. 169-170).

Acima, o monólogo confessional de Doc desmonta dois dos pilares simbólicos mais celebrados pela ideologia estadunidense - o nascimento e a morte - ao expor como ambos, em vez de experiências sublimes e dignas, são reduzidos, à luz do capitalismo tardio, a procedimentos técnicos e mercantilizados, esvaziados de sentido pela parafernália hospitalar. Essa dessacralização ecoa o esvaziamento da crença no sonho americano, cuja promessa de liberdade, prosperidade e transcendência espiritual já não encontra correspondência na realidade social. Ao evocar a imagem de Deus como um homem negro invisibilizado, obscurecido pelas irrelevâncias do culto público e das convenções religiosas, Doc explicita a exclusão e o racismo estrutural que corroem a narrativa nacional. Assim, a fala revela que, sob a superfície do progresso material e do otimismo coletivo, o sonho americano se converte em um simulacro marcado pela perda de autenticidade, pela desigualdade e pela alienação.

Leona, entre surtos de fúria e melancolia, tenta proteger o Rapaz de Iowa, mas é rejeitada. O jovem vai embora de bicicleta, reflexivo e assustado com a consciência de sua orientação sexual, que acaba de assumir. A peça termina de forma fragmentada, sem restauração da ordem ou superação dos conflitos - expedientes claros da peça em um ato, por ser sucinta: os personagens permanecem presos em seus ciclos de frustração, enquanto o bar retoma sua rotina, indiferente às pequenas tragédias que ali se desenrolam.

Leona, Violet, Doc, Bill e os demais são produtos de uma conjuntura histórica e de uma cultura que, sob o verniz da liberdade e do progresso, é o próprio capitalismo - em sua lógica heteronormativa, produtivista e higienista - que sacrifica as formas de vida que não se adequam ao seu padrão. "A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' é a regra" (Benjamim, 1987, p. 226, grifos do autor), esse é exatamente o sentido dramatúrgico de *Confessional.* A exceção não se dá como ruptura, mas como cotidiano: os personagens vivem permanentemente sob essa condição.

A promessa de liberdade do *American Dream* convive com práticas de exclusão, medicalização dos corpos e marginalização das formas de vida dissidentes. É nesse sentido que Leona, Doc, Violet e Bill revelam-se como figuras liminares, com um cotidiano no qual a precariedade é norma. O bar funciona, assim, como microcosmo da sociedade estadunidense, reproduzindo a solidão, a violência e os mecanismos de controle típicos de um sistema capitalista que reduz experiências a mercadorias e rituais a rotinas vazias.

Essa dinâmica pode ser compreendida à luz do pensamento de Louis Althusser (1999), para quem as ideologias são instâncias materiais que constituem os sujeitos. O processo de assujeitamento é central: os indivíduos se reconhecem como livres, mas essa liberdade é mediada por práticas sociais e aparelhos ideológicos que delimitam o campo de ação e desejo. Em *Confessional*, a cena do bar exemplifica essa tensão: os personagens se percebem autônomos, mas são interpelados por discursos heteronormativos, pela lógica produtivista e pela medicalização dos corpos. São sujeitos interpelados por ideologias que prometem emancipação, mas acabam por mantê-los em posições de exclusão. Williams figura, assim, a dialética entre liberdade e assujeitamento, revelando o caráter contraditório da subjetividade sob o capitalismo tardio.

A fala de Leona abaixo condensa o colapso subjetivo dos personagens da peça. O uso visceral da imagem do coração que não pode vomitar traduz a precariedade emocional imposta pela exclusão social e pela solidão crônica em uma sociedade que mercantiliza os afetos:

> LEONA: Você tem sorte de estar com enjoo no estômago, porque o estômago pode causar vômito, mas quando é o coração que está doente, aí é que é terrível, porque o coração não pode vomitar as memórias de uma vida inteira. Eu queria que meu coração pudesse vomitar, queria que ele pudesse pôr pra fora as desilusões da minha vida, meus dias num salão de beleza e minhas noites num *trailer*. Não me surpreenderia nem um pouco se eu dirigisse sozinha até Sausalito esta noite. Sozinha... (Williams, 1970, p. 168)[10].

Ao dar voz aos desenraizados da estrutura social tradicional, *Confessional* reconfigura os limites do teatro e da política, colocando em cena a experiência da exclusão, da abjeção e do desencanto. Nesse contexto, pode ser compreendida como documento histórico enquanto formas artísticas que revelam contradições sociais do final da década de 1960 e início da seguinte. Esse conceito, nesse caso, aproxima-se da noção de documento como vestígio histórico (Le Goff, 1990), isto é, como material que permite compreender as relações sociais e políticas inscritas em um determinado contexto. A peça transforma a ficção em experiências coletivas, revela-se com uma poética insurgente, na qual a dramaturgia expõe o real, convertendo a cena em espaço crítico de leitura da sociedade. Expandindo-se do privado para o público.

5 Expedientes brechtianos em formato de confessionário

O pensamento dramatúrgico de Bertolt Brecht (1898-1956) no contexto estadunidense surgiu a partir de um processo lento, conflituoso e profundamente transformador. Embora seu nome já circulasse no meio intelectual europeu desde as décadas de 1920 e 1930, sua presença física

10 "LEONA: You´re lucky you´re sick at your stomach because your stomach can vomit but when you´re sick at your heart, that´s when it´s awful, because your heart can´t vomit the memories of your lifetime. I wish my heart could vomit, I wish my heart could throw up the heartbreaks of my lifetime, my days in a beauty shop and my nights in a trailer. It wouldn´t surprise me at all if I drove up to Sausalito alone this night. With no one..." (Williams, 1970, p. 168).

nos Estados Unidos, entre 1941 e 1947, marcou a transposição, ainda que tardia, de sua teoria teatral para o palco estadunidense. Conforme aponta James K. Lyon (1980, p. 3), Brecht chegou aos Estados Unidos sob o signo da derrota: exilado do regime nazista, financeiramente instável e artisticamente isolado, enfrentou dificuldades para legitimar suas ideias em um meio teatral profundamente enraizado nos princípios do drama burguês e da identificação catártica, expedientes que batiam de frente com a sua própria técnica de teatro político e reflexivo.

A estada de Brecht nos Estados Unidos insere-se em uma conjuntura em que o exílio intelectual não se limitava à perda do território natal, implicava sobretudo em um reposicionamento radical diante de novos regimes de produção cultural. A Califórnia dos anos 1940, com sua Hollywood em expansão e seu teatro submetido às exigências do mercado, não era um espaço de acolhimento do estrangeiro. Era, claramente, um laboratório das contradições entre arte e mercadoria.

Na Europa, a perseguição nazista representava o aniquilamento material da vida artística. Nos Estados Unidos, Brecht teve que encarar o risco de assimilação pela indústria do entretenimento e pela lógica da repetição espetacular. É nesse terreno que se torna possível compreender por que Brecht, mesmo isolado e rejeitado naquele país estranho, encontrou as condições para explicitar, de modo ainda mais rigoroso, a necessidade de um teatro que resistisse tanto ao autoritarismo político quanto ao conformismo estético.

Nos anos 1930, o teatro estadunidense operava majoritariamente sob a lógica do realismo psicológico, do naturalismo social e das estruturas narrativas fechadas, influenciado pelo modelo das peças bem-feitas e pela tradição stanislavskiana, especialmente no seio do Group Theatre[11].

Essa condição explica por que o esforço de Brecht em consolidar-se artisticamente nos EUA enfrentou obstáculos institucionais e ideológicos. A língua inglesa representava um obstáculo, mas o núcleo do problema estava na hegemonia de um teatro ancorado no naturalismo e na psicologia burguesa. Em contrapartida, Brecht insistia em técnicas que buscavam interromper a passividade do espectador, instaurando a distância crítica e a reflexão do público. Assim, sua inserção no espaço teatral estadunidense não se traduz em assimilação, mas em abalo produtivo, que explicitou as tensões entre um teatro transformador e uma cena moldada pelo consumo imediato.

Reconhecem-se as matrizes do teatro épico brechtiano a partir do final da década de 1956, quando foi enfim traduzido nos EUA. Isso implica situar o teatro ou a dramaturgia estadunidense em um horizonte estético muito mais amplo do que uma simples reação ao drama burguês. A obra de Brecht recupera elementos do teatro popular medieval, com sua estrutura fragmentada, sua oralidade direta e sua relação orgânica com o público; reelabora, a partir de Shakespeare (1564-

11 Foi uma companhia teatral estadunidense fundada em 1931, em Nova Iorque, por Harold Clurman (1901-1980), Cheryl Crawford (1902-1986) e Lee Strasberg (1901-1982). Influenciada pelo que se conhecia até então do Sistema de Stanislavski, conhecido como "O método", uma interpretação bastante particular da obra do teatrólogo russo, ressaltava o que se considerou conceitualmente de realismo psicológico na dramaturgia da época. Buscava um teatro socialmente engajado, voltado à classe trabalhadora e à crítica das desigualdades por esse viés então realista, depois absorvido pelo sistema e pela Broadway (Carnicke, 2009, p. 41-44; 50-51).

1616), a multiplicidade de vozes e a recusa à linearidade clássica; e encontra no teatro chinês modelos de gestualidade e de distanciamento que lhe oferecem recursos para desestabilizar a naturalização da cena. Essa operação não corresponde a um exercício erudito de citação de tradições, mas à construção de uma forma que pretende intervir criticamente no presente histórico (Jameson, 1999). Ao recompor essas referências em uma síntese dialética, a obra de Brecht afirma um projeto estético incompatível com os padrões dominantes nos Estados Unidos. Sua proposta não era apenas alternativa, mas disruptiva: transformava a relação entre palco e público em terreno de crítica e de confronto social.

O conceito de *Verfremdungseffekt*, frequentemente traduzido como efeito de distanciamento ou efeito de estranhamento, um dos núcleos mais discutidos da poética brechtiana, visa a deslocar a recepção do espectador do registro da identificação passiva para o da reflexão crítica. Ao romper a ilusão de transparência do palco, produz a percepção de que a realidade social não é natural, mas histórica, sujeita a transformações. A diversidade de traduções/interpretações livres do termo revela, justamente, sua densidade conceitual: distanciamento ressalta a suspensão do envolvimento imediato, enquanto estranhamento enfatiza a dimensão de surpresa e desnaturalização diante do que é familiar. Ambas as opções, ainda que insuficientes isoladamente, apontam para o mesmo horizonte teórico - a recusa da catarse como forma dominante de recepção.

> O ponto fundamental do *Verfremdungsefekt* é a manutenção da consciência da audiência acerca do caráter de ilusão da representação. O ator rejeita a transformação total na personagem, mantendo-se como um intermediário entre o texto e a plateia. Preferencialmente, não representa o fato por meio da ação, mas o narra como testemunha do acontecido - Brecht, nesse ponto, substitui o termo "ator" por "demonstrador". A cena deve permitir que surjam no palco elementos técnicos, como as fontes de luz e contrarregras, que introduzem e retiram objetos, antes fora do campo de visão do espectador, o que evidencia a convenção. Só com o alerta que é o *Verfremdungsefekt*, o "esforço para os incidentes apresentados parecerem estranhos ao público" (Brecht, 1967, p. 142)[12], a plateia não fica à mercê das eficientes técnicas cenográficas e de atuação e, consequentemente, da empatia, que trabalha no subconsciente e que faz a audiência se identificar tão fortemente com as personagens a ponto de perder seu senso crítico. O efeito de distanciamento não pretende excluir completamente o pathos, mas direciona as emoções do público a um espaço crítico, no qual não precisam corresponder integralmente às das personagens representadas (Oliveira, 2017, p. 279, grifos do autor).

Essa polissemia tradutória/interpretativa foi observada por estudiosos como John Willett (1985) e, mais recentemente, por Fredric Jameson (1999), que destacam a dificuldade de fixar um equivalente em outras línguas sem perda de nuance. Mais do que decidir por uma tradução única, importa reconhecer que o *Verfremdungseffekt* deve ser entendido como um expediente crítico do teatro épico, um recurso que transforma cada cena em ocasião de análise social

12 *Cf.*: BRECHT, Bertold. Cena de rua - Modelo de uma cena de teatro épico. *In*: BRECHT, Bertold . *Teatro dialético*. Tradução de Luiz Carlos Maciel e Sérgio Micelli. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 141-152.

Tal conceito foi inicialmente recebido com perplexidade e até desprezo por parte da crítica estadunidense naquele momento e, inclusive, de alguns colegas de esquerda, como o dramaturgo e crítico teatral John Howard Lawson (1894-1977), que chegou a classificar seus princípios como absurdos (Lyon, 1980, p. 14). A primeira tentativa de encenar uma peça sua em Nova Iorque, *Mãe coragem* (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1939), resultou em um fracasso tanto artístico quanto financeiro (Brecht; Hecht, 2005), evidenciando a distância entre sua teoria e o repertório dominante no teatro *mainstream* da Broadway.

O termo utilizado por Lawson, ao avaliar a teoria brechtiana, revela mais do que uma simples discordância estética: evidencia a dificuldade de assimilação de uma proposta dramatúrgica que se chocava com as convenções hegemônicas do teatro estadunidense. Classificar os princípios do teatro épico como sem sentido ou absurdo desqualificava o projeto crítico de Brecht e reiterava a força ideológica do regime estético-afetivo do palco-mercadoria estadunidense. A recepção hostil deve, portanto, ser lida como expressão de uma resistência estrutural a formas artísticas que recusavam o pacto com o realismo burguês e deslocavam o espectador de sua posição passiva para um lugar de análise social, pois eram tidas apenas como experimentais - sendo esse o papel que Tennessee Williams assumiu em suas incompreendidas e negligenciadas *late plays*.

Contudo, essa rejeição inicial não impediu que expedientes brechtianos encontrassem ressonância em circuitos alternativos, como grupos universitários, coletivos experimentais e o circuito *off* e *off-off-Broadway*. Nesses espaços, a acusação de absurdo converteu-se em ponto de inovação. Em chave dialética, a proposta brechtiana, ao provocar desconforto e estranhamento, revelava a inadequação das formas tradicionais diante de uma sociedade em transformação, confrontada pelo conjunto emergente de expedientes contraculturais, e apontava para a necessidade de novas linguagens capazes de articular arte e política.

Por sua vez, a percepção de Brecht sobre o teatro estadunidense como produto do capitalismo colonial é fundamental para compreender a distância entre sua prática e a lógica mercadológica dominante. No exílio, escreveu em seu diário em 22 de outubro de 1941:

> Aqui a atitude para com o dinheiro denuncia o capitalismo colonial. Tem-se a impressão de que todo mundo aqui está onde está porque está de partida. Só está nos Estados Unidos para ganhar dinheiro. É nômade o teatro, feito por quem está de passagem, para quem está perdido. *Time is money*. Tipos pré-fabricados se reúnem no palco, os ensaios são simples trabalhos de montagem. Ninguém mora nas colônias (Brecht; Hecht, 2005, p. 15).

Brecht usa a expressão *capitalismo colonial* para nomear uma forma de capitalismo que opera com lógica de colônia: extrativa, de passagem, sem vínculos nem responsabilidade com a vida local. No trecho de seu diário, ele aplica isso ao teatro comercial dos EUA: gente nômade produz mercadorias culturais padronizadas, peças pré-fabricadas, ensaios como linha de montagem de fábrica, comprimindo tempo porque *time is money* (tempo é dinheiro), e tratando o palco como entreposto de lucro, não como espaço público de experiência e pensamento.

Em termos estético-políticos, isso significa: padronização, o que rememora a padronização fordista das formas; precarização do trabalho artístico; desenraizamento social, criando *outsiders* da sociedade capitalista; e o rebaixamento do teatro à circulação rápida de produtos emocionais. Exatamente o oposto do projeto crítico do teatro épico, que exige historicização, investigação e compromisso com a cena como lugar de conhecimento e debate.

Apesar disso, os ecos de sua poética começaram a reverberar nos meios experimentais e alternativos a partir dos anos 1940, com maior intensidade na década de 1950. Sua colaboração com o ator Charles Laughton (1899-1962), na adaptação da peça *Galileu Galilei* (*Leben des Galilei*, 1943), e sua relação com intelectuais, como Marc Blitzstein (1905-1964) e Joseph Losey (1909-1984), foram cruciais para a sedimentação de sua influência, que logo se expandiu pelas bordas da indústria teatral estadunidense, atingindo particularmente o circuito *off-Broadway*, os grupos universitários e os coletivos experimentais. Losey acabou por se tornar o primeiro a aplicar diretamente o método brechtiano nos EUA, em colaboração com o próprio Brecht.

Brecht provocou, assim, um deslocamento fundamental no modo como se pensava a cena e a função do teatro nos Estados Unidos. O que ocorreu, então, a partir daquele momento, foi a lenta assimilação de sua poética, inclusive pelo cinema e televisão, derrubando preconceitos e tradições estéticas, revolucionando práticas dramatúrgicas e abrindo caminhos para a crítica das formas dramatúrgicas comerciais, comuns no circuito da Broadway.

Consequentemente, as *late plays* de Williams encontram na obra de Brecht um terreno de afinidades eletivas: ambos recusam a passividade, denunciam a dramaturgia *mainstream* estadunidense e encenam a falência simbólica do sujeito burguês. Isso porque ele já conhecia as técnicas do teatro político.

A formação de Tennessee Williams no Dramatic Workshop[13] (*Workshop* de Dramaturgia), sob a orientação de Erwin Piscator (1893-1966), em 1940, constitui um momento decisivo para compreender a complexa relação do dramaturgo com as tradições do teatro político europeu (Leverich, 1995, p. 346; 435; 439; 440-441). Como demonstra Bustamante (2023), o contato com o teatrólogo alemão expôs Williams a um projeto estético centrado no engajamento ideológico, no uso documental da cena e na concepção do palco como instrumento de intervenção social ainda antes de se tornar famoso em 1945, com sua primeira peça na Broadway: *The Glass Menagerie* (*O zoológico de vidro,* 1945). Williams não aderiu integralmente a esse horizonte poético, mas a experiência lhe ofereceu recursos formais e conceituais que reaparecem, reelaborados, em suas peças pós-canônicas, em especial.

Em vez de recusar essa experiência que teve com Piscator, Williams a reelaborou, preservando em sua dramaturgia dimensões de lirismo, densidade afetiva e tensão subjetiva que escapavam ao

13 Foi criado por Erwin Piscator na The New School for Social Research (New School), em Nova York, no início de 1940, como uma escola e companhia-laboratório voltada à formação integrada em atuação, direção e dramaturgia, marcada por um horizonte estético e político associado ao teatro épico.

didatismo programático. O resultado não foi uma adesão nem uma rejeição, mas a constituição de uma poética própria, marcada pelo hibridismo: ao mesmo tempo em que assimilava os procedimentos críticos de Piscator, como a fragmentação da cena, a exposição das contradições sociais e a recusa do ilusionismo, Williams os permeava com recursos de imaginação lírica e atmosferas subjetivas, diálogos realistas e ambientação que permutava memória, imaginação e alucinação, produzindo uma escrita dramatúrgica em que política e sensibilidade não se excluem, mas se interpelam mutuamente. O entroncamento desses universos - o épico-piscatoriano e o épico-lírico-williamsiano - revela, portanto, a envergadura de um dramaturgo que, mesmo em divergência, incorporou as contradições de sua formação no exílio e as converteu em potência estética.

Em *Confessional*, é possível observar a adoção de dispositivos que remetem ao distanciamento reflexivo: os monólogos confessionais, nos quais os personagens se dirigem diretamente ao público; a fragmentação da ação em quadros não cumulativos; a ausência de enredo causal tradicional - típica da peça em um ato; e a transformação do espaço cênico (o bar) em uma arena social dialética. No entanto, todos esses elementos já eram observados em outras peças da mesma década, antes de *Confessional*.

Em *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* (*O trem da manhã não para mais aqui*, 1962) (Williams, 2000, p. 489-582), Tennessee Williams introduz expedientes retirados dos teatros Nô e Kabuki[14] que dialogam diretamente com o teatro épico de Brecht. Os dois assistentes de palco - figuras que comentam a ação e assumem funções narrativas, desconstroem a ilusão dramática e instauram uma mediação crítica entre o espectador e a cena. Ao explicitar em suas notas que tais figuras se situam entre o Kabuki e o coro grego, Williams evoca tradições performativas orientais, produzindo um efeito de estranhamento que interrompe a linearidade e impede a absorção catártica. Trata-se de um mecanismo convergente ao *Verfremdungseffekt*, no qual a ação é mostrada e não vivida, exigindo do público uma postura reflexiva diante do espetáculo. A rubrica inicial diz: "eles trabalham no palco durante a performance dos atores, trocando figurinos, colocando e removendo objetos e móveis. De vez em quando, nesta peça, eles têm falas muito curtas que servem como pistas para os principais intérpretes [...]" (Williams, 2000, p. 491)[15].

Oliveira (2017) demonstra que a peça *The Mutilated* (*As mutiladas*, 1966) abarca os momentos de interrupção da ação dramática com coros internos, com uso de apito tonal para anunciar mudança de tom e canções que intervêm na narrativa. Esses dispositivos sintetizam uma prática de distanciamento. Além disso, o autor localiza nessa peça não só o expressionismo, na figuração patológica dos corpos, no grotesco do ambiente social, mas sobretudo no uso do *Verfremdungseffekt* brechtiano: em especial, na fragmentação espacial, nos monólogos que soam menos como confissões íntimas e mais como declarações de um sujeito que mede sua dor em relação

14 O Nō é uma forma clássica de teatro japonês marcada por lirismo, música e máscaras; o Kabuki, criado no século XVII, combina dança, canto e espetáculo visual, com ênfase em gestos codificados e teatralidade popular.

15 "They work on-stage during the performance, shifting set-pieces, placing and removing properties and furniture. Now and then in this play they have lines to speak, very short ones that serve as cues to the principal performers" [...] (Williams, 2000, p. 491).

ao trauma coletivo e na composição de cenas que não culminam em clímax emocional, mas em fissuras de silêncio ou de expectativa frustrada.

Mas *Confessional* e sua versão longa são diferentes: há uma exposição quase documental dos corpos e afetos, num registro despojado, que aponta para uma nova etapa na obra de Williams, marcada pelo enfrentamento direto das ruínas do sujeito, encarando as promessas não atingidas do sonho americano, e pela recusa da ilusão cênica como mediação emocional. Williams descreve o espaço do confessionário logo na primeira rubrica:

> Idealmente, deverá haver uma *avant-scène* (área frontal do palco), projetando-se alguns centímetros à frente do proscênio; se isso não for viável, então deve haver uma área no centro do palco à frente que possa ser iluminada de modo a distingui-la do bar, nos momentos da peça em que um personagem se desliga do grupo para falar como se estivesse consigo mesmo. Essa área é o 'confessional'; ela é usada por todos no bar em algum momento ao longo da peça (Williams, 1970, p. 153, grifo do autor)[16].

Williams preserva a sensibilidade poética como componentes centrais de sua escrita. O lirismo de *The Glass Menagerie*, a intensidade sensorial de *Suddenly Last Summer* (*De repente, no último verão*, 1958) ou a sobreposição de dor e ternura em *The Mutilated*[17] mostram que a sua dramaturgia, embora no campo do estranhamento, nunca abdica da emoção como forma de conhecimento estético. Essa sensibilidade poética funciona como mediação crítica: ao expor corpos frágeis, memórias interrompidas e vozes dissonantes, Williams interpela o espectador pela tensão entre lirismo e crítica social. Assim, suas *late plays* revelam uma convergência parcial com o teatro épico, em que a objetividade histórica e o lirismo não se excluem, mas configuram uma poética híbrida de resistência.

Em *Confessional*, como em todo o *corpus* dramatúrgico de Williams e nas peças didáticas brechtianas, os personagens não são heróis, mas recortes históricos; suas confissões buscam revelações dos impasses existenciais de sujeitos triturados por um sistema que os condena à invisibilidade.

6 O bar como espaço de marginalização e resistência

No contexto da dissolução das promessas liberais, *Confessional* reconfigura o bar como uma alegoria da exclusão sistêmica. Localizado entre Los Angeles e San Diego: longe tanto do *glamour*

16 "Ideally, there should be a forestage, projecting a few feet in front of the proscenium; if that isn't practical, then there should be an area in the downstage center that can be lighted in a way that sets it apart from the bar at those points in the play when a character disengages himself from the group to speak as if to himself. This area is the 'confessional'; it is used by everyone in the bar at some time in the course of the play" (Williams, 1970, p. 153, grifo do autor).

17 A primeira peça tem como ponto de partida o poema The Wine Menagerie (A coleção de vinho), de Hart Crane (1899-1932), um dos grandes poetas modernistas dos EUA, ponto de referência de várias obras de Williams; a peça em um ato *Suddenly Last Summer* apresenta uma relação radical com violência, morte e autodestruição, apresentando no palco homossexualidade predatória e canibalismo; *The Mutilated* traz uma mulher mastectomizada e uma outra com desvio de caráter, ambas consideradas como mutiladas no bojo da sociedade burguesa.

hollywoodiano quanto dos focos mais explícitos de radicalização política e estética nova-iorquina, o bar onde se passa a ação é um núcleo de exclusão social.

Williams descreve esse espaço como envolto em névoa durante toda a peça, o que intensifica sua função simbólica: trata-se de um território indistinto, no qual o tempo se dilui e os corpos se perdem. A neblina é uma metáfora visual para a suspensão de sentido que marca a vida dos personagens: todos eles existem em uma zona liminar entre a memória e o colapso, o desejo e o torpor. "Idealmente, as paredes do bar, nos três lados, devem dar o efeito de neblina se espalhando a partir do oceano" (Williams, 1970, p. 153)[18].

Como aponta Althusser (1985, p. 114), os sujeitos sociais são interpelados por aparatos ideológicos que não apenas organizam sua posição nas estruturas de produção, mas sobretudo moldam as relações com o mundo e com os outros. "A ideologia representa a relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência" (Althusser, 1985, p. 109). No bar de *Confessional*, essa relação imaginária está em ruínas. Os frequentadores não compartilham afeto genuíno ou solidariedade, mas estabelecem pactos frágeis de sobrevivência simbólica, nos quais o álcool, a fala ininterrupta, o ataque verbal e o silenciamento recíproco são os únicos mecanismos possíveis de resistência e presença.

Leona é a voz mais forte do bar, uma mulher madura, ruidosa, obesa e hipersensível, que alterna momentos de fúria e doçura. Sua agressividade não é gratuita, mas resultado de sucessivas desautorizações que refletem os impasses da mulher num mundo ainda estruturado pela dominação patriarcal.

> LEONA: Você nunca reclamou do meu complexo de mãe. Esquece, deixa pra lá, já está esquecido. Só faz isso. Pega essa moeda de vinte e cinco centavos e aperta o número seis três vezes na *jukebox*.
> BILL: Ninguém quer ouvir essa música de violino de novo.
> LEONA: Eu quero, eu sou alguém. Meu irmão, meu irmão mais novo, tocava isso tão bem quanto, se não melhor que o Heifetz[19] nessa máquina. Sabe, eu olho pra você e me faço uma pergunta. Como é que é nunca ter tido nada bonito na sua vida e nem sequer saber que perdeu isso? (*Ela atravessa em direção ao seletor múltiplo*) Voltando pra casa com você uma noite, eu disse, Bill, olha pro céu, você vai olhar praquele céu? Você nunca olhou pra cima, só resmungou. Na sua vida você não teve nenhuma experiação - experiência! Apreciação! - da beleza de Deus no céu, então o que é a sua vida senão uma garrafa de, uma lata de, um copo de - um, dois, três! (*Ela apertou para selecionar a música de violino três vezes*)
> MONK: O Doc ainda está no telefone.
> LEONA: *Souvenir* é uma música suave.
> DOC (*voltando ao bar*): Vou ter que fazer um parto. Um conhaque.
> LEONA (*voltando para a mesa de Bill*): Não ia ser triste se você não soubesse o que perdeu ao vir a este mundo e sair dele um dia sem jamais ter tido o senso de, uma experiência de e uma lembrança de, uma coisa bonita na sua vida como eu tenho quando lembro do violino e do rosto do meu irmão mais novo...

18 "Ideally, the walls of the bar, on all three sides, should have the effect of fog rolling in from the ocean" (Williams, 1970, p. 153).

19 Jascha Heifetz (1901-1987) foi um violinista lituano-estadunidense, considerado um dos maiores virtuoses do século XX, célebre pela precisão estilística e por ter elevado o padrão internacional de execução do violino.

> BILL: Você me disse que seu irmão era viado.
> LEONA: Eu te falei em particular uma coisa que você está repetindo em público com palavras tão baratas quanto você. Meu irmão, que tocava essa música, tinha anemia perniciosa desde os treze anos e qualquer idiota sabe que uma doença, uma condição como essa, deixaria qualquer garoto fraco demais pra ficar com mulher, mas ele era tão cheio de amor que precisava dar pra alguém. Como na música dele. E no meu trabalho, minha profissão de cabeleireira, eu nunca vi pele ou cabelo ou olhos que chegassem perto dos do meu irmão. O cabelo dele era loiro natural, macio como seda e os olhos eram dois pedaços do céu num rosto humano, e ele tocava violino como se estivesse fazendo amor com ele. Eu choro! Eu choro! - Não, eu não choro, eu não choro! - Tenho orgulho de ter tido algo bonito pra lembrar, enquanto eu viver a minha vida [...] (Williams, 1970, p. 165-166)[20].

Leona, ao confrontar Bill, denuncia uma forma histórica de empobrecimento da sensibilidade - resultado direto da interpelação ideológica que Althusser (1985, p. 109) descreve como a mediação imaginária entre o sujeito e suas condições reais de existência. Ao interpelá-lo por sua apatia, sua incapacidade de olhar para o céu ou de reconhecer a beleza da música, Leona torna explícito o efeito devastador de uma sociabilidade moldada pelo cinismo, pela repetição vazia e pela alienação afetiva.

Nesse cenário, o bar deixa de ser apenas um espaço de exclusão material, passa a ser um lugar de empobrecimento simbólico. As relações ali estabelecidas são marcadas por pactos de sobrevivência emocional, nas quais o afeto genuíno é substituído por respostas mecânicas, como o grunhido de Bill, ou pela violência verbal, como seu insulto público ao irmão de Leona. Ao defender a memória desse irmão morto, uma figura artisticamente sensível, fragilizada pela doença e homossexual, Leona reclama para si a experiência de algo bonito, de um laço que escapa à lógica reprodutiva e funcionalista da ordem patriarcal. Seu discurso fragmentado, emocionalmente oscilante, carrega a marca da interpelação ideológica que a desautoriza como mulher, como cabeleireira, como irmã

---

20 "LEONA: You never satisfied nodling but my mother complex. Never mind, forget it, it´s forgotten. Just do this. Take this quarter and punch number six three times on the juke box.
BILL: Nobody wants to hear that violin number again.
LEONA: I do, I´m somebody. My brother, my young brother, played it as good if not better than Heifetz on that box. Y´know, I look at you and I ask myself a question. How does it feel to've never had anything beautiful in your life and not even know you've missed it? (*She crosses toward the multi-selector*.) Walking home with you some night, I've said, Bill, look at the sky, will you look at that sky? You never looked up, just grunted. In your life you're had no experiation - experience! Appreciation! -of the beauty of God in the sky, so what is your life but a bottle of, can of, glass of - one, two, three! (*She has punched the violin selection three times*.)
MONK: The Doc´s still on the phone.
LEONA: *Souvenir* is a soft number.
DOC (*returning to the bar*): I´ve got to deliver a baby. Shot of brandy.
LEONA (*returning to Bill´s table*): It wouldn´t be sad if you didn´t know what you missed by coming into this world and going out of it some day without ever having a sense of, experience of and memory of, a beautiful thing in your life such as I have in mine when I remember the violin of and the face of my young brother...
BILL: You told me your brother was a fruit.
LEONA: I told you privately something you´re repeating in public with words as cheap as yourself. My brother who played this number had pernicious anemia from the age of thirteen and any fool knows a disease, a condition, like that would make any boy too weak to go with a woman, but he was so full of love he had to give it to someone. Like his music. And in my work, my profession as a beautician, I never seen skin or hair or eyes that could touch my brother´s. His hair was a natural blond as soft as silk and his eyes were two pieces of heaven in a human face, and he played on the violin like he was making love to it. I cry! I cry! - No, I don´t, I don´t cry! - I´m proud that I´ve had something beautiful to remember as long as I live in my lifetime" [...] (Williams, 1970, p. 165-166).

de um homem estigmatizado. Ainda assim, ela resiste, dizendo que tinha algo *bonito* para lembrar.

Trata-se, portanto, de uma memória como contradiscurso, que interrompe momentaneamente o ciclo do apagamento dos sujeitos instaurado pelo bar. Leona, mesmo em ruína, figura o que Walter Benjamin (1987, p. 226) chamaria de uma sobrevivente da tradição dos oprimidos: sua fala é uma interrupção do fluxo banal da miséria cotidiana, um gesto fraturado de beleza e reconhecimento, mesmo em meio à degradação. Violet, em contraste, representa a vulnerabilidade extrema: é a mulher cuja instabilidade emocional a torna ainda mais descartável aos olhos de uma sociedade que não oferece suporte algum à fragilidade feminina.

Doc, o ex-médico alcoólatra, é a ruína viva da masculinidade tradicional, já incapaz de garantir a própria autonomia. Monk, o dono do bar, é uma figuração épica: observa, administra, mas não interfere, uma alegoria da reprodução do sistema. Todos esses personagens estão presos ao que Raymond Williams (1979, p. 123) denominaria "formas residuais da cultura", ou seja, estruturas sociais e afetivas que sobreviveram ao desmonte das antigas promessas que já não oferecem suporte efetivo.

Dessa forma, o bar assume contornos de espaço dialético: simultaneamente lugar de refúgio e de condenação. Nele, os sujeitos tentam preservar algum traço de humanidade, mesmo que por meio de estratégias precárias como a repetição da música Souvenir[21], acionada por Leona como tentativa de manter viva a lembrança do irmão falecido. O bar seria, então, um espaço liminar onde "a lógica cultural do capitalismo tardio" (Jameson, 1996, p. 56) se manifesta de forma bruta: sem transcendência, sem redenção, sem projeto futuro.

O título da peça reforça essa articulação entre espaço físico e construção simbólica. O *confessionário* é também uma instalação cênica concreta, um ponto iluminado no bar para onde os personagens se deslocam para falar diretamente ao público. Esses solilóquios não operam como catarse individual, mas sim como denúncia estrutural. Como no teatro épico de Brecht, o gesto de confessar não visa à identificação emocional do público. Produz estranhamento e reflexão.

Ao suspenderem a ação narrativa para se dirigirem ao espectador, os personagens interrompem a ilusão dramática e expõem "as leis de causa e efeito que operam na sociedade" (Brecht, 1964, p. 191). O espaço do bar, assim, converte-se em uma arena onde as contradições do mundo burguês se materializam em uma aparente revolta contra o capitalismo e à não concretização do sonho americano.

Além disso, o uso reiterado da música, especialmente Souvenir, e a montagem episódica dos acontecimentos aproximam a peça de um teatro que visa à "produção de conhecimento social" (Althusser, 1979, p. 19) por meio de uma articulação entre práticas simbólicas e materialidade. O bar passa a operar como espaço ideológico encarnado: nele se entrelaçam prática material e produção simbólica, repetição ritual e colapso subjetivo.

21 Composição de Franz Drdla (1868-1944), violinista e compositor austro-húngaro.

Portanto, *Confessional* é uma anatomia da desestruturação de um projeto civilizatório de um país: o sonho americano. O bar não apenas acolhe os restos da utopia moderna - ele os dramatiza, estetiza e oferece ao público como matéria de reflexão. Na ausência de transcendência, resta o testemunho. E no lugar da redenção, a escuta radical do fracasso.

A ambientação sugerida por Williams é, ao mesmo tempo, hiperrealista e onírica: o bar é um local reconhecível, mas seus contornos são enevoados, quase irreais. Nesse sentido, o espaço da cena adquire função simbólica: é o lugar dos restos, onde os personagens descartados pela ordem econômica encontram refúgio, conflito e exposição. A figura do peixe empalhado acima do balcão - um peixe com olhos arregalados e expressão de assombro permanente - é mais do que um detalhe cenotécnico. Trata-se de um símbolo da própria condição dos personagens: criaturas embalsamadas pela vida, fixadas em expressões de pasmo, esvaziadas de vitalidade. O peixe, como destaca o Homem jovem em seu delírio, é o que resta de um mundo fantástico tornado banal, domesticado, exibido como troféu (Williams, 1970, p. 176-177).

7 Representações sociais e conflitos de classe

Williams constrói uma galeria de figuras socialmente marginalizadas. A classe trabalhadora é retratada de forma degradada, mas não com o olhar distante da denúncia liberal: há uma crítica imanente que revela a forma como o sistema devora seus próprios membros.

Leona, esteticista itinerante que vive em um *trailer*, expressa uma tensão constante entre o desejo de afeto e a frustração material. O personagem tenta exercer domínio sobre Bill, jovem que vive de seus dotes físicos e sexualidade, em uma relação que simboliza as trocas mercantis em detrimento das relações afetivas. A crítica de Williams, nesse ponto, alinha-se ao conceito de Benjamim (2012), de que o capitalismo captura e mercantiliza até as formas mais íntimas da experiência humana. O conflito entre os personagens não é apenas interpessoal, mas estrutural. Como aponta Raymond Williams (1979), a cultura é o campo em que as forças sociais se expressam, mas também se enfrentam.

Em *Confessional*, o enfrentamento se dá entre os resquícios de uma cultura operária em ruínas e a ascensão de uma sensibilidade desencantada, cínica, marcada pela perda da capacidade de surpresa, como admite o personagem Homem jovem em seus solilóquios no confessionário (Williams, 1970, p. 176, 179). A peça também revela um conflito geracional. O jovem vindo de Iowa, ingênuo e ainda encantado com o Oceano Pacífico, confronta o olhar alienado e desmitificado do roteirista gay de meia-idade, já endurecido pela repetição vazia dos rituais sexuais. Aqui, o materialismo histórico se entrelaça com a crítica à experiência vivida - tal como discutida por Benjamin (2012) em seus escritos sobre a perda da experiência na modernidade.

8 Estrutura dramatúrgica e linguagem

A estrutura da peça é profundamente anticanônica, ao se considerar os textos comerciais encenados na Broadway. Em vez de um arco dramático linear, o texto se desenvolve como um fluxo contínuo de falas sobrepostas, que evocam a oralidade e o cotidiano, rememorando peças mais verborrágicas de Williams, tais como *Period of Adjustment - High Point is Built Over a Cavern* (*Período de ajustamento - High Point foi construída sobre uma caverna*, 1960) e *The Night of the Iguana* (*A noite do iguana*, 1961).

Confessional incorpora elementos do teatro pós-dramático *avant la lettre*: solilóquios em *spotlight* e consequentes deslocamentos temporais, uso de trilha sonora em cena - com o uso da música Souvenir na *junkbox* - e ausência de resolução, visto ser uma peça em um ato[22].

> (*Bill e Steve riem. Enquanto ri, Steve sai da banqueta do bar e caminha até a área do confessionário, onde ele é iluminado ao mesmo tempo em que o bar escurece*)
> STEVE: Acho que a Violet é uma porca, sim, e eu devia me envergonhar de andar com ela. Mas um homem solteiro, com quarenta e sete anos, empregado como cozinheiro de lanchonete, com um salário com o qual mal dá para se virar sozinho, não pode ser exigente. Não, ele tem que se contentar com os malditos restos deste mundo, e a Violet é um desses restos. É um resto digno de pena, mas - (*ele dá de ombros, triste, e leva a garrafa de cerveja à boca*) alguma coisa é melhor do que nada, e eu não tinha nada antes de me envolver com ela. Ela me passou uma gonorreia uma vez e tentou dizer que peguei isso no assento de um banheiro público. Perguntei ao médico: "É possível pegar gonorreia num banheiro público?", e ele disse: "Sim, é possível pegar assim, mas não é assim que acontece!" (*Ele sorri tristemente e bebe de novo, cambaleando de leve*) -Ah, minha vida, minha vida miserável e barata! É como um osso jogado para um cachorro! Eu sou o cachorro, ela é o osso. Inferno, eu conheço os hábitos dela: ela está sempre lá naquele fliperama quando vou buscá-la, sempre o mais perto possível de algum garoto da Marinha, jogando *pinball*, e uma mão está fora de vista. Fazendo programa? Acho que é isso. Eu sei que não sustento ela; só pago umas cervejas aqui e um cachorro-quente no caminho de casa. Mas o Bill, por que ele deixa ela se engraçar com ele? Numa noite ele estava se gabando do tamanho do pau dele, disse que tudo que precisava para ganhar a vida era usar calça apertada na rua. Vida! -Joguem para um cachorro. Eu não sou cachorro, não quero. Acho que vou sentar no bar e não dar atenção a ela quando sair [...](*Ele se vira de volta para o fundo do palco e se senta ao balcão. Durante sua fala na área do confessionário, ouve-se um número de violino em volume bem baixo. Agora a luz do bar e a seleção de*

22 A peça em um ato opera pela intensidade em lugar da extensão, pela suspensão em vez da resolução e pela abertura para o fragmento. Szondi (2001) mostra que, ao dissolver a linearidade e a necessidade de fechamento, esse formato encarna a crise da forma dramática tradicional. Já Raymond Williams (2002) aponta que o caráter breve e experimental dessas peças permite maior diálogo com contextos históricos imediatos e com linguagens teatrais de ruptura. No caso de Tennessee Williams, a peça em um ato foi laboratório para obras longas e, sobretudo, uma dimensão autônoma de sua criação. Textos como *Summer at the Lake* (*Verão no lago*, 1935), *The Lady of Larkspur Lotion* (*A dama da loção antipiolho*, 1941), *Green Eyes* (*Olhos verdes*, 1971) e *The One Exception* (*A única exceção*, 1983) evidenciam que, nesse formato, o dramaturgo encontrou um espaço fértil para testar recursos expressionistas, épicos e fragmentários, antecipando procedimentos que depois migrariam para suas peças maiores. Assim, a peça em um ato deve ser compreendida não como forma reduzida simplesmente, mas sim como uma experimentação estética e de crítica social condensada, muitas vezes sem clímax e resolução de conflito.

violino voltam ao nível normal) (Williams, 1970, p. 162-163)[23].

Steve é isolado no confessionário enquanto o bar se apaga. A peça aciona o dispositivo brechtiano: suspende o fluxo mimético, expõe a maquinaria - luz focal, Souvenir em volume mínimo, deslocamento espacial - e transforma a fala individual em comentário social. Os gestos do personagem, o encolher de ombros, a garrafa na boca, funcionam como *gestus*[24], e o relato encadeia signos de precariedade, como o *time is money*, subemprego, mercantilização do desejo, historicizando os afetos e deslocando a confissão do íntimo para a esfera sistêmica. Assim, o confessionário opera como estação épica dentro da estrutura anticanônica descrita acima, solilóquio em *spotlight*, montagem descontínua, ausência de resolução: não busca catarse, convoca julgamento crítico, justificando a inserção do trecho como evidência formal do projeto lírico-crítico da peça.

O naturalismo verbal da peça, entrelaçada pelos solilóquios de todos os personagens, mesmo por aqueles que não são protagonistas, é tensionado por uma atmosfera fantasmagórica reforçada pelo cenário de neblina, pelo peixe embalsamado sobre o balcão do bar e pelos fantasmas do passado que habitam a memória dos personagens. Como assinala Althusser (1985), as ideologias interpelam os sujeitos por meio de práticas concretas; em *Confessional*, a ideologia aparece em sua forma mais íntima: os personagens derrotados pelo *American Dream* e seus afetos são marcados por uma lógica de escassez e sobrevivência.

A linguagem da peça é, à primeira vista, marcada pela oralidade fragmentada, repetitiva e vulgar. A construção sintática dos diálogos se aproxima da fala cotidiana dos excluídos urbanos, incorporando gírias (Leona utiliza, com muita frequência, a interjeição de raiva *goddam*, que é uma forma enfática e vulgar de *God damn* (Deus te amaldiçoe), bastante usada na oralidade popular

23 "(*Bill and Steve laugh. As he laughs, Steve leaves the barstool and walks to the confessional area, where he is lighted as the bar is dimmed*). STEVE: I guess Violet's a pig, all right, and I ought to be ashamed to go around with her. But a man unmarried, forty-seven years old, employed as a short-order cook at a salary he can barely get by on alone, he can't be choosy. Nope, he has to be satisfied with the goddam scraps in this world, and Violet's one of those scraps. She's a pitiful scrap, but - (*He shrugs sadly and lifts the beer bottle to his mouth*) something's better than nothing, and I had nothing before I took up with her. She gave me the clap once and tried to tell me I got it off a toilet seat. I asked the doctor, "Is it possible to get the clap off a public toilet seat?" and he said, "Yes, you can get it that way, but you don't!" (*He grins sadly and drinks again, wobbling slightly*) - Oh, my life, my miserable, cheap life! It's like a bone thrown to a dog! I'm the dog, she's the bone. Hell, I know her habits: she's always down there in that amusement arcade when I go to pick her up, she's down there as close as she can get to some navy kid, playing a pinball game, and one hand is out of sight. Hustling? I reckon that's it. I know I don't provide for her, just buy her a few beers here, and a hot dog on the way home. But Bill, why does he let her mess around with him? One night he was braggin' about the size of his tool - he said all he had to do to make a living was wear tight pants on the street. Life! Throw it to a dog. I'm not a dog; I don't want it. I think I'll sit at the bar and pay no attention to her when she comes out" [...](*He turns back upstage and takes a seat at the bar. During his speech in the confessional area, the violin number has been heard at a very low level. Now the light in the bar and the violin selection are brought up to a normal level*) (Williams, 1970, p. 162-163).

24 O *gestus*, para Brecht, designa a síntese entre gesto físico e atitude social, pela qual o ator ou atriz revela, de modo crítico, as relações de classe e poder implicadas na cena. Não é um gesto isolado, mas uma expressão que expõe o contexto histórico e social da ação.

estadunidense), elipses ("LEONA: Nenhum, nem a droga de um pouco" (Williams, 1970, p. 154)[25]), interrupções e, enfim, há os alinhavos dos solilóquios que beiram a verborragia.

O fluxo verbal extenso das falas em confissão figura a precariedade social dos personagens. As falas extensas e descontroladas, sobretudo de Leona, acumulam truncamentos e repetições que simulam a dificuldade de organizar a experiência em linguagem coerente. Essa prolixidade expõe o colapso de uma subjetividade submetida à exclusão social e à invisibilidade histórica. O falar demais, aqui, é também uma forma de resistência ao sexismo, pois a enxurrada de palavras substitui o silêncio imposto pelas estruturas de opressão que não lhes permitem reconhecimento no espaço público, especialmente à mulher obesa, solteira e que sustenta o homem, num papel invertido da lógica burguesa heteronormativa.

Além disso, o espectador encontra no discurso um fluxo descontínuo de vozes que se sobrepõem e se interrompem, cumprindo dupla função: mimetização da oralidade dos excluídos urbanos e, ao mesmo tempo, rompimento com o ilusionismo teatral, instaurando uma linguagem que desnuda as contradições históricas de um coletivo marginalizado. Portanto, a aparente banalidade linguística do discurso extenso é estratégica: Williams desvela os mecanismos de opressão que a linguagem também transporta.

A usada por Leona é uma arma de defesa e ataque. Suas tiradas furiosas revelam uma subjetividade esgarçada, na qual o afeto é permanentemente desfigurado pela humilhação social. Ao repetir obsessivamente expressões como "Eu choro! Eu choro! - Não, eu não choro, eu não choro!" (Williams, 1970, p. 165)[26], o personagem oscila entre o impulso lírico e o colapso emocional, como se tentasse a todo custo preservar alguma forma de expressão diante daquilo que Benjamin (2012, p. 114) chamaria de "empobrecimento da experiência".

A fala do personagem Homem jovem, por sua vez, é marcada por um formalismo polido, com digressões filosóficas e imagens metafóricas, quase surreais, como a visão do peixe imaginário que flutua sobre sua cama. Mas, diferentemente de Leona, sua linguagem revela o esvaziamento enquanto possibilidade de encontro: seu solilóquio é frio, desencantado, incapaz de produzir vínculo ou alteridade. A oposição entre esses dois registros reflete, como observa Althusser (1985, p. 114), a materialidade das formações ideológicas que interpelam os sujeitos de forma diferenciada conforme sua posição social.

> HOMEM JOVEM: Qual é a coisa que você não deve perder neste mundo antes de estar pronto para deixá-lo? A única coisa que você não deve perder, nunca?
> LEONA: Amor? (*O Homem Jovem ri*)
> RAPAZ: Interesse?
> HOMEM JOVEM: Está mais perto, muito mais perto... Sim, é quase isso. A palavra que eu tinha em mente era a surpresa. A capacidade de se surpreender. Eu

25 "None, not a Goddam bit!". A forma plena seria "There was none, not a Goddam bit!" (Não havia nenhum, nem a droga de um pouco). Utilizou-se a tradução literal para manter claramente a figura de linguagem na língua portuguesa.

26 "I cry! I cry! - No, I don´t cry, I don´t cry!" (Williams, 1970, p. 165).

> perdi a capacidade de me surpreender, perdi completamente, que se eu acordasse no meu quarto tarde da noite e visse aquele peixe fantástico nadando bem sobre minha cabeça, eu não ficaria realmente surpreso.
> LEONA: Quer dizer que pensaria que estava sonhando?
> HOMEM JOVEM: Ah, não. Bem acordado. Mas não realmente surpreso. (*Ele se levanta casualmente e vai para o "confessionário": a luz se concentra sobre ele*) Existe uma grosseria, uma grosseria entorpecente, na experiência da maioria dos homossexuais. As experiências são rápidas, duras, brutais, e o padrão delas é praticamente inalterável. O ato de amor deles é como a picada de uma agulha hipodérmica à qual são viciados, mas que está cada vez mais vazia de verdadeiro interesse e surpresa […] (Williams, 1970, p. 167, grifo do autor)[27].

A denúncia da peça está na exposição da degradação humana como sintoma de uma sociedade doente. O embate entre Leona e Violet, por exemplo, ultrapassa a anedota e revela a luta por reconhecimento em um ambiente social que só valoriza corpos femininos jovens, magros, limpos e úteis ao capital. A memória do irmão de Leona morto funciona como uma figura ausente que representa a possibilidade de beleza e de humanidade perdidas. Esse irmão é o que Leona invoca para preservar algo que Benjamin (2012, p. 225) chamaria de "imagem dialética", uma lembrança que se recusa a ser apagada pela barbárie do presente.

A peça expõe, sobretudo, o esgotamento das formas tradicionais de sentido. O solilóquio final do Homem jovem é emblemático: ele confessa não ser mais capaz de se surpreender com nada - nem mesmo com um peixe imaginário flutuando sobre sua cama. A perda da capacidade de espanto é o sintoma de uma subjetividade capturada pelo cinismo e pelo automatismo da repetição, o que Fredric Jameson (1991) relacionaria à lógica cultural do pós-modernismo tardio.

> HOMEM JOVEM: [...] - Esse garoto que eu peguei hoje à noite, o garoto da região do milho alto, ainda tem a capacidade de se surpreender com o que vê, ouve e sente neste reino da Terra. Durante todo o caminho pelo cânion até minha casa, ele continuava dizendo: *Eu não posso acreditar, estou aqui, cheguei ao Pacífico, o maior oceano do mundo!* - como se ninguém, Magalhães ou Balboa ou mesmo os indígenas, o tivesse visto antes dele; sim, como se ele tivesse descoberto esse oceano, o maior da Terra, e então agora, porque o encontrara sozinho, ele existia, agora, pela primeira vez, nunca antes.... E essa excitação dele me lembrou de (eu) ter perdido a capacidade de dizer: "Meu Deus!" em vez de apenas: "Ah, tá." Fiz todas as perguntas, gritei-as ao céu surdo, até ficar rouco da garganta e o rosto azul, e não obtive resposta, nem um sussurro, nada, nada mesmo, veja, apenas o sol nascendo a cada manhã e se pondo à noite, e as galáxias do céu noturno entrando em cena como coristas, coristas robôs: um, dois, três, chute, um, dois, três, chute.... Repita qualquer pergunta muitas vezes e o que você obtém, o que é dado? - Uma grande rocha esculpida no deserto, um símbolo monumental de

27 "YOUNG MAN: What is the thing that you mustn't lose in this world before you´re ready to leave it? The one thing you mustn´t lose ever? LEONA: Love? (*The Young Man laughs*) BOY: Interest? YOUNG MAN: That´s closer, much closer… Yes, that´s almost it. The word that I had in mind is surprise, though. The capacity for being surprised. I´ve lost the capacity for being surprised, so completely lost it, that if I woke up in my bedroom late some night and saw that fantastic fish swimming right over my head, I wouldn´t be really surprised. LEONA: You mean you´d think you were dreaming? YOUNG MAN: Oh, no. Wide awake. But not really surprised. (*He rises casually and moves to the "confessional": the light concentrates on him*) There´s a coarseness, a deadening coarseness, in the experience of most homosexuals. The experiences are quick, and hard, and brutal, and the pattern of them is practically unchanging. Their act of love is like the jabbing of a hypodermic needle to which they're addicted but which is more and more empty of real interest and surprise […]" (Williams, 1970, p. 167, grifo do autor).

> paixão gasta e perplexidade em você (mesmo), uma esfinge estúpida de pedra paralisada que não sabe respostas que você não saiba, mas que se apresenta como o oráculo de todos os tempos, deitada sobre o ventre à espera de soltar alguns gritos de sabedoria universal, e se ela acordasse à meia-noite à beira do deserto e visse aquele peixe fantástico nadando sobre sua cabeça - sabe o que ela também diria? Ela diria: "Ah, tá" - e voltaria a dormir por mais cinco mil anos (Williams, 1970, p. 179-180, grifos do autor)[28].

8.1 Leona: a mulher (des)autorizada

O personagem Leona encarna uma figura central e ainda pouco analisada na dramaturgia de Tennessee Williams: a mulher gorda, envelhecida, alcoolizada e, sobretudo, socialmente desautorizada. Ao conceder-lhe voz e protagonismo, Williams rompe com convenções de representação feminina, dando-lhe autorização para a liberdade de expressão, e atua como um precursor na problematização das normas de gênero e dos padrões de respeitabilidade social. Trata-se de uma subjetividade excluída dos registros dominantes de reconhecimento e valor, cuja existência desafia os modelos normativos de feminilidade baseados na juventude, na beleza corporal disciplinada, na respeitabilidade moral teocrata e na contenção emocional.

Leona não possui voz licenciada no espaço social - nem como mãe, nem como esposa, nem como amante, nem como irmã - e sua presença no bar é marcada por uma constante oscilação entre a histeria, o delírio e a tentativa desesperada de manter alguma forma de vínculo afetivo ou controle simbólico sobre os outros, dado o seu desterro da sociedade capitalista. Ao construir esse personagem sem recorrer a caricaturas ou à expiação dramática, Williams desloca o foco da representação feminina convencional e antecipa questões fundamentais dos estudos de gênero contemporâneos: a desautorização estrutural das mulheres fora dos padrões, a precariedade do afeto, o esvaziamento da escuta social diante das vozes indesejadas e o desenraizamento do mundo do capital.

A obesidade, o modo vulgar de se vestir, a loquacidade excessiva e a instabilidade emocional são efeitos de um processo de marginalização social que atinge as mulheres pobres, solteiras e fora

---

28 "YOUNG MAN: -This boy I picked up tonight, the kid from the tall corn country, still has the capacity for being surprised by what he sees, hears and feels in this kingdom of earth. All the way up the canyon to my place, he kept saying, *I can't believe it, I'm here, I've come to the Pacific, the world's greatest ocean!* -as if nobody, Magellan or Balboa or even the Indians had ever seen it before him; yes, like he'd discovered this ocean, the largest on earth, and so now, because he'd found it himself, it existed, now, for the first time, never before.... And this excitement of his reminded me of my having lost the ability to say: "My God!" instead of just: "Oh, well." I've asked all the questions, shouted them at deaf heaven, till I was hoarse in the voice box and blue in the face, and gotten no answer, not the whisper of one, nothing at all, you see, but the sun coming up each morning and going down that night, and the galaxies of the night sky trooping onstage like chorines, robot chorines: one, two, three, kick, one, two, three, kick.... Repeat any question too often and what do you get, what's given? -A big carved rock by the desert, a monumental symbol of worn-out passion and bewilderment in you, a stupid stone paralyzed Sphinx that knows no answers that you don't but comes on like the oracle of all time, waiting on her belly to give out some outcries of universal wisdom, and if she woke up some midnight at the edge of the desert and saw that fantastic fish swimming over her head - y'know what she'd say, too? She'd say: "Oh, well" - and go back to sleep for another five thousand years" (Williams, 1970, p. 179-180, grifos do autor).

do padrão patriarcal. Em sua tentativa de exercer poder sobre Bill, Leona busca restaurar uma ordem afetiva na qual possa exercer algum domínio. Mas essa tentativa é sempre frustrada: ela é ridicularizada, interrompida, desacreditada. Como observa Angela Davis (2016, p. 24), a mulher marginalizada é duplamente oprimida: pela classe e pelo gênero. E, no caso de Leona, somam-se o etarismo e o preconceito corporal.

A violência simbólica sofrida por Leona é também uma violência de classe. Sua dor é constantemente anulada pela percepção de que ela fala demais, bebe demais, sente demais. Ao contrário do melodrama tradicional, no qual a mulher sofre de modo nobre, por um homem ou um filho, em *Confessional* o sofrimento é grotesco, ruidoso e embriagado. Justamente por isso, insuportável para a sociedade patriarcal e para o teatro *mainstream* em 1970.

8.2 O homossexual no espaço da brutalidade

A homossexualidade, no período em que *Confessional* foi escrita, ainda era enquadrada nos Estados Unidos como crime e doença. Os códigos penais de diversos estados submetiam à ação penal as relações entre pessoas do mesmo sexo. A psiquiatria oficial, por sua vez, manteve a homossexualidade listada como doença mental até 1973. Esse enquadramento jurídico e médico reforçava um regime de estigmatização social que condenava os sujeitos homossexuais à clandestinidade, à perseguição policial e à invisibilidade institucional, impondo uma existência restrita a espaços marginais de sociabilidade, como bares e clubes noturnos (Chauncey, 1994; American Psychiatric Association, 1968).

No campo teatral, esse quadro repressivo reverberava em representações enviesadas e limitadas. A homossexualidade surgia ora como rumor devastador, como em *The Children's Hour* (*A hora das crianças*, em tradução literal. No Brasil, chamou-se *Infâmia*, 1934), de Lillian Hellman (1905-1984), ora como ausência do palco ora como silêncio, como nos casos de Alan em *A Streetcar Named Desire* (*Um bonde chamado Desejo*, 1947) e de Sebastian em *Suddenly Last Summer*[29]. Nessas obras, a figura homossexual aparecia mediada pelo escândalo (Lemos; Santos, 2023), pela vergonha ou pela sugestão indireta, evidenciando tanto a censura oficial quanto a dificuldade de inscrição positiva dessas identidades no espaço cultural. A dramaturgia funcionava, assim, como espelho da marginalização social: a exclusão do palco correspondia à exclusão no corpo social.

29 Ambos os personagens não possuem ações no palco, estão mortos, sendo apenas evocados pela narrativa de personagens heterossexuais.

A virada histórica e estética se delineia no final da década de 1960. Nos Estados Unidos, organizações como a Mattachine Society[30] e as Daughters of Bilitis[31] já ensaiavam a formação de uma identidade coletiva, mas foi apenas após a Revolta de Stonewall[32], em 1969, que emergiu uma visibilidade política organizada, vinculada ao nascente movimento de liberação gay. No teatro, esse deslocamento aparece em dramaturgias que, no circuito *off* e *off-off-Broadway*, passaram a tematizar diretamente a homossexualidade a partir de 1964, como em *The Madness of Lady Bright* (*A loucura de Lady Bright*, 1964), de Lanford Wilson.

Confessional não reproduz mais a homossexualidade como ausência ou metáfora, tal como nas peças mais celebradas anteriormente, mas a integra no cenário social concreto da exclusão urbana, conferindo à fala fragmentada dos personagens a força de um testemunho coletivo contra a repressão institucional junto a outros personagens heterossexuais.

O Homem jovem figura o sujeito homossexual marcado pela reificação afetiva: vive entre relações efêmeras, uma rotina de consumo corporal e o desencanto diante de um mundo que converte o desejo em mercadoria. Sua fala no confessionário revela o nível de interiorização da violência simbólica que o determina, como resultado de sua posição histórica em uma sociedade que patologiza a dissidência sexual.

A subjetividade desse personagem é uma expressão concreta das contradições de classe, gênero e sexualidade em um estágio avançado do capitalismo. Sua desilusão não é apenas íntima ou existencial: ela é histórica. Como afirma Foucault (2009, p. 92-93), o sujeito homossexual é produto de um regime discursivo que o define, vigia e administra, transformando a orientação sexual em um território de controle e exclusão. O capitalismo não apenas tolera a homossexualidade - ele a absorve, estetiza e esvazia de conteúdo político, convertendo-a em performance repetitiva, espetáculo e cinismo afetivo. A frase do personagem, ao dizer que perdeu a capacidade de se surpreender mesmo diante do insólito e citada anteriormente, expressa aquilo que Walter Benjamin (2012, p, 114) chamaria de empobrecimento da experiência: a perda da possibilidade de narrar, de afetar e de ser afetado.

---

30 Fundada em 1950 por ativistas da Califórnia, foi a primeira organização homófila de alcance nacional. Seu objetivo era criar um espaço de solidariedade e de defesa para homens homossexuais em uma época em que relações entre pessoas do mesmo sexo eram criminalizadas e patologizadas. O termo homófilo, preferido na época, buscava evitar a carga negativa associada à palavra homossexual, enfatizando o amor (philia) em vez do desejo sexual.

31 É considerada a primeira associação lésbica duradoura dos Estados Unidos. Criada inicialmente como um espaço social seguro em que mulheres poderiam se encontrar sem o risco das batidas policiais frequentes em bares gays; a organização logo assumiu também uma dimensão política, publicando boletins e discutindo abertamente temas como discriminação, direitos civis e liberdade de expressão.

32 É considerada o marco inaugural do movimento de liberação gay contemporâneo. O episódio ocorreu em 1969, em Nova Iorque, quando frequentadores do Bar Stonewall Inn, cansados das recorrentes batidas policiais e da violência dirigida contra os dissidentes da heteronormatividade, reagiram e enfrentaram as forças de repressão em uma série de protestos que duraram vários dias. Diferente das associações anteriores, que atuavam de modo mais discreto e assimilacionista, inaugurou uma fase de maior visibilidade, com marchas públicas e com organizações que reivindicavam abertamente o orgulho e a legitimidade das identidades sexuais dissidentes. Foi a partir daí que o movimento adquiriu escala política, tornando-se uma referência internacional para a luta por direitos civis e para a consolidação daquilo que mais tarde se convencionou chamar de Movimento LGBTQIAPN+.

A dialética entre o Homem jovem e o Rapaz de Iowa aprofunda esse quadro. O jovem vindo do interior figura o corpo ainda não plenamente capturado pelo mercado, uma subjetividade em formação movida pela curiosidade, a inocência e a inquietação. O contraste entre os dois revela uma tensão histórica entre a possibilidade e o colapso, entre a orientação sexual como abertura e como repetição. A tessitura compositiva do personagem Homem jovem, nesse sentido, aproxima-se daquilo que Fredric Jameson (1996) define como subjetividade pós-moderna: fragmentada, desprovida de horizonte histórico, encerrada em um presente contínuo e paralisante.

No entanto, Williams evita a armadilha do moralismo ou do estereótipo. Ao dar vozes a esses personagens, também há um lirismo e uma densidade que transcendem o panfletismo; ele compõe um retrato da sexualidade dissidente em uma ordem social que a admite apenas em seus termos de mercado. A presença do Homem jovem no espaço brutal e decadente do bar é um registro de um tempo histórico em que o sujeito LGBTQIAPN+ fora do padrão de consumo ou da imagem higienizada do progresso é lançado à condição de excedente social, de corpo fora do ciclo de reprodução normativa. A peça, ao apresentar essa figura não como uma exceção, mas sim como parte estruturante daquele microcosmo social, explicita o que o teatro tem de mais potente em seu gesto dialético: tornar visível a contradição viva entre subjetividade e estrutura, desejo e dominação, vida e arte.

9 Últimas considerações

Confessional figura uma peça de ruptura estética, histórica e política. Ao deslocar o foco do drama psicológico tradicional para a exposição crítica de sujeitos à margem da sociedade, Williams constrói uma dramaturgia descentrada do ideal burguês de narrativa, identidade e representação. Essa descentralização se evidencia na fragmentação dos diálogos, no espaço cênico concebido como arena social e na ausência de enredo causal linear -expedientes que, como observa Szondi (2001), marcam a crise do drama burguês e apontam para formas modernas de teatralidade.

A obra não se limita a denunciar o fracasso do sonho americano: ela figura as ruínas de um projeto civilizatório que condena ao silêncio, à caricatura ou à morte simbólica aqueles que escapam às normas da utilidade social, do desejo regulamentado e da feminilidade disciplinada. Ao mesmo tempo, ao conferir lirismo a esses corpos excedentes, Williams recusa a lógica do cancelamento. Sua escrita dramatúrgica, mesmo quando verborrágica ou existencialista, insiste em pressionar a margem como espaço de potência estética e crítica.

Os expedientes brechtianos assumem na peça um papel estruturante na construção da cena como crítica ao capitalismo e ao sonho americano: o uso do confessionário como dispositivo de distanciamento, a fragmentação da ação em quadros descontínuos, a suspensão da ilusão dramática, a repetição ritual da música e a ausência de resolução catártica operam como formas críticas que deslocam a peça do plano da representação psicológica para o da exposição dialética. Ainda que não

reivindique filiação direta a Brecht, Williams se apropria de procedimentos que desestabilizam o drama burguês e propõem ao espectador uma escuta ativa e estranhada da opressão, da repressão capitalista e dos destituídos de pertencimento social.

Confessional é um dispositivo de visibilidade histórica da desnaturalização da ordem vigente. Em meio à névoa da desilusão e da repetição, o que se preserva é a cena: lugar de escuta, de estranhamento e de reflexão. A peça afirma sua relevância como expressão viva da contradição, da força e da invenção que marcam a dramaturgia de Tennessee Williams em sua fase final. Nesse sentido, sua voz, ainda que murmurante, permanece insubstituível para a crítica contemporânea.

Ao final desta análise, é possível sustentar que *Confessional* se configura como uma verdadeira paródia historicamente situada da sociabilidade capitalista nos Estados Unidos, na medida em que reorganiza, em chave crítica, os signos de estabilidade, decoro e sucesso que estruturam o imaginário dominante. A peça condensa uma forma de vida regida por normas que se impõem como naturalidade, convertendo relações em procedimentos de controle recíproco e reduzindo a experiência humana a um circuito de avaliação permanente. Nesse movimento, a ideia de normalidade deixa de operar como horizonte de integração e passa a ser exposta como regime de exclusão, no qual a culpa, a correção e o julgamento se tornam instrumentos cotidianos de ajuste social. A paródia surge, portanto, como síntese formal e histórica de uma ordem que preserva seus códigos mesmo diante de sua própria falência, administrando o sofrimento e neutralizando conflitos por meio de rituais morais esvaziados.

Vale rememorar a última fala do personagem feminino protagonista como síntese dessa análise: "LEONA: [...] Mas mesmo assim você não pode ter certeza de que será jogado fora, não, pode ser re-solado ou apenas forrado com papelão, e ainda assim ser calçado para continuar andando, até que esteja além de qualquer conserto - além de qualquer conserto [...]" (Williams, 1970, p. 196)[33].

33 "LEONA: [...] But even then you can´t be sure that it will be thrown away, no, it might be re-soled or just padded with cardboard, and still be put on to walk on, till it's past all repair-all repair" [...] (Williams, 1970, p. 196).

Referências

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado. 2. ed. Tradução de. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ALTHUSSER, Louis. *Sobre a reprodução*. Tradução de. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1999

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-II). Washington, D.C., 1968.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro***.** Tradução de. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt; HECHT, Werner (org.). *Diário de trabalho:* volume II –- América, 1941-1947. *In*: HECHT, Werner Hecht (Org.). Tradução de. Reinaldo Guarany e José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BUSTAMANTE, Fernando. Tennessee Williams e Erwin Piscator: influências, divergências e colaboração no Dramatic Workshop. *Dramaturgia em Foco*, Petrolina, v. 7, n. 2 (Edição especial Tennessee Williams), 2023. Disponível em: https://periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2907. Acesso em: 11 set. 2025.

CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus:* An Acting Master for the Twenty-First Century. 2. ed. London: Routledge, 2009.

CHAUNCEY, George. *Gay New York:* Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890–-1940. New York: Basic Books, 1994.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe.* Tradução de. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DORFF, Linda. *Disfigured Stages:* The Late Plays of Tennessee Williams, 1958-1983. Tese (Doctor of Philosophy). New York: University of New York, 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I:* A vontade de saber. Tradução de. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

HOBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos:* O breve século XX: 1914-1991. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAMESON, Fredric. *Brecht e o método*. Tradução de. Maria Sílvia Betti. Petrópolis: Vozes, 1999.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo:* a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham: Duke University Press, 1991.

KOLIN, Philip C. "Having Lost the Ability to Say: 'My God!": The Theology of Tennessee Williams´s Small Craft Warnings. *In*: KOLIN, Philip C. (ed.). *The Undiscovered Country:* The Later Plays of Tennessee Williams. New York: Peter Lang Publishing, 2002. p. 107-124.

LE GOFFOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de. Bernardo Leitão *et al*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LEMOS, Adriana Falqueto; SANTOS, Johnny César dos. Ausência presente: a homossexualidade em três peças de Tennessee Williams. *Dramaturgia em foco*, v. 7, n. 2, 2023. DOI: 10.5281/zenodo.14871057. Disponível em: https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/2542/1551. Acesso em: 15 jan. 2026.

LEVERICH, Lyle. *Tom* –- The Unknown Tennessee Williams. New York: Crown Publishers, 1995.

LYON, James K. *Brecht in America.* Princeton: Princeton University Press, 1980.

OLIVEIRA, Gustavo Ponciano Cunha de. Os limites do Realismo em *The Mutilated*, de Tennessee Williams: expressionismo e *Verfremdungseffekt*. *Ilha do Desterro:* A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies, Florianópolis, v. 70, n. 1, p. 275-285, jan./abr. 2017. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2017v70n1p275/33505. Acesso em: 11 set. 2025.

POLAND, Albert; MAILMAN, Bruce. Introduction. *In*: POLAND, Albert; MAILMAN, Bruce. *The OffOff OffOff Broadway Book:* The Plays, People, Theatre. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1972. p. xi-xiv.

PURDY, Sean. O século americano. In: KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. *História dos Estados Unidos:* das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007. p. 175–280.

SADDIK, Annette J. Introduction: Transmuting Madness into Meaning. *In*: WILLIAMS, Tennessee. *The Travelling Companion and Other Plays*. Annette J. Saddik (eEd.). New York: New Directions Books, 2008. p. xi-xxix.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950).* Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILLETT, John. *O teatro de Bertolt Brecht*: uma introdução. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

WILLIAMS, Raymond. *A tragédia moderna.* Tradução de. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WILLIAMS, Tennessee. *Dragon Country* –- A Book of Plays. New York: New Directions, 1970.

WILLIAMS, Tennessee. *Tennessee Williams* - Plays 1957-1980. New York:, The Library of America, 2000.

Biografia acadêmica
Luis Marcio Arnaut de Toledo - Universidade de São Paulo (USP)
Doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil. Estágio de pós-doutorado realizado na Instituto de Artes de Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
E-mail: sp.vi@hotmail.com

Financiamento
Não se aplica

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
Não declarado

Direitos autorais
Luis Marcio Arnaut de Toledo

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
Éden Peretta

Histórico de avaliação
Data de submissão: 06 maio 2025
Data de aprovação: 23 out. 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

DANÇAR ALÉM DO TEMPO:
breves paralelos entre Wigman e hoje

DANCING BEYOND TIME:
brief parallels between Wigman and today

Eugênio Bruck
https://orcid.org/0000-0001-9717-1583

doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8221

Dançar além do tempo:
breves paralelos entre Wigman e hoje

Resumo: Parte da minha tese de doutorado e do pós-doutorado, e como homenagem a Mary Wigman, esse artigo-comentário considera sua visão da dança, aspectos dos seus processos criativos e exemplos, a partir do seu itinerário e legado artístico, combinando exegese e perspectiva pessoal. Num vínculo entre pensamento e cena, são destacados o uso de elementos teatrais bem como o da experiência e sensação no seu trabalho de composição coreográfica. Pontualmente, é também mencionada a relação com meu trabalho teórico e prático. Finalmente, ao discutir importantes contribuições técnicas e poéticas de Wigman para a atualidade, tal comentário mostra a abertura do modo de proceder e operar desta grande dançarina e artista alemã, criadora da chamada dança expressiva (e/ou expressionista).
Palavras-chave: dança moderna; teatro; coreografia.

Dancing beyond Time:
brief parallels between Wigman and today

Abstract: Part of my doctoral thesis and postdoctoral research, as well as a tribute to Mary Wigman, this paper and commentary consider her vision of dance, aspects of her creative processes and examples, based on her artistic journey and legacy, combining exegesis and personal perspective. In a connection between thought and performance, the use of theatrical elements is highlighted, as well as the experience and sensation in her dance composition work. Specifically, the connection to my theoretical and practical work is also mentioned. Finally, by discussing Wigman's important technical and poetic contributions to the present day, this commentary shows the openness of the way of proceeding and operating of this great German dancer and artist, creator of the so-called expressive (and/or expressionist) dance.
Keywords: modern dance; theater; choreography.

Nota introdutória

Conhecimento do passado e também de possíveis desígnios, a história é como fios que atravessam o tempo, memorializando figuras e revelando ou sedimentando o progresso no estado das coisas. São feitos, ideias, comportamentos e gestos que merecem ser vistos, narrados e celebrados. Mas, se essa homenagem, pouco mais de 50 anos após a morte da grande dançarina e artista alemã Mary Wigman (1886-1973), não pretende uma abordagem histórica, do seu contínuo ou mesmo devir, nem por isso deixa de considerar de perto fatos e eventos mais ou menos marcantes da sua trajetória. E nem de buscar uma verdade, a partir sobretudo das leituras de "The language of dance", em inglês ("Die Sprache des Tanzes", no original, e "A linguagem da dança", aqui) e "The Mary Wigman book", em inglês; além do documentário "Mary Wigman: the soul of dance", em inglês ("Mary Wigman: Die Seele des Tanzes", no original). E, nesse viés, seu contexto de vida, a sociedade na qual viveu e o lugar que ocupava nela só são então apresentados na medida em que elucidam as questões aqui discutidas. Para um estudo detalhado (incluindo sua complexa relação com o nazismo), sugiro livros como de Hedwig Müller e Isa Partsch-Bergsohn, entre muitos outros. A seguir, abordo a obra de Wigman como um artista da cena, a trazendo para a prática de hoje sempre que possível e traçando com isso alguns breves paralelos. E, desse modo, aspectos do saber estético e expressivo podem convergir para uma análise mais atual da interface dança-vida, como também dos seus vínculos e repulsões. Como exemplo, cito o uso na artista da experiência e sensação, que encontra respaldo nas minhas reflexões, aulas, ensaios e espetáculos, bem como na minha maneira de estudar e investigar a cena.

1 Sua visão e aspectos da dança

A dança contemporânea tende hoje a valorizar a experiência do real ou ainda a presença direta da vida, chegando até mesmo a excluir a artificialidade das suas práticas corporais. Mas, tradicionalmente, dançar pode ser entendido como um artifício ou forma duplicada: a fabricação e encarnação de artífices que causam prazer naquele que os assiste. É assim que, ainda na família ou em eventos comunitários, se cria comunhão entre os participantes ao celebrar e reverenciar uma data. Contudo, tais magia e engenhosidade no encontro entre técnica e natureza nem sempre implicam em sensações agradáveis; ou seja, não cabe ao projeto de dança (das formas no espaço e no tempo) e apresentações em si produzirem só imagens bonitas e plásticas. Antes de tudo, eles captam o movimento da vida na sua variedade. Por exemplo, num mesmo ciclo de danças (*Paisagem oscilante*, 1929), Wigman buscou matizes muito diferentes, provocando ora circunspeção e gravidade como em *Face da noite*, ora alegria e jovialidade como na *Dança de verão*. Seu livro "A linguagem da dança" foi publicado em 1963, quando ela já tinha parado de dançar em público, mas continuando a coreografar e lecionar. Ele testemunha seus longos anos de dedicação à dança, contendo reflexões

sobre a arte de dançar, a descrição dos seus principais solos, sua trajetória artística e o ensino da técnica. O primeiro capítulo, "O segredo da dança", traz uma introdução, na qual a artista define sua intenção ao escrevê-lo e para quem está dirigido. O que transmitir aos seus descendentes é o que insinua e mesmo se pergunta. Wigman foi uma das maiores dançarinas da sua época e também uma das mais produtivas, com uma extensa e longeva obra, sobretudo de solos e coreografias para sua companhia. Além de atuante, foi ainda coreógrafa, diretora da sua companhia e de espetáculos, proprietária de escola, professora e produtora, tendo importância tanto na expressão da dança como ensino, no qual chegou mesmo a propor exercícios terapêuticos. De fato, Wigman teve mais de uma companhia de dança ao longo da carreira, sendo *As sete danças da vida* (1921) sua primeira grande composição para grupo. Até quase sua morte, manteve companhia e/ou escola, sempre criando e/ou lecionando seja em Dresden, Leipzig ou Berlim. Paralelamente, também se reconhece sua contribuição para o então emergente campo da dançaterapia e da terapia do movimento.

Daí ter feito parte do grupo que revolucionou a linguagem da dança na primeira metade do século passado, a colocando ao lado das demais artes, que vinham sendo redelineadas e por vezes regeneradas pelas vanguardas[1]. Do mesmo modo, aquele seu livro foi um dos que abriu caminho para novas e diferentes maneiras de compor coreografias, podendo ser tido como precursor no que se refere à interseção da dança com o teatro na modernidade alemã. Além disso, indiretamente, ao apresentar um retrato coerente e lúcido do artista no período através de seus pensamento, motivações, acontecimentos vividos e posições, interessa não só a profissionais da área, mas ao leitor leigo. Como é rico notar a clara evolução da sua trajetória: das primeiras investigações e arrojo das formas até as marcas da experiência e segurança depois de uma vida de dificuldades ou sucessos artísticos! Nesse sentido, ela serve de modelo a gerações futuras, sendo homenageada por grandes artistas posteriores: como Susanne Linke, William Forsythe, Sasha Waltz e Kazuo Ohno no butô, entre outros; além da sua influência na dança americana.

Ponte entre a tradição e o destino e também entre o cotidiano e o invisível, Wigman ajudou a ampliar o campo de atuação da dança, a qual define como arte do tempo e espaço. Herdeira de Laban (*apud* Louppe, 2012) até assumir suas próprias experimentações, ainda se interessou pelos outros dois fatores do movimento: o peso e a fluência (ou fluxo). É a partir desses quatro fatores, relembro, que Laban estabelece as oito ações básicas de esforço (ou impulsos de ação): torcer, pressionar, chicotear (ou talhar), socar, flutuar, deslizar, pontuar e sacudir (ou espanar). Nesse sistema, ainda se destacam a cinesfera, como espaço em volta do corpo e no qual nos movemos; bem como os planos da porta, da mesa e da roda, que combinam sempre duas das três dimensões (comprimento ou altura, amplitude ou largura e profundidade ou frente e trás)[2]. Já para Forsythe (2012), as cinesferas são múltiplas e não única, conforme cada parte do nosso corpo. No seu CD-ROM, entre muitos outros recursos, ele mostra por exemplo uma série de movimentos e eventuais

1 A própria Wigman teria lido "The art of making dances", de Doris Humphrey, publicado em 1959; o que reforça sua consonância com propostas vanguardistas.

2 Sobre Laban, ver ainda: Bourcier (2001), entre outros.

deslocamentos em volta simplesmente do cotovelo. Portanto, para Wigman, tempo, espaço e energia se inter-relacionam, dando a abrangência do evento cênico (coreográfico e dançante). Por natureza efêmero e transitório, o espetáculo se liga ao aqui e agora da cena. É um acontecimento ou mesmo evento que se separa do curso normal das coisas; dependendo, portanto, de data e lugar para advir (mesmo formas radicais acabam por ser disruptivas).

Assim, o tempo na dança não é o mesmo do cotidiano, da vida no seu suceder cronológico. E o espaço também é outro. Muitas coreografias foram criadas por Wigman a partir de temas espirituais, que pediam um tempo ritualizado. Mas nunca como algo ascético ou mortificante, que é só abstrato e oposto ao próprio viver. A temporalidade alterada ou relativizada pode ser notada, por exemplo, quando um segundo vira para a artista uma eternidade (como no seu solo ao final de *Monumento aos mortos*, 1930). Concomitantemente, ela não se utilizou só do caráter solene do ritual, mas também do festivo. E aí encontramos o prazer em se movimentar, que cria um jogo de formas no espaço. Se, por um lado, se aproxima de uma dança mais primitiva, o que a artista buscou foi sobretudo valorizar o movimento próprio do corpo.

Observo que, surgido da demonstração das altas maneiras da corte, o balé representou por muito tempo o regime monárquico. Historicamente, a dança moderna se contrapôs ao estilo acadêmico-clássico e depois romântico de dançar, ainda próximos de uma visão corporal mecanicista. Chegou mesmo a subverter essa visão do corpo como máquina, buscando frequentemente o orgânico. Grande expressão da época, o balé assim começou a apresentar sinais de decadência sobretudo a partir dos anos 1930, vindo a se renovar depois em novas escolas e variações como o balé moderno.

De qualquer modo, mesmo que contasse com coreógrafos extraordinários e inumeráveis códigos, o balé caía muitas vezes em gestos estereotipados, que pareciam paradoxalmente trair seus esforços para vencer limites e elevar níveis e critérios na dança. Isso, pelo menos, tal como ele era normalmente praticado e devido a uma obsessão pelo que poderia ser a "forma perfeita"[3]. Então, se tornou urgente encontrar alternativas, que recuperassem o sentido original de dançar; sendo que Wigman, como veremos, chegou a se inspirar por exemplo em antigos mitos, como os gregos. Mas a opção pela temática espiritual não significa ainda que tivesse vivido numa redoma de vidro, voltada só para si mesma. Nem que tivesse buscado com isso o falso exotismo. Efetivamente, sua preocupação estava em comunicar, evitando o hermetismo. Ao negar a tradição e seus saberes e/ou fazeres, todo artista corre o risco de se fechar em formas cerebrais e antitéticas, que podem não ter qualquer interesse para seu público. Pois, teatro e dança não devem ser concebidos em caixas fechadas. Só a partir de fontes e bases sólidas, das quais retiramos os modos de ação e exercício do ofício, floresce o que criamos de novo (no sentido do pródigo, notável ou singular e não da mera novidade). A tradição aí se torna viva e fértil, regenerando e revigorando velhas formas. Em vários trechos do livro "A linguagem da dança", vemos, portanto, o esforço de Wigman em inserir na dança a realidade da qual participava, como ao usar suas próprias experiências de viagens para criar.

3 Para um detalhamento do balé, incluindo a relação entre forma e fôrma (enquanto molde que engessa), ver: Bourcier (2001), entre outros.

Mais adiante, destaco duas dessas experiências: sua permanência num búnquer e a visita a um cemitério de soldados mortos na guerra, invertidas cronologicamente aqui. Já no caso do ciclo de danças *Sacrifício* (1931), é só durante uma apresentação que ela toma consciência da relação intrínseca entre este ciclo e uma visita às Cataratas do Niágara.

2 Entre *Dança da bruxa*, *Canto da tempestade* e *Dança de Niobe*

Além do mais, as danças de Wigman cobriram vários outros temas e formas. Se a natureza foi sem dúvida uma das suas maiores fontes de inspiração, a artista também criou a partir de materiais absolutamente ínfimos e delicados, como uma experiência pessoal ou sensação corporal. O que ressalta exatamente a cada capítulo daquele seu livro é a sutileza quase misteriosa dos seus processos criativos. Digo "quase", pois vemos ainda ali precisão, detalhamento e, é claro, corporeidade. Como exemplo, lembro a criação da *Dança da bruxa* (1926), um dos seus primeiros grandes sucessos e seminal no que se refere ao expressionismo na dança. De fato, o tema recebeu da artista três versões coreográficas, sendo essa a segunda e mais famosa. Aqui, ela usou uma máscara, que tinha na verdade sido confeccionada ano antes para outro solo, *Figura de cerimônia* (1925), e um tecido, que comprou sem muita razão numa viagem ao exterior. Sua origem, contudo, foi um experimento sensorial, que levou a posições do corpo no plano (ou nível) baixo do espaço: mais precisamente, uma sensação das mãos querendo agarrar o chão. A partir daí, desenvolveu a personagem ou *persona* (enquanto papel, figura ou caráter deliberadamente assumido pelo atuante em cena) de uma "bruxa", que foi complementada pelos objetos de cena e novas imagens. Cabe destacar que não impôs o tecido e a máscara. Estes atendiam como a uma solicitação desta personagem. Trata-se aqui de uma escuta, que tem pouco a ver com asserções meramente racionais, como "minha personagem não faria isso" ou "porque minha personagem é assim, devo fazer isto". Não, a artista improvisou e buscou detalhes concretos, ainda que pequenos: escolheu, selecionou e ajustou movimentos vindos da necessidade do corpo nos ensaios. E de mais a mais, como ela mesma diz, seu grande esforço nessa coreografia foi recuperar a cada apresentação a sensação muito particular obtida naquele experimento inicial.

Para além do espetáculo, o que vemos é o interesse que surgia então pelo processo criativo: uma maneira de proceder e progredir com o trabalho em movimento contínuo. É verdade que Wigman criou certas coreografias em poucas semanas. Mas a descoberta de novas ferramentas de pesquisa resultou naturalmente em processos mais longos. Independentemente à duração dos ensaios ou mesmo a quanto sua riqueza pode definir o produto, temos sempre a consciência, como o pintor que dá a última pincelada no quadro, de que em um certo momento o trabalho está pronto e deve ser apresentado ao público. E então é a este que cabe julgar se o objetivo foi atingido. Pois o que é o final de um espetáculo? Se acaba de forma reflexiva ou ao contrário festiva, o que o espectador leva é um conjunto de impressões, impulsos, sensações e opiniões que forma durante a apresentação. Enquanto ele pode depois discutir ou não esse material, o relacionando à sua própria

existência, ao atuante é dado tempo para se esvaziar daquilo que é próprio do espetáculo e não faz parte da sua vida diária. Nessa perspectiva do espetáculo como experiência, apresentar é mergulhar no escuro: uma viagem na qual buscamos trazer à tona tudo o que foi conquistado durante os ensaios. Mas independentemente se se resolve por si as questões que coloca ou se as deixa em aberto para serem ressignificadas em novos contextos, um espetáculo deve causar reflexão, surpresa e com isso mudança. Assim, cada situação cênica e/ou performativa, com seus enigmas e sentidos, é decifrada, decodificada e/ou traduzida pelo público, conforme os valores próprios da época. Para tal tarefa, o público então se vale tanto da música e/ou silêncio que acompanham as sequências, formações e cenas produzidas e apresentadas diante ou ainda em volta dele, como dos próprios movimentos ou quietude nos atuantes. Em poucas palavras, o que buscamos ao criar é tocar algo mais fundo na vida humana, através sobretudo de movimentos, imagens, falas e música e de modo a dar substância, expressão e significado ao espetáculo. Além de tais sutilezas da criação, a descrição das coreografias em "A linguagem da dança" também revela sua visão da cena: entre outras coisas, a concepção do movimento, o desenho no espaço e o uso de diferentes formas para comunicar certo tema, ideia, objeto ou paixão.

No primeiro parágrafo do subcapítulo "Canto da tempestade", temos a evolução de uma sequência de células coreográficas, que possibilita reconhecer a fluência e uso dos diferentes planos do corpo e espaço, conforme procedimentos da dança moderna[4]. Ainda outros procedimentos modernos partirão de movimentos de tensão e relaxamento, grandes articulações como coxofemoral, espiral da coluna e força abdominal. Já no caso do balé, lembro que o chão é sempre só uma passagem, permanecendo geralmente o apoio nos pés, tanto na preparação como em palco. Inspirada inicialmente pela delicadeza e leveza dos pássaros, tal linguagem se desenvolveu sobre o antigo sonho de voar, buscando vencer a gravidade através do esforço muscular e do estiramento total da coluna. Disso então o grande rigor no domínio técnico, com intenso controle corporal. Já na dança moderna, o atuante se alterna nos três planos espaciais (alto, médio e baixo), preservando certa liberdade de movimento e negociação com a gravidade. Enquanto o balé usa sobretudo posições bidimensionais, valorizando a periferia do corpo com a movimentação dos seus membros (braços e pernas), aqui se explorou a tridimensionalidade. Mais precisamente, às posições bidimensionais na preparação na barra se assomam paulatinamente no balé movimentos tridimensionais. A quarta posição não é bidimensional; e também não o são passos como *effacé* e *croisé*. O que é sobretudo diferente, nesse aspecto, é que a dança moderna passa a concentrar o esforço no centro do corpo, com grande uso da bacia e tronco em torções e enrolamentos.

4 Diz Wigman: "os pés correm sobre o chão. Em grandes curvas pelo espaço, vão ao encalço do corpo, incitado pelo vento, levado pela tempestade. Às cegas, este se lança em ritmos que martelam sem dó. Buscando proteção, ele se encolhe, se deixa lançar e curvar (para cá e para lá, para cá e para lá), se empinando e caindo como uma árvore derrubada por um raio. Fica esbaforido nas pausas curtas de calmaria – para se entregar de novo ao violento temporal, que o apanha e sacode, o empurra para frente e faz girar em volta do próprio eixo. Até a força acabar e um último golpe de vento o esparramar no chão numa apatia embotada" (Wigman *apud* Moraes *et al.*, 2025, p. 68-9); em inglês (Wigman, 1974, p. 60).

Adiantando no tempo, cabe ainda salientar quanto Wigman e sua colega americana, Graham (*apud* Louppe, 2012), se estimavam mutuamente, estando juntas nas vezes em que fora possível. Ambas buscaram novos modelos de expressão de cena, respondendo à sensibilidade da época (Claudia de Souza foi quem primeiro me chamou a atenção para essa proximidade entre as artistas). Assim, aquisição pouco posterior do período, também a técnica Graham desenvolve a dramaticidade em passos e exercícios precisos, tendo base em espasmos musculares (*contract* e *release*). Seu intenso trabalho de chão ainda prepara o atuante para o centro e a diagonal. Como exemplo, os *pliés*, que passam a ser feitos no centro e não mais na barra como no balé, são didaticamente preparados antes no chão junto com trabalhos de braço. Pelo menos, assim pratiquei tal técnica durante alguns anos[5]. Como aproximação à minha prática, lembro aqui uma cena do espetáculo *Vitória sobre o sol* (1995), de Renato Cohen e do qual participei. Nesta cena, variações de sequências da técnica Graham se encaixavam na geometria e no lugar das coisas, concebidos pelo diretor para o espetáculo. O que era então visto ali? Duas atuantes, com treinamento na técnica Graham e vestidas com figurinos pratas em formas futuristas, que usavam seus códigos sobre um grande linóleo branco e sob uma luminosidade azulada. Como consequência de toda essa mudança, se ganhou novas dinâmicas e qualidades expressivas e afetivas, bem como um vocabulário corporal com possibilidades técnicas mais diversas. Quero mostrar com isso que, ao fazer amplo uso de recursos como a respiração e imaginação, entre outros, a dança moderna trouxe padrões de movimento mais naturais e meios para exprimir conteúdos mais próximos da realidade que se vivia na época. Uma constelação, de fato, de percepções, afetos e formas, que definiria um novo paradigma[6].

Em Wigman, a expressão de histórias, emoções e mesmo paisagens interiores aponta para um dizer que é também fazer. Talvez fosse arriscado uma aproximação com o performativo, no qual o movimento dançante deixa muitas vezes de significar para repercutir diretamente na realidade. Sem entrar em minúcias dessa mobilidade (talvez mais precisamente motilidade) não imposta e que se expande de si mesma, é possível ainda assim ver na sua arte ruptura ou ao menos transformação. Técnica e poeticamente, o alcance da dança de Wigman passa pelo grau de introspecção do atuante, que lhe permite explorar um estado ou movimento e unir intento, intensidade e forma.

Como exemplo, tomo primeiro a descrição de um salto no subcapítulo "Linguagem da dança", que também dá nome ao livro de Wigman. A artista mostra como a respiração altera o desempenho do atuante, contribuindo para o efeito do movimento. Em termos físicos, é o mesmo procedimento do balão de ar: se os pulmões estão cheios de ar quente, o corpo fica mais leve. E com isso vemos como a dança moderna diminui o esforço muscular. Ainda no trecho citado mais acima sobre *Canto da tempestade* (1929), também do ciclo *Paisagem oscilante* e onde é apresentada uma sequência de células coreográficas, Wigman traz relevância para a imaginação. De um lado, esta estabelece uma linha de condução e justifica os movimentos dentro do tema, de tal modo que

5 Sobre Graham, ver ainda: Suquet (2008).

6 Louppe coloca Wigman entre os "inventores da sua própria corporalidade, à margem de qualquer modelo ou mesmo de qualquer orquestração prévia" (Louppe, 2012, p. 70), enfatizando presença e materialidade do corpo.

o próprio corpo vira a tempestade; mas a imaginação também serve para aprimorar o movimento do atuante, na medida em que a técnica se torna fundamento para se chegar a uma imagem. Imaginar não só ajuda a concretizar ideias ou percepções muitas vezes abstratas, mas ainda dá vida e autenticidade ao movimento. Pois, o atuante encontra um motivo que insere sua ação numa situação: nesta coreografia, a queda abrupta provocada por uma força externa descomunal ou simplesmente o raio que derruba uma árvore. E nesse momento o teatro atravessa a dança.

É fato que, sobretudo de Stanislávski ao ator contemporâneo Yoshi Oida, inúmeros exemplos podem ser trazidos do uso da imaginação na arte irmã do teatro. Quanto ao vínculo do corpo com o livre jogo de imaginar, Oida chega, por sua vez, a afirmar que o atuante não deveria fazer nenhum exercício que não lhe possibilite criar imagens[7]. Tal como é solicitada a imaginação do atuante, também ao público cabe o engajamento ou o "comprometimento da imaginação" durante a apresentação, conforme citação mais adiante[8]. Quanto a Wigman e já num outro extremo da mesma cadeia, caberia lembrar que também criou no silêncio e sem qualquer respaldo ou acessórios teatrais. Esse desafio num campo então pouco explorado parece ampliar e redirecionar aspectos do próprio jogo de cena, incluindo impulsos, posturas, atitudes e deslocamentos. Não se trata mais da ilusão enquanto falso reflexo da vida. O corpo do atuante está ali, evocando a tensão entre o ficcional e o real. Tal escolha em Wigman revela uma consciência de si e da conjuntura da época que dialoga sim com o performativo. Em *Adeus e obrigada* (1942), por exemplo, o trabalho sobre as paixões já se mescla ao movimento puro, antecipando até certo ponto práticas posteriores, como a improvisação de movimento[9].

Observando o percurso de outras das criações coreográficas de Wigman, vemos, mais detidamente, como também a experiência vira fonte de inspiração. Por exemplo, na *Dança de Niobe* (1942), o mito da rainha grega é apenas pretexto para falar do horror vivido num búnquer durante a Segunda Guerra. Tal experiência durante uma viagem, impregnada no corpo, é retrabalhada nos ensaios para virar um hino de indignação das mulheres que perderam seus filhos na guerra. Conforme o aqui frequentemente citado livro da artista, à certa altura do capítulo sobre essa coreografia, também chamado "Dança de Niobe", Wigman descreve o medo de uma mãe diante da possível morte do filho como olhos que arregalam e um grito preso na garganta. Essa situação,

7 Oida *et al*. dizem: "em tese, qualquer exercício físico que fazemos deveria também ser um exercício para a imaginação, em vez de ser algo exclusivo para o corpo" (Oida *et al*., 2019, p. 40). Também para Donnellan, "a imaginação não é uma peça frágil de porcelana. Pelo contrário, é um músculo que só se desenvolve quando é adequadamente utilizado" (Donnellan, 2023, p. 20).

8 Oida *et al*. dizem: "interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exibir ou exibir minha técnica. Em vez disso, é revelar, por meio da atuação, 'algo mais', alguma coisa que o público não encontra na vida cotidiana. O ator não demonstra isso. Não é visivelmente físico, mas, através do comprometimento da imaginação do espectador, 'algo mais' irá surgir na sua mente" (Oida *et al*., 2019, p. 17).

9 O performativo remete a convenções específicas, diferindo do "performático", que se referiria propriamente à performance. Vários e importantes autores têm discutido tal conceito nas artes. Taylor, por exemplo, afirma: "quando as convenções necessárias para um performativo não existem, ou não são reconhecidas, ou são parodiadas, o que resulta pode ser uma obra teatral, uma farsa, um exemplo de arte de performance, um ato rebelde de desobediência, uma zombaria, uma bagunça, ou uma piada" (Taylor, 2023, p. 116).

que atinge seu clímax no corpo sendo lançado no chão e no desejo de se extravasar em lágrimas, dá a representação precisa de um sentimento até então vago: o "desespero mudo" no búnquer das mulheres, tal como teria sido a dor de Niobe diante da morte dos filhos (Wigman *apud* Moraes *et al.*, 2025, p. 76); em inglês (Wigman, 1974, p. 82)[10]. Comparativamente, no mito grego, os deuses matam filhos e filhas da rainha a punindo pelo orgulho desmedido da própria prole. E é desse modo que o estado do corpo leva a formas que comovem e movem o público. Pois a experiência é transformada artisticamente para que a dor da perda não resulte em patética comiseração. No desfecho do capítulo citado, Wigman pesa os valores envolvidos na criação da *Dança de Niobe*, refletindo sobre o esforço para transformar essa experiência tão dura naquele búnquer em expressão de cena[11].

Em *Face da noite*, de ciclo anterior como inicialmente salientado, a guerra aparece de forma inconsciente. Depois de uma viagem de verão à França, Wigman decide transformar essa experiência num ciclo de danças. Ao acabar aquela coreografia, a terceira do ciclo, percebe a recorrência à forma de uma cruz em pé. Então, se dá conta de que, dessa vez, a dança remetia à visita a um cemitério de soldados mortos na Primeira Guerra, nos Vosges. Tal experiência ficou tão marcada no seu corpo que até mesmo o público pôde perceber no tema da noite a solidão e a morte provocadas pela guerra. Este era um tema esperado, dado o período em que a artista viveu. Mas, em outras coreografias, encontramos temas muito variados, que por sua vez pedem outros materiais, tarefas e procedimentos. Ao abordar por exemplo manifestações populares, bem como danças de caráter, ela não reproduziu meramente suas formas, as inserindo como um adendo na narrativa do espetáculo, como um a mais à disposição dos fatos já presentes. Não, buscou antes sua essência, a reinterpretando ou recriando para seu estilo e o que pretendia expressar. É o que observamos em *Ritmo de festa* (1929), criado a partir da tourada. Outras coreografias, ainda, foram desenvolvidas por Wigman a partir de elementos opostos e complementares (como *Monumento aos mortos*), estímulos musicais (como *Adeus e obrigada*) ou mesmo obras de outros artistas (como *Canção seráfica,* 1929). Para alguns temas ou ideias foi preciso estabelecer primeiro uma base, enquanto outros se revelaram inicialmente irrealizáveis, mas levando a desdobramentos absolutamente originais. O que vale observar é como cada mote fundamental evolui na sua fantasística ou conjunto de imagens durante o processo, até ganhar sua forma final.

10 Aqui é difícil diferenciar o que seria o relato de Wigman sobre a situação vivida no búnquer do que é material de criação dos ensaios.

11 Diz Wigman: "toda vez que a dança acabava, parecia que tinha envelhecido muito, muito nos poucos minutos da sua duração e nunca mais acharia meu caminho de volta para a vida. E frequentemente antes de começar a dançar, me vinha uma timidez que até então não conhecia: não era audácia em me arriscar nesse tema? E sua criação simbólica era suficientemente pura e minha força espiritual suficientemente forte para aplacar a dor; ou ao invés disso não teria reaberto violentamente feridas quase fechadas? Quis clamar para aquelas mulheres dilaceradas de dor: 'Me perdoem se dançando canto sua dor e acreditem que o sangue do meu próprio coração jorra nessa dança. Pois seu pesar é o pesar de todos nós e para mim ele é sagrado'" (Wigman *apud* Moraes *et al.*, 2025, p. 76-7); em inglês (Wigman, 1974, p. 82).

3 Ensino, estudo e profissão na dança

Com isso se confirma sua intenção ao escrever "A linguagem da dança": não o transformar num "livro de receitas" de como criar uma boa coreografia ou ser um atuante bem-sucedido, ou mesmo num manual de meios e fins independentes ou exteriores à própria experiência cênica (coreográfica e/ou dançante). Assim, se o livro por um lado não é o mero registro das danças, também não pretende a interpretação ou a análise estética da sua produção. Muito antes, se trata da transmissão de uma sabedoria, adquirida em anos e anos de trabalho, inserindo na dança elementos populares, como já dito, ou dialogando com outras expressões e meios, entre várias outras coisas. Mas, mesmo que recorra a imagens que rapidamente esclarecem suas ideias ou conceitos que explicam com precisão um procedimento de composição, a leitura de "A linguagem da dança" não pode infelizmente compensar a falta de não a ter visto no palco. Pois a dança como arte do tempo e espaço não se reduz à expressão escrita. Também sabemos que a imagem filmada dificilmente reflete de maneira real aquilo que acontece no palco. Movida pelo senso crítico, Wigman parece plenamente consciente de limitações de tal ordem. Se nunca cai na elucubração vazia, busca em outros trechos do livro o caráter mesmo anedótico. E, desse modo, para além do mérito das suas realizações, o que acaba por mostrar é a riqueza de camadas da linguagem da dança.

Também gostaria de chamar a atenção para seu comportamento e seus hábitos como professora e artista. Para ela não existe vaidade. O atuante é um instrumento a serviço da sua arte: "servir ao trabalho, servir ao homem e servir à vida", diz ainda Wigman (*apud* Moraes *et al.*, 2025, p. 91); em inglês (Wigman, 1974, p. 111). Por isso, ao ensinar a técnica, buscou transmitir todos os aspectos da profissão. Tal como dançar não é meramente executar sequências de passos na música, também o material de aula não se restringe a exercícios motores para um desempenho excepcional. Além da técnica, é desenvolvida uma inteligência própria de cena, com qualidades rítmicas, espaciais e expressivas. Ou seja, mais que domínio apenas técnico, o atuante aprende a como usar o corpo com consciência e autonomia para atingir seu objetivo.

Observo como a formação de um dançarino e a de um ator apresentam diferenças. Grosso modo, a dança mostra do que o corpo é capaz; digo do corpo na sua inteireza e não em termos de mera habilidade ou exibicionismo. Já no teatro sobressai a imitação ou algum tipo de disfarce. Tradicionalmente, o ator representa uma pessoa (que é uma personagem), através de gestos e falas e numa relação mais direta com a realidade. Enquanto o corpo do dançarino é relativamente neutro e anônimo, no teatro importam as marcas deixadas pelo corpo do ator, quer ele seja alto, baixo, magro ou gordo. Claro que numa forma teatral não representativa, não se limitando a situações realistas, jogos ou papéis sociais e vida cotidiana, o ator busca algo mais excepcional e vivo, que diria estar além do princípio imitativo (enquanto ser verossímil). Evitando só mostrar movimentos, dançar, tal como atuar, deve implicar em se revelar diante do público, no limite de uma verdade sensível, como veremos. Portanto, jamais se restringindo ao puro virtuosismo, no qual a formação se reduz a armazenar informações e qualificações. De qualquer modo, guardadas as especificidades de

cada expressão, o que importa perceber é como tanto na dança quanto no teatro essa sensibilidade do atuante, atrelada ao seu contato com o corpo no seu todo, se torna imprescindível[12]. Ainda, a noção do atuante como instrumento em Wigman merece mais algumas palavras. Para ela, o corpo humano é instrumento de expressão dançante, sendo significativo, nesse sentido, um trecho de "A linguagem da dança" no qual destrincha princípios pedagógicos. A artista diz: "então, formação do corpo? É, pois se trata de um processo de crescimento, onde movimento físico, mobilidade espiritual e agilidade mental devem ser equilibrados para realizar a transformação do corpo, de carne em instrumento" (Wigman *apud* Moraes *et al*., 2025, p. 89); em inglês (Wigman, 1974, p. 108-9).

Assim, se exigia disciplina e concentração (enquanto definição de foco e não ensimesmamento em cena), Wigman também esperava envolvimento e entrega ao que estava sendo proposto. Para isso, considerou cada atuante individualmente, nas suas necessidades, interesses, modo de pensar e de lidar com os obstáculos. No já citado *Monumento aos mortos* por exemplo, embora se tratasse de uma dança coral com mais de 50 atuantes, pôs todas as 25 mulheres, uma a uma, diante do espelho com suas personagens e máscaras para que elas próprias percebessem o que não se ajustava e deveria ser modificado. Ali, os sofisticados recursos de cena foram combinados com o compromisso com o coletivo, num esforço comum para se chegar ao efeito esperado. Em poucas palavras, Wigman (*apud* Moraes *et al*., 2025, p. 90); em inglês (Wigman, 1974, p. 110) buscou explorar, "com uma mão cuidadosa" como diz, o potencial expressivo próprio de cada um, entendendo rapidamente que compor seria criar juntos. E seu intento, com isso, foi muitas vezes de relacionar criativamente o gênio individual (suas referências e intenções) e a força do coletivo (seus acordos e feição social). Mas nem mesmo tal sentido de preservação e respeito esgota a análise de "A linguagem da dança". A artista discute ainda muitos outros aspectos: como a solução de problemas que surgem durante os ensaios, o uso de recursos para se atingir certo efeito de cena ou de movimento, o calor e o entrosamento que se criam entre os atuantes no palco, a escolha da música (já composta ou criada a partir da movimentação dos próprios atuantes) e até o uso da dança na ópera[13]. Se não esconde circunstâncias inesperadas que interferem na criação (de uma simples máscara que não se adequa à personagem, colaboradores que vão embora e até consequências da guerra na escolha por objetos de cena mais leves), o que sobressai é o entendimento da dança como linguagem, munida de pensamento, procedimentos e caracteres próprios.

Inquieta e dotada de nobres virtudes, Wigman se desafiou constantemente, sem parar jamais de se questionar. Buscou novas personagens, formas, temas e suportes para exprimir suas necessidades em cada fase da carreira. Se se manteve coerente ao seu modo de ver a dança, ela também enfrentou críticas, nem sempre abertas às suas coreografias às vezes pouco digestivas (como no seu

12 A técnica fria tem pouca importância, pois obstrui o próprio contato com o parceiro de cena. *Cf*. ainda Oida *et al*. (2019), no qual estes discutem pontos como razão e instinto, o artista e o aprendizado, gesto e saber, escuta e olhar, e entrega e compromisso.

13 Sobre mudanças na área musical, sobretudo na ópera, tão cara tanto a Wigman como a Peter Brook, ver: Brook (2022).

exame e mesmo censura à guerra na *Dança de Niobe*, conforme o trecho citado "não teria reaberto violentamente feridas quase fechadas?") ou a temas de fundo místico (equiparado ao mistério no teatro). Mais que realização pessoal, como dito, não é temeroso afirmar que a artista procurou se comprometer com as preocupações e problemas da sua época, a partir sobretudo de analogias. Sem servilismo ou subserviência, professou uma dança de possibilidades, voltada ao necessário. E com isso produziu imagens eficazes da realidade. Se conduzidas com deliberação, propósito e intenção, estética e forma também transgridem normas, tocando o poder político ou social presente na arte. Assim, partindo de um entendimento mais contemporâneo desta como aquilo que resiste, a dança de Wigman teria tomado sua força da não submissão ao mercado e ao consumo, que muitas vezes cresciam também no âmbito cultural privados de relações, posto que numa sociedade já voltada à produção em massa. Mas, se estou no palco, devo ter algo a dizer, acredito. E como tentarei mostrar mais adiante, ela se aproxima com isso do que Brook (2015) chama de "teatro sagrado".

Ainda nesse sentido, o que a artista parece ter no fundo buscado foi trazer beleza para o mundo conturbado em que viveu, marcado durante um bom tempo pela Grande Depressão. Se não teve receio de se debruçar durante a vida sobre assuntos muitas vezes espinhosos (desde a guerra até a situação da mulher na sociedade, a profissionalização do atuante ou os dilemas entre balé e dança moderna), as maiores preocupações de Wigman, ao meu ver, estavam em investigar as possibilidades do corpo e a construção e arranjo da cena. Talvez não atribuísse à arte o poder transformador, enquanto tomada de consciência ou mesmo aquisição de convicções, que via por exemplo seu conterrâneo Brecht. Mas ela parecia ser uma artista menos cerebral, sobretudo pelo vínculo brechtiano entre criação artística e análise científica. Tal vínculo não existe em Wigman, a considerar o próprio tecido sensível e forma de inteligibilidade, bem como certo mistério e encantamento na sua obra. Será que convicções para ela não se confundiriam com crenças ou assentimentos enganosos e mesmo aprisionadores? A partir disso, como então lidar com um mundo assolado pela guerra e pela injustiça? Se por um lado manteve sua decisão de não deixar a Alemanha, a artista também conseguiu, à sua maneira, grande eficácia em coreografias como a já citada *Dança de Niobe*, na qual extravasa a dor e a culpa diante da guerra. E, seja deste ou outro modo, aludo especialmente aqui à sua energia, ao seu vigor ou mesmo à sua perícia. Numa licença poética, diria, portanto, que todo bom espetáculo é inevitavelmente um gesto para melhorar e aprimorar o ser humano ou a sociedade. Para garantir a este ser humano até o poder ou potência de ser livre e capaz, de agir e decidir, resistindo aos instrumentos e manobras de supremacia cega (como ao sujeitar, dominar, oprimir ou explorá-lo).

Como atuante, é fato que considero a dança imprescindível e constitutiva da nossa própria existência. Mas não me cabe mais nesse momento conjeturas extras. Muitas questões só são esboçadas em "A linguagem da dança", sendo desenvolvidas em inúmeros outros textos que Wigman escreveu em sua vida, grande parte recolhida no seu livro testamental "The Mary Wigman book". Ademais, ela não foi, como vimos, um exemplo isolado. Muito antes, assimilou as lições do passado, usufruindo do solo firme semeado por Laban e outros estudiosos do movimento e/ou

caracterização. O novo ou excepcional não perde sua singularidade ou qualidade de acontecimento pouco comum no contexto com sua época. Se muitas vezes este novo não é logo compreendido, a insistência para formar o olhar pode levar ao real reconhecimento e à consagração. A dança moderna substituiu a representação muitas vezes afetada da época pela investigação do corpo a partir do interior do atuante. E com isso a qualidade da movimentação caminhou no sentido de uma expressão mais livre e pessoal, na qual o atuante não deveria fingir, ilustrar ou só demonstrar os sentimentos, mas vivê-los. Tal como Salvini já vivia no teatro cada emoção, segundo Stanislávski[14]. Curiosamente, a crítica que se fez por certo tempo a estes dois artistas do teatro foi exatamente de terem retirado a emoção, pois não se entendia como a beleza da expressão teatral poderia estar na sua proximidade com a vida, numa naturalidade que chegava a incomodar o público. Nessa quebra de convenções, não só o teatro, mas também a dança pareciam abrir mão de qualquer análise na fruição. E será ainda que, ao criar, devemos controlar nossos sentimentos? A essa questão perene, Stanislávski teria posteriormente na carreira encontrado sua resposta ao substituir no seu Sistema a memória emotiva (ou afetiva) pela ação física. Como o teatro moderno, a dança de Wigman ajudou a ampliar os meios expressivos do atuante para "contar as histórias" da sua própria época. Se de um lado o balé absorveu alguns dos princípios da dança moderna, a radicalização de muitas propostas desta abriu o leque para inúmeras possiblidades que vemos hoje.

E aqui é útil considerar as quatro formas de cena reconhecidas e/ou desenvolvidas por Brook (2002, 2015): teatro morto (ou moribundo), sagrado, bruto (ou rústico) e imediato. Em fase posterior da sua carreira, o diretor inglês se voltou sobremaneira para o trabalho do atuante. Além de aduzirem reconfigurações do corpo e intensificação do hibridismo nas expressões contemporâneas, suas reflexões e espetáculos expõem a noção de sagrado na arte. O teatro sagrado é um lugar no qual o invisível se torna visível. Ele atesta uma mudança qualitativa nas coisas, pessoas, lugares e momentos da vida, que ocorre dentro de condições favoráveis. Tais fenômeno e manifestação, ao edificarem um corpo inteiro, substantivo e de impulsos puros, me parecem ainda aplicáveis à dança de Wigman. Se, desde o imitar ou mimetizar nos gregos, a atuação no palco conserva um sentido não mundano, cerimonial e sacrificial, a artista recupera precisamente o estado de êxtase do atuante: qual seja, o estar-fora-de-si enquanto via de criação. E disso seu tom preferencialmente trágico. De um ponto de vista pessoal, reconheço na ação de se revelar ao público e revelar algo em Oida semelhanças com Wigman. Também na sua carreira, tal artista dialoga com a dança, seja atuando como diretor, seja buscando nela técnicas para improvisar, por exemplo. Durante os anos em que trabalhei no Estúdio Nova Dança, antiga escola de dança na Bela Vista na cidade de São Paulo, um dos livros que circulava entre professores e alunos era "O ator invisível"[15]. Em Wigman, dançar é

14 Trata-se de uma busca pela vitalidade autêntica, a partir dos pensamentos e imagens que ocorrem ao atuante em cena. Sobre tal ponto em Stanislávski, Donnellan diz: "precisamos lembrar o que Stanislávski viu primeiro. Ele viu, ele teve a visão, de uma forma de atuação transbordante de vida. Para sua consternação, ele percebeu que era muito tênue a linha entre o fingido e o autêntico [...]. De fato, separar a aparência da realidade é uma das tarefas mais difíceis" (Donnellan, 2017, p. XII).

15 Oida *et al.* dizem por exemplo: "interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exibir ou exibir minha técnica. Em vez disso, é revelar, por meio da atuação, 'algo mais', alguma coisa que o público não encontra na vida

também se revelar. Dentre as muitas criações nas quais podemos reconhecer tal ato sagrado, cito o sentido de invocar e chamar em *Clamor* (1929): um endereçar com certeza ao outro, mas, para além do outro, também à memória da Primeira Guerra.

Através de um amplo quadro de exemplos, "A linguagem da dança" apresenta diferentes maneiras de se criar coreografias, não sendo a abordagem acima de nenhum modo única, conclusiva ou dotada de valor absoluto. Mas, ainda que reconheçamos a singularidade de cada criação, seu livro também permite extrair esse conjunto ordenado de regras ou preceitos nos quais o atuante ocupa posição central como portador da emoção. De modo diferente de Graham, Wigman não estabeleceu uma padronagem própria de movimentos a serem (re)combinados conforme as necessidades do espetáculo. Antes, buscou gestualidades específicas para aquilo que desejava expressar em cada coreografia. E diferindo, com isso, em grande medida, da economia expressiva e do minimalismo posteriores. Neste caso, o exemplo é Cunningham (*apud* Louppe, 2012). Pois, numa investida que dá frutos, este sensivelmente constrói uma dança mais de tessituras que de enredos. Para tanto, ele desarticula a expressão e o sentido, tornando as formas abstratas. E desse modo já se liga diretamente a uma dança contemporânea[16].

Mas como é construída a narrativa nos espetáculos de Wigman? Tanto o trabalho do atuante como do diretor ou coreógrafo são considerados. Baseado em elementos compositivos díspares, que se modificam conforme a evolução da sua carreira e seu estilo, o discurso do corpo na artista reitera a autonomia da linguagem de cena, bem como a importância aí da técnica de encenação. Como se o gestual e eventualmente a pronúncia (acentuação e entonação) dos atuantes passassem a gerenciar o mito. Ou ainda como se o mitológico e maravilhoso se exacerbassem num novo limite e magnitude do espetacular: até certo ponto, a espetacularização tanto do traçado da dança como da própria figura e das feições desses atuantes. Não é de somenos lembrar que Wigman presenciou o surgimento do encenador tal como o entendemos hoje. Disso, ter convivido com propostas que privilegiavam no teatro o mimo sobre a palavra, rejeitando a relação tradicional entre texto e atuante. Também, a noção do espaço de cena como reintegração das formas em movimento permite à dança novas sondagens.

Na contemporaneidade, o aparecer, a aparição e o que se vê se radicalizam na videodança, avançando e se diversificando no que diz respeito tanto à materialidade da produção cênica e/ou performativa, quanto à observação ou apreciação do público. Em trabalhos de tal natureza na Cia. Rosas[17], por exemplo, reconhecemos como o arranjo dramatúrgico (ou dramaturgismo) dos componentes de cena se constrói ou é construído pelo dramaturgista entre recursos de câmera (como planos, sequências, enquadramentos, cortes e ângulos) e a própria movimentação dos atuantes (Kerkhoven, 2016). Sumariamente, diria então que a grande contribuição de Wigman para a

cotidiana. O ator não demonstra isso. Não é visivelmente físico, mas, através do comprometimento da imaginação do espectador, 'algo mais' irá surgir na sua mente" (Oida *et al.*, 2019, p. 17).

16 Ver: Louppe (2012), entre outros.

17 Companhia de dança belga, dirigida por Anne Teresa De Keermaeker.

composição coreográfica está em potencializar e dar forma ao conteúdo interior do atuante. Porém, a subjetividade desse material, que se constitui não só de movimentos, mas também de imagens, sensações e experiências, lhe exigiu um compromisso com a comunicação. Digo comunicar não só no sentido de informar. Não, nisso a dança não se relaciona à comunicação! Mas, sendo a arte "ato de resistência", lhe cabe mesmo resistir ao mero trânsito de dados de cá para lá ou intermediação de informação. Comunicar na dança é criar com clareza relações vivas, novas e reais, incorporando e unindo atuantes e público. É, pois, falar a este com profundidade e verdade, a partir de decisões, estruturas, regras, tarefas e/ou problemas.

E, desse modo, a dança enquanto linguagem passa a recorrer ao estudo da cena. Ou melhor, para dar ao espaço a forma adequada ao tema ou ideia, o coreógrafo usa dispositivos e procedimentos que criam relações de aproximação, troca e separação entre os atuantes e os organizam (literalmente, como um órgão) num conjunto coerente, interessante e significativo. Logo, não se trata mais da mera distribuição harmônica e muito menos simétrica dos corpos, nos termos do antigo ilusionismo pictórico. Às regras do espaço, se agregam o domínio não só técnico, mas também poético do corpo, que refinam o jogo entre os atuantes e com isso o produto final. É o que podemos ver já em Wigman tanto na descrição de criações como o anteriormente citado *Monumento aos mortos*, como pelos diversos croquis que desenhou para seus espetáculos. Ao final, as partes interna e externa, subjetiva e objetiva se ajustam e muitas vezes se fundem em explosão e verticalidade, na atração entre os corpos e na relação entre céu e terra. Céu (ou esferas) e terra são referências técnicas e expressivas constantes no espaço plástico wigmaniano. Por exemplo, o céu azul em *Pastoral* (1929) e a "música do céu e da terra" (tais como ela define as sonoridades de um piano de vidro europeu e de um gongo de prato chinês) em *Canção seráfica* (Wigman *apud* Moraes *et al.*, 2025, p. 69-70); em inglês (Wigman, 1974, p. 65). Dialogando e complementando tal simbolismo, temos a gama de diferentes temas, formas e procedimentos que dá à dança de Wigman seu caráter camaleônico. E nesse conjunto formal e profundo vemos ordenado o "caos criativo" dos ensaios.

4 Futuros da dança

Se "A linguagem da dança" mostra seu envolvimento quase sagrado com todo o trabalho já descrito, também oferece - ao ver a dança sob o olhar da criadora - novas chaves para entender a produção cênica e performativa não só de ontem, mas também de hoje. E isto tanto dentro do seu quadro histórico, como a partir das suas necessidades internas. Observo que, tal como visto mais acima, sagrado não quer dizer religioso ou já próximo de uma veneração dogmática, marcada por escrúpulos excessivos que podem reduzir a forma artística. Uma das criadoras da dança expressiva (e/ou expressionista), Wigman, nos deixou há pouco mais de 50 anos. Mas, além do tempo e dotada de grandes visões, sua obra repercute e dialoga com a de coreógrafos distintos da atualidade, como

Pina Bausch, Linke, Forsythe e Waltz[18], entre muitos outros. Pois, se antecedendo a estes, já Wigman viveu numa condição liminar, quase sempre limítrofe, ao introduzir por exemplo no movimento puro elementos da atuação teatral. Sobretudo quando jovem, ela convivera com pintores e outros artistas. Foi da mesma maneira que seu ex-aluno e depois colega Harald Kreutzberg participou de experimentos expressionistas seminais, como a peça curta *Assassino, esperança das mulheres*, de Oskar Kokoschka. Nela, as falas remetem a imagens cheias do amor, desejo, ódio e violência das personagens. Assim, articulando impulsos vitais, que parecem bordejar forças originais e até inconscientes ou desconhecidas do corpo, a peça revela tal condição liminar, unindo teatro, dança e rito num desenho de cena ascendente, a partir do cenário de uma torre. Mais uma vez, rito não no sentido da fé, religioso; mas como um ato humano e completo, longe de qualquer espontaneidade desordenada[19].

Como espírito que se renova, a arte de Wigman reverbera além dos períodos republicano, nazista e de separação entre as partes ocidental e oriental na Alemanha, ultrapassando fronteiras. Sem usar a dança para impor ideias ou ideologias, ela ofereceu, fora do palco e à sua maneira, resistência aos desmandos políticos. E com isso também deixou sua marca na história. Ex-aluna e depois colega da artista, Hanya Holm, destacou seu impulso em dar forma cênica e expressiva, buscando o que está por trás do corpo[20] - qual seja, uma vida cheia de plenitude, cultivada em ensaios e apresentações. Com afinco e paciência, determinação e persistência, a artista buscou penetração espiritual e transfiguração, as atrelando ao trabalho corporal. E, desse modo, articulou os espaços interno e externo, os combinando ou alternando. Seja o atuante ora hipócrita, ora ingênuo ou sincero, se reconhece nele uma intensidade inerentemente maior que nos outros homens, numa vida de palco plena, como acabo de dizer, e circundada pelo desejo. Mas para isso praticar, exercitar e treinar viram exigências profissionais, de sorte que o atuante pode se desenvolver e aprimorar, eliminando bloqueios, travas, tensões e hábitos nocivos ou desnecessários; quais sejam, aqueles exatamente que obstruem ou encobrem a vida no seu fluir. Um corpo destreinado é como um instrumento musical desafinado, compara Brook. Através do treinamento, o corpo "fica pronto para abrir-se às ilimitadas possibilidades do vazio" (Brook, 2002, p. 18). Tal estado no atuante também me remete ao "corpo sem órgãos" artaudiano[21]: noção de que o corpo é rasgado e preenchido em cena, com importantes desdobramentos ainda na época de Wigman[22]. Se tal questão vai além do escopo deste texto, mencioná-la tem relevância para indicar uma linha de continuidade até os dias de

18 Sobre esses artistas, ver: Suquet (2008), entre outros.

19 Se este é o exemplo de uma obra ligada ao espírito da sua época, cultura e povo, hoje os modos de produção e necessidades de consumo são significativamente outros, tal como mostra a tendência ao *streaming* como meio de comunicação artística. Esboçarei essa questão adiante. Sobre Kreutzberg, ver: Wigman *et al.* (1984).

20 Ver: Debler *et al.* (2007).

21 Sobre Artaud, ver: Grotowski *et al.* (2011), entre outros.

22 Outro campo de ação do atuante despido e exposto está nos espetáculos vindo das praças e mercados. Fazendo apelo a outras formas de improviso e experimentação, tais apresentações respondem a um teatro bruto. E, nessa vertente analítica, ainda se poderia considerar formas que unem a necessidade do popular ao sagrado do desnudamento (Brook, 2015).

hoje. Claro que também se reconhecem elementos de ruptura. Por exemplo, em Waltz (*apud* Debler *et al.*, 2007), afora sua pluralidade de significados, a amplitude e velocidade na movimentação dos atuantes se direcionam muitas vezes a uma violência e a um risco em cena, já próximos da performance e da realidade extrema[23].

No que toca a essa homenagem, noto que todo o trabalho e esforço de Wigman se baseia num conjunto de funções ativas que resulta no produto cênico (coreográfico e/ou dançante): um processo entendido como sequência regular ou com certa unidade, adquirindo movimento contínuo. É claro que tudo isso lhe tomou tempo e lhe levou a inevitáveis desvios, contando com muitos momentos difíceis como ela mesma confessa. Mas o verdadeiro caminho é longo, difícil e às vezes solitário, como cabe ainda lembrar e não tendo nada que se possa fazer a respeito. Por outro lado, tais trabalho e esforço produziram como resultado uma autêntica e nova linguagem, que mais tarde se afirmou como dança-teatro (ou ainda teatro-dança ou teatro dançado para outros e sem maiores diferenças), marcada por dramaturgia e encenação embebidas no teatro. Tal "linguagem viva", expressão de cena para além da realidade, mas que fala "das emoções mais interiores do homem e necessidade de comunicar", tem como condição prévia o amor ao ser humano sem subterfúgios (Wigman *apud* Moraes *et al.*, 2025, p. 44); em inglês (Wigman, 1974, p. 10). Ou, ainda, um amor ao humano e a tudo que lhe diz respeito, sempre de modo a gerar atrativos e a causar prazer aos sentidos. Contudo, esse cuidado e responsabilidade com o mundo não implicam em ser mundano. E é nesse intento que o divertido e o prazeroso viram nobres qualidades mesmo se à princípio desagradam, não necessitando de justificação posto que similares e base do próprio viver[24].

Tendo em conta não só a dança como sua vinculação com o teatro, a música, a literatura, a arquitetura e o audiovisual, entre outras artes relacionadas, a visão de Wigman, num sentido amplo, respalda diversas experimentações até os dias de hoje. Daí não parecer equívoco pensar que foram mais 50 anos com sua linguagem da dança. Ao integrar o novo à tradição ou ainda o horizonte à origem, a artista nesta tarefa ao mesmo tempo árdua e frutífera está próxima de Pina Bausch (2000), que também ansiou por uma dança que transcende a realidade, através de uma percepção ampliada e sutil. Por exemplo, numa publicação do discurso de Pina "Dance, senão estamos perdidos", lemos: "há de se encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo que faça pressentir algo que está sempre presente" (Bausch, 2000, p. 11).

Consequência em parte da crise do drama, a dança-teatro lança assim olhar crítico e atento para a poesia e para modos cotidianos, unindo urgentemente ato, técnica e signo. Arte ao mesmo tempo liberta e díspar do corpo e da vida (da cena ao vivo), ela pode ser vista como um grito ou território, no quais teatro e dança avançam em direção um do outro. Mas tal composto de elementos

23 Mais que de uma gradação da teatralidade para a performatividade, poderíamos falar já na natureza própria do performativo em cena? Para tal questão, como também uma possível aproximação entre dança, ritual, protesto e performance, ver: Taylor (2023), entre outros.

24 Além da observação da realidade, a dança de Wigman nasce e afirma qualidades e valores humanos, transpostos para o movimento e emoção. Para Bourcier, "o destino trágico do homem e da humanidade é o tema das grandes composições de Wigman (Bourcier, 2001, p. 298)".

variados e até de diferentes naturezas não foi pensado intencionalmente como uma nova tendência. O hibridismo ou interseção de linguagens é consequência das próprias circunstâncias e necessidades do trabalho e do fazer: o encenar e agir fisicamente, bem como o dominar o espaço, que resultam em experiência e forma ao mesmo tempo espirituais e imanentes. Seja por meio da tecnologia, seja insistindo em signos e/ou dispositivos de presença, como a introspecção proprioceptiva, a dança hoje reinventa mais uma vez a matéria cênica e performativa. Instâncias do corpo e da percepção levam a que traços da personalidade do atuante se inscrevam no movimento e então aflorem, captando o interesse de quem assiste àquele[25]. De um lado, movimento, peso, resistência e posição do corpo dançante unem as dimensões cinética e cinestésica. Do outro, as fronteiras se tornam fluidas e gêneros, estilos e materiais se misturam. Com isso, motilidade, percepção e convergência de linguagens (incluindo novas mídias, com a cada vez mais frequente projeção de vídeo) trazem ao movente em cena novas e heterogêneas questões, nas quais exibir e se agitar, se metamorfosear e simplesmente estar, ao mesmo tempo rivalizam e coexistem, em soluções integradoras para o espetáculo[26].

Voltando ao início, lembraria enfim que este texto está contingente ou desavergonhadamente marcado por um ponto de vista pessoal, experiências e conclusões advindas sobretudo do período em que traduzi "A linguagem da dança". E ao se conectar ao coletivo, tudo isso atravessa o espectro de preponderância histórica e que entrelaça memória, signo e desígnio. Para mim, tratou-se naquele momento e antes de mais nada de conhecer melhor nossa capacidade criativa, buscando qualidades a serem aplicadas nas minhas atuações seguintes no palco. Não procurei então fórmulas ásperas e definitivas, mas objetos, meios, modos e técnicas voltados ao humano e subjetividade inerente à criação. Parti da crença de que a dança modifica nosso viver, quer nos alimente, emocione e/ou faça pensar. Assim, mais que entretenimento ou só lazer, ela mostra com seus corpos em movimento um vigor consequente, ao emanar substância existencial e materializar a abstração pela abnegação e entrega lúcidas dos atuantes em cena.

25 Sobre a passagem do moderno ao contemporâneo na dança e eventuais questões de educação somática, ver: Suquet (2008), entre outros.

26 Sobre o cinético enquanto realidade extrema na dança contemporânea, ver: Lepecki (2017), entre outros.

Referências

BAUSCH, P. Dance, senão estamos perdidos. *Folha de São Paulo: caderno Mais*, São Paulo, p. 11-13, 27 ago. 2000.

BOURCIER, P. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BROOK, P. *O espaço vazio*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.

BROOK, P. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BROOK, P. *Tocando de ouvido*. São Paulo: Ed. SESC, 2022.

DONNELLAN, D. Introdução. *In*: STANISLÁVSKI, K. *O trabalho do ator*. São Paulo. Martins Fontes, 2017. p. XI-XVI.

DONNELLAN, D. *O ator e o alvo*. São Paulo: Via Lettera, 2023.

FORSYTHE, W. *Improvisation technologies*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012. [CD-ROM].

GROTOWSKI, J. *et al. Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio/Ed. Dulcina, 2011

KERKHOVEN, M. O processo dramatúrgico. *In*: CALDAS, P. *et al.* (org.) *Dança e dramaturgia[s]*. São Paulo: Nexus, 2016. p. 179-88.

LEPECKI, A. *Exaurir a dança*, São Paulo: Annablume, 2017.

LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARY Wigman: Die Seele des Tanzes. Direção de Christof Debler *et al*. Halles: Arthaus Musik, 2007. 1 DVD (52 min), son., color. e branco e preto, NTSC, v. o. alemã, leg. inglês

MORAES, S. *et al. Refletindo sobre processos criativos a partir da tradução de* A linguagem da dança*, de Mary Wigman*, 2025-2019. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

OIDA, Y. *et al. O ator invisível*. São Paulo: Via Lettera, 2019.

SUQUET, A. Cenas – O corpo dançante. *In:* COURTINE, J. (dir.) *História do corpo*, v. 3. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 509-40.

TAYLOR, D. *Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2023.

WIGMAN, M. *The language of dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974.

WIGMAN, M. *et al. The Mary Wigman book*. Middletown: Wesleyan University Press, 1984.

Biografia acadêmica
Eugênio Bruck - Universidade de São Paulo (USP)
Pós-doutor no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.
Instagram: @eugeniobruckoficial

Financiamento
Não se aplica

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
Não declarado

Direitos autorais
Eugênio Bruck

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 Simples Cego

Editor responsável
Éden Peretta

Histórico de avaliação
Data de submissão: 28 set. 2025
Data de aprovação: 13 nov. 2025

Ephemera
Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

DANÇA E CAPITAL CULTURAL:
políticas de fomento e a reconversão dos capitais na economia dos bens simbólicos

DANCE AND CULTURAL CAPITAL:
public funding policies and the reconversion of capitals in the economy of symbolic goods

Henrique Rochelle
https://orcid.org/0000-0002-5208-7334

doi.org/10.70446/ephemera.v9i18.8221

Dança e capital cultural:
políticas de fomento e a reconversão dos capitais na economia dos bens simbólicos

Resumo: O artigo investiga as relações entre economia, políticas culturais e capital simbólico no campo da dança, tomando como eixo teórico a Doença dos Custos (Baumol) e o conceito de Capital Cultural (Bourdieu). Os sistemas de fomento e subsídio à produção artística são percebidos como instrumentos de enfrentamento da ineficiência estrutural das "indústrias estanques", mas que também operam como mecanismos de legitimação e institucionalização de valores culturais. A análise apresentada pontua aspectos das políticas públicas segmentadas para a dança na cidade de São Paulo para examinar como afetam a produção e a reconversão dos diferentes tipos de capital envolvidos no campo artístico. E evidencia que, embora tais políticas contribuam para a mitigação dos efeitos econômicos da doença dos custos, elas frequentemente reproduzem circuitos de validação, demandando revisão das estratégias de fomento para que se orientem não apenas à manutenção da criação artística, mas à ampliação efetiva das dinâmicas de circulação e fruição cultural na sociedade.
Palavras-chave: dança; economia da cultura; subsídio; capital cultural; políticas públicas; doença dos custos.

Dance and cultural capital:
public funding policies and the reconversion of capitals in the economy of symbolic goods

Abstract: The article investigates the relationships between economy, cultural policies, and symbolic capital within the field of dance, taking as its theoretical framework Baumol's Cost Disease and Bourdieu's concept of Cultural Capital. Systems of public funding and subsidies for artistic production are understood as instruments designed to address the structural inefficiency of "stagnant industries," but they also operate as mechanisms for the legitimation and institutionalization of specific cultural values. The analysis highlights aspects of dance-related public policies in the city of São Paulo to examine how they affect the production and reconversion of the different forms of capital involved in the artistic field. The study shows that, although such policies contribute to mitigating the economic effects of the Cost Disease, they often reproduce restricted circuits of validation, which calls for a revision of funding strategies so that they may be oriented not only toward artistic creation, but also toward effectively expanding the dynamics of cultural circulation and participation within society.
Keywords: dance; cultural economy; subsidy; cultural capital; public policies; cost disease.

1 Introdução

As artes da cena ocupam um espaço singular na economia da cultura, por conjugarem sua intensa dimensão simbólica com uma baixa produtividade economicamente mensurável. Desde os estudos de William Baumol (1965), a produção artística vem sendo compreendida como uma das "indústrias estanques", cuja sustentabilidade econômica depende estritamente de mecanismos de fomento e subsídio. Esses instrumentos, justificados pela necessidade de correção de distorções estruturais de mercado, operam como formas de intervenção sobre o ciclo de reconversão entre diferentes formas de capital.

O presente artigo examina como o sistema de subsídios e fomentos aplicados à dança, especialmente no contexto paulistano, atua sobre a geração e circulação do Capital Cultural (Bourdieu, 1986), questionando seus limites e contradições. Em especial, analisa de que modo as políticas de incentivo, concebidas como solução para o Efeito Baumol, acabam por reforçar dinâmicas de validação e institucionalização do capital simbólico já acumulado, reproduzindo desigualdades de acesso e reconhecimento dentro do próprio campo artístico.

O texto retoma o conceito da Doença dos Custos e sua aplicação às artes da cena; discute as possibilidades de reconversão do Capital Cultural e os modos como o subsídio público intervém nesse ciclo; examina as políticas e programas voltados à dança em São Paulo, com destaque para o ProAC e para o Programa de Fomento à Dança; e, por fim, discute as formas de legitimação presentes nas políticas de fomento e suas implicações para a democratização cultural e a manutenção de hierarquias simbólicas. As conclusões apontam para a necessidade de reavaliação crítica das políticas públicas culturais, de forma a ampliar seus efeitos de redistribuição social e de reconversão efetiva do capital cultural em capital econômico e social.

2 A Doença dos Custos na produção cultural

A questão dos aspectos econômicos das artes da cena tem certo destaque desde a década de 1960, quando William Baumol (1965; 1995) aplicou os conceitos do Destino Manifesto malthusiano e seu modelo de crescimento à economia das indústrias de serviço. Baumol percebia duas perspectivas afetando alguns desses setores, ambas um tanto quanto sombrias. Nelas, via-se ou o aumento relativo dos custos de produção do setor levando à redução da demanda por seus serviços ou, então, na melhor das hipóteses, que com a intervenção de ações para a manutenção do crescimento relativo do setor, a economia tenderia a um crescimento geral de zero (Peacock, 1996).

Sua matemática tem princípios simples: enquanto na maioria das indústrias modernas o avanço tecnológico aumentou a produtividade, tanto por tempo quanto por indivíduo empregado, nas artes da cena o mesmo não se dá: a montagem de uma coreografia exige hoje o mesmo número

de artistas em cena que exigia, por exemplo, no século XIX, e demanda o mesmo tempo de trabalho a cada apresentação, de forma que o aumento dos custos desse tipo de produção não chega, nem de longe, a balancear a minguante demanda econômica pelas artes presenciais.

O fenômeno, que foi chamado de Doença dos Custos, não se trata de uma particularidade das artes do espetáculo, sendo percebido em outros campos de serviço, sobretudo aqueles pertencentes à categoria que o autor chamou de Indústrias Estanques (*Stagnant Industries*), as quais englobam a assistência médica, a educação, os serviços legais, a guarda policial e os restaurantes, além das artes da cena (Buxton, 2004). Em comum, esses setores apresentam formatos de trabalho e de prestação de serviços cujo dispêndio temporal e de mão de obra não conseguem se encaixar na curva de crescimento observada, desde a revolução industrial, em outros tantos setores, nos quais a produtividade econômica tem sido magnificada. Nesses setores estanques, frequentemente há um embate sociocultural, nos momentos em que os mesmos são cobrados por sua eficiência, que, quando se baseia no rendimento medido por volume de produção ou por tempo de trabalho, dificilmente apresenta resultados satisfatórios.

As pesquisas de Baumol foram e continuam sendo usadas como indicador da necessidade de intervenção estatal no financiamento das artes da cena (Throsby, 1996; Nelson, 1993). Ainda que não tenham uma recepção unívoca (Cowen, 1996) por parte de economistas, pesquisadores, governantes e mesmos artistas, elas têm, direta e indiretamente, formado uma base teórica que sustenta certa quantidade de intervenções e de programas de subsídio e fomento para as artes.

O principal questionamento possível a essas formas de intervenção no mercado trata dos limites da própria produção artística e de sua natureza criativa e expressiva: quando estruturas governamentais se tornam os principais mecenas de alguma produção artística, quais limites são impostos à liberdade de expressão, à liberdade artística, e aos avanços do próprio campo? Os métodos de subsídio têm sido questionados desde que se apresentam (Peacock, 1996) e têm sido remodelados e retrabalhados, de acordo com diversas propostas. Em comum, partilham algumas questões: quanto de dinheiro se deve destinar à arte? a que artes e a que artistas esses valores serão repassados? e de que formas eles serão subvencionados, selecionados, e considerados merecedores de tal intervenção?

Para discutir alguns desses aspectos, propõe-se confrontar algumas das formas de intervenção econômica que são aplicadas à dança, ilustrando o entendimento que pode ser feito do princípio que ficou conhecido como Efeito Baumol, sobretudo a partir da consideração dos meios, como esse tipo de proposição econômica afeta a construção e o acúmulo de uma dada forma de Capital Cultural, dentro das perspectivas elaboradas por Bourdieu para este conceito.

3 A Reconversão do Capital Cultural

A justificativa para ações de intervenção econômica no mercado das artes da cena não se pauta simplesmente na percepção de uma necessidade mercadológica, posto que não é o público que acorre à dança e consome seus bens que, neste modelo, seria capaz de sustentar o custo de sua produção. Tal qual ocorre nas demais indústrias estanques, os aportes de seus usuários ou beneficiários diretos são insuficientes para a manutenção das produções e das ofertas de seus produtos.

Se existe intervenção frente a tais indústrias, ela não se dá, então, a partir de uma lógica puramente ligada ao Capital Econômico e financeiro, mas a uma valorização daquilo que Bourdieu (1986) teorizou como o Capital Cultural. Originalmente uma ferramenta para a discussão dos efeitos produzidos pelo acesso à educação sobre o Capital Econômico, a noção de Capital Cultural tem ajudado no entendimento de diversas dimensões da monetização da cultura e de sua sustentação enquanto indústria (não) autônoma.

Bourdieu (1986) observa o Capital e sua acumulação enquanto *lex insita* - um princípio de regularização da vida social. Seu acúmulo, processo natural ao Capital, o evidencia em três distintas instâncias: enquanto Capital Econômico (aquele que pode ser diretamente convertido em dinheiro), Capital Social (ligado às possibilidades de influência e lugar social de cada indivíduo) e Capital Cultural (aquele que lida com o conhecimento do indivíduo e, portanto, suas capacidades de ação na sociedade). No modelo proposto, todas as formas de capital podem ser, em certas circunstâncias, convertidas em capital econômico e institucionalizadas, o que destaca a forma de domínio e predominância social dessa apresentação do capital.

O que se entrevê é uma forma de ciclo socioeconômico: o dinheiro gera acesso à cultura e cria influência, a influência facilita organizações e a continuidade de domínio financeiro, e a cultura valida e dá continuidade às estruturas de controle do financeiro.

Ao se estabelecer um paralelo entre o Efeito Baumol e os incentivos governamentais aplicados sobre as artes da cena notam-se injeções e estímulos em um dos campos desse ciclo do Capital, com uma expectativa de contrapartida que cause maior mobilidade dos indivíduos dentro do sistema. Como pontuado, a necessidade de subsídio das artes não se justifica a partir do mercado que as consome, mas, sobretudo, a partir de uma percepção do papel que elas exercem dentro desse sistema, frente ao conceito de Capital Cultural. Como se trata de uma indústria estanque, a importância atribuída a ela não é da ordem do econômico - caso em que a força de trabalho a ela associada poderia ser remanejada para setores de maior produtividade e eficiência (Cowen, 1996) - mas da ordem do Capital Cultural: a manutenção das produções artística e cultural reflete uma importância dada a elas enquanto geradoras de Capital Cultural.

Assim, facilitar as condições para a realização, apresentação e acesso a essas obras, é uma forma de desenvolver as possibilidades associadas ao Capital Cultural do setor. A partir da mais ampla disponibilização das mesmas e de seu acesso e fruição, os indivíduos ganham mais oportunidades de

acumulação do Capital Cultural que pode, eventualmente, vir a ser convertido em capital econômico. O caminho contrário, no entanto, é um tanto quanto mais trabalhoso, porque a reconversão do Capital Econômico em investimento direto no Capital Cultural, segundo as observações de Bourdieu, está ligada à formação escolar, que já é, em si, também aspecto fundador do âmbito do Capital Cultural, isto é, a maior escolaridade se reflete em mais investimento econômico no campo da cultura. Se por um lado isso indica uma tendência constante de acumulação cultural-econômica-cultural, por outro, o próprio aspecto cíclico identifica certas dificuldades para se interceder com sucesso em um sistema tão engessado.

Fundamentalmente, o Capital Cultural presume um tanto de investimento pessoal. Ele se apresenta em três estados, que Bourdieu (1979) denominou de Institucionalizado, Objetificado e Incorporado. A Institucionalização do Capital Cultural se dá através do reconhecimento sistemático do acúmulo desse capital, o que acontece com diplomas, certificados e títulos, que demonstram à sociedade que um indivíduo atingiu determinado grau no acúmulo do Capital Cultural através do estudo, do mérito, do prêmio, e assim por diante. O Capital Cultural pode ser Objetificado quando depositado em conteúdos materialmente transmissíveis, como, por exemplo, quadros e livros - porém, é fundamental observar que aquilo que é transmissível é a posse do bem e não a apreciação do valor a ele associado. Isso acontece porque a apreciação desses objetos, o interesse por eles e seu consumo, dependem do estado mais fundamental do Capital Cultural, ou seja, sua forma Incorporada.

A Incorporação do Capital Cultural demanda um trabalho de assimilação dos bens, o que deflagra a necessidade e o custo de tempo e de investimento pessoal por parte de cada indivíduo. O Capital Cultural Incorporado não pode ser transmitido instantaneamente - não pode ser deixado de herança -, mas pode ser repassado, de um indivíduo a outro, através do ensino, do compartilhamento, da aprendizagem. Esta é a característica social do Capital Cultural: sua incorporação está diretamente ligada à incorporação de Capital Cultural já realizada pelos indivíduos que participam da formação e da vida de um outro. Como exemplo se colocam o acesso à escola e a escolaridade, o conhecimento e o acesso aos bens artísticos, e seus hábitos de fruição e consumo. Sobretudo, também se coloca um aspecto diretamente financeiro, por demandar tempo e investimento pessoal; a incorporação do Capital Cultural exige, logicamente, a disponibilidade de tempo e, portanto, as condições que permitem a realização e incorporação desse Capital não são as mesmas para cada sujeito na sociedade.

Não só as condições são variáveis, mas, em termos econômicos, o próprio custo é variável. Tomemos o exemplo de um sujeito vivendo em situação extremamente favorável economicamente. Com seus rendimentos garantidos, o trabalho não tem uma função de suprir demandas de necessidades. Este sujeito dispõe de amplo tempo de lazer, que pode ocupar com as atividades que preferir, porque tem o tempo e os recursos para tanto, bem como o acesso às mais diversas possibilidades, desde a infância, que têm formado seus conhecimentos, preferências e hábitos culturais. Com certa liberdade esse sujeito navega entre as opções, escolhe uma ou outra e, caso

não esteja satisfeito com a escolha, tem os recursos para trocar a decisão, ou pelo menos não sentir nenhum arrependimento do investimento do seu tempo com uma ou outra atividade.

No espectro oposto, um sujeito que depende de um trabalho de jornada intensa, que ocupa parte considerável de seu tempo no deslocamento, que não teve acesso a oportunidades culturais e artísticas desde cedo, percebe um custo diferente em suas escolhas. É o chamado custo de oportunidade, que na economia ilustra o custo daquilo que se perde ao se escolher uma opção frente a outras tantas. Como esse segundo sujeito tem poucas horas e poucas possibilidades de descanso e lazer, o tempo que essa pessoa emprega em uma atividade é muito mais escasso, muito mais raro, e portanto muito mais caro.

Essa dinâmica ilustra que o custo de oportunidade no consumo da cultura é diferente para sujeitos diferentes da sociedade e que os valores de ingressos, por exemplo, são apenas um dos fatores que entram em consideração no momento da escolha pela frequência em um espetáculo, museu, cinema, *show*, etc. A lógica demanda pensar as estratégias de subsídio, portanto, para além da realização de ações gratuitas. No entanto, frequentemente o subsídio é percebido, sobretudo nesse contexto de incentivo à produção artística, com sua consequente distribuição gratuita ou a preços mínimos. O que se destaca é que para interceder no sistema de conversão e reconversão do Capital Cultural é preciso levar em conta os aspectos das outras formas de Capital envolvidos no processo.

4 Fomentar o Capital Cultural da Dança

Para ilustrar os aspectos de apresentação, de interação e de resolução dos sistemas deflagrados, algumas das frentes de intervenção na economia da dança - atuantes em São Paulo - serão aqui observadas e discutidas a partir de suas exemplaridades nas dinâmicas de lida com o Capital Cultural e enquanto resposta ao Efeito Baumol.

No nível do município, encontramos a manutenção da Escola de Dança de São Paulo (EDASP) desde 1940 e, do estado, a São Paulo Escola de Dança (SPED) desde 2022. Tanto no âmbito municipal quanto no estadual, encontramos companhias estáveis de dança: o Balé da Cidade de São Paulo (BCSP), fundado em 1968, e a São Paulo Companhia de Dança (SPCD) fundada em 2008. A Secretaria Municipal de Cultura mantém o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo desde 2005, enquanto a Secretaria de Estado da Cultura reserva um espaço para a dança dentro das ações do Programa de Apoio a Cultura (ProAC), tanto em sua modalidade ICMS (que trabalha com patrocínios captados por produtores artísticos junto a empresas que recebem como incentivo formas de renúncia fiscal), como em sua modalidade Editais (que lança editais públicos para seleção de projetos que receberão financiamento direto).

Além dos programas, a cidade e o estado mantêm teatros e espaços culturais de administração ligados às secretarias (de forma direta ou através de OSs), as quais provêm, ao longo do ano,

programações gratuitas, além de frequentes temporadas a preços populares, que carregam o objetivo de tornar o bem cultural (e, portanto, o Capital Cultural) da dança acessíveis a maiores parcelas da população. Este último exemplo ilustra uma das formas mais imediatas de intervenção econômica, pois os espaços e suas programações não são geridos a partir de uma perspectiva empresarial lucrativa, mas a partir da percepção da importância e do valor atrelados ao Capital Cultural, sua fruição e incorporação.

Similarmente, a manutenção das instituições formativas também lida diretamente com o princípio do Capital Cultural enquanto calcado na educação e na formação. A Escola de Dança de São Paulo (EDASP) é a primeira escola de dança pública da cidade e há décadas oferece cursos de formação para gerações de bailarinos. Além disso, mantém um segundo foco em atividades de extensão e na possibilidade de aproximação da comunidade não profissional, mas interessada na dança, em fazer cursos regulares e atividades livres (Saboya, 2017). Por sua vez, a São Paulo Escola de Dança (SPED) oferece cursos profissionalizantes, cursos livres e de extensão em diversos campos da prática da dança e ligados à dança.

Esta é uma das dificuldades da intervenção dentro da operação do Capital Cultural: é possível ampliar a sua possibilidade de acesso, mas a fruição e a incorporação já dependem de uma certa quantia relativa de Capital Cultural, cujas estratégias de influência operam nos longos prazos do sistema educacional e formativo. Fomentar escolas é fomentar o princípio do próprio Capital Cultural ligado ao sistema de ensino, porém em um foco segmentado nessa arte, enquanto fomentar os espaços de apresentação é alimentar, por outra via, o processo de incorporação - ao garantir mais oportunidades do contato do público com o bem e com o Capital Cultural. O que nenhuma dessas ações faz, no entanto, é trabalhar com as formas de acesso e construção de interesse: elas se direcionam para os já interessados na dança e criam situações para que esse interesse e disposição sejam cultivados, transformados e acumulados enquanto Capital. Mas, como o próprio sistema da incorporação do Capital Cultural evidencia, resta necessária, da parte dos interessados, a disponibilização de tempo e dos gastos atrelados ao contato com esse bem para que ele seja de fato incorporado enquanto Capital.

A outra possibilidade de influência que pode ser observada é aquela realizada pelos subsídios direcionados à produção. O ProAC e o Fomento à Dança agem sobre a oferta e a manutenção dos artistas e produtores, ou seja, dos geradores de Capital Cultural, e das instâncias onde ele se manifesta e se disponibiliza. A partir do entendimento de que o trabalho é o gerador de Capital, incentivar as formas de produção das artes da cena é simultaneamente intervir contra a Doença dos Custos e a favor da produção de Capital Cultural. Mantém-se, no entanto, a impossibilidade de agir sobre o processo de incorporação. O que isso demonstra é que os três estados do Capital Cultural (Incorporado, Objetificado e Institucionalizado), ainda que operem integradamente, têm limites distintos no que tange às dinâmicas de reconversão desse tipo de Capital em Capital Econômico.

A ação das formas de incentivo mencionadas afeta diretamente o Capital Cultural Objetificado, aquele que é um existente material, garantindo uma possibilidade de acesso aos bens

das artes da cena, ou uma maior produção de obras dessa natureza. As possibilidades de intervir na Incorporação, no entanto, são mais restritas. Também está em jogo um efeito que se desdobra por sobre o Capital Cultural Institucionalizado e que se reflete no Capital Social, articulando a natureza dessas formas de subsídio, que são costumeiramente estruturadas, apresentadas e interpretadas como prêmio e distribuídas na forma de edital. Os processos de seleção desses instrumentos se baseiam no julgamento realizado por especialistas da área (Urrutiaguer, 2014), o que, historicamente, tem estabelecido questionáveis dinâmicas de poder ligadas às limitações das negociações (Germain-Thomas, 2013), porque

> ao avaliar um projeto, os especialistas lidam de fato apenas com o projeto, conforme apresentado textualmente no momento da seleção. As comissões avaliadoras não lidam diretamente com os artistas, tampouco com as propostas colocadas. Não há negociação efetiva, porque não há possibilidade de ajuste, de debate, de modificação. Há consideração, e aceite ou recusa (Rochelle, 2024, p. 14).

Como esses processos têm se dado já por duas décadas, são tangíveis as influências que eles exercem sobre o setor da dança, passando a orientar formas de produzir que podem se estruturar a partir das expectativas do julgamento das comissões, que, ainda que formadas por especialistas, são coordenadas e comissionadas pelo poder público, gerando complexas relações e dependência, dominância e poder (Katz, 2014; Macedo; Pereira, 2015), características desse próprio mercado subvencionado da dança e do sistema que tem sido qualificado como um processo de "editalização" da cultura (Perniciotti, 2015).

O sistema de concorrência dos editais de financiamento desenvolve-se como um sistema de validação não só do Capital Cultural dos sujeitos do campo e não só da dança, mas, também, de formas de dança específicas. A lei do Fomento, por exemplo, inclui em seu artigo primeiro a descrição de seu objetivo como o de "apoiar a manutenção e o desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea" (São Paulo, 2005), enquanto os editais para a dança do ProAC propõem modalidades específicas como "Criação de Obra Inédita" e "Circulação", historicamente um tanto variáveis.

A afirmação e a insistência do Contemporâneo na Lei do Fomento, por exemplo, pode ser entendida como uma recusa ao ballet e a formas acadêmicas de produção de dança - tendência histórica da dança profissional de São Paulo (Rochelle, 2021; 2023) -, mas, para além do questionamento do que isso representa para a forma artística, que tal projeto fomenta, é fundamental pensar nos resultados que os sistemas de financiamento, elaborados enquanto prêmio, geram no todo das possibilidades do Capital associado à produção em dança.

5 O risco da validação da erudição

Calcados em princípios tais quais interesse público, excelência, relevância artística, e qualificação, os sistemas de editais atuam como esquemas institucionalizantes do Capital Cultural, aferindo graus de valoração e conferindo a certos criadores, obras e propostas artísticas um reconhecimento que lhes é atribuído mesmo antes de sua realização. Esbarramos aqui nos circuitos de validação que também são explorados por Bourdieu (1971), mas não tratando exatamente do museu, do crítico, do reconhecimento da obra enquanto produtos, mas sim de seu reconhecimento especulativo, urdido em seu projeto - que é apresentado antes da existência de uma obra ou de um trabalho e, portanto, causando uma valoração do Capital Cultural mesmo antes de que haja um existente e um trabalho concreto, que podem de fato gerar Capital acumulável.

O risco com esse tipo de sistema é alimentar pré-concepções e diminuir o espaço da inventividade e da criatividade inerentes às produções artísticas. Desde o momento da proposição dos editais são feitas segmentações e seleções do que é que se intende financiar e valorizar, de quem é que pode se candidatar a tais apoios e das formas como as propostas e as obras delas resultantes devam ser estruturadas, apresentadas, realizadas e avaliadas. Ainda que toda a estrutura se baseie em conceitos de equiparidade de chances, seus meios de avaliação e seus resultados cabalmente insistem na valoração da erudição. Deste modo, criadores já estabelecidos e cujo trabalho seja reconhecível podem ter uma maior facilidade de acesso aos incentivos e o mesmo se dá com projetos que se enquadrem melhor em estruturas já aceitas como apropriadas para tais produções.

Esse tipo de problemática foi tônica das discussões em 2015, quando o programa foi alvo de questionamento por parte de representantes de grupos sociais que se viam sub-representados entre seus pares na contemplação pelo Fomento. Em carta pública organizada pelo Fórum de Artes Negras e Periféricas e assinada por 60 grupos, artistas, companhias e instituições da sociedade civil, a lógica do programa de financiamento da produção em dança contemporânea é abertamente colocada em cheque frente ao desconhecimento e à desconsideração de formas artísticas oriundas de experiências estéticas afrodescendentes, de comunidades tradicionais, ou que escapam das lógicas de dominação e colonialidade da dança amplamente reconhecida sob a nomenclatura de dança contemporânea (Periferia em Movimento, 2015).

Dois anos depois, em 2017, matérias jornalísticas denunciaram uma concentração de verbas entre um número restrito de companhias já beneficiadas pelo programa. Ainda naquele ano, a Secretaria de Cultura substituiu o edital em curso propondo uma pulverização de seus recursos. Em resposta, parte da classe artística realizou um boicote do edital e diversos grupos tradicionalmente reconhecidos na cena da dança contemporânea rejeitaram a submeter projetos ao Fomento. A seleção realizada naquele contexto abriu um precedente inesperado com a contemplação de projetos e artistas até então inéditos no programa, intensificando o debate sobre o acesso ao Fomento e sobre os sistemas de validação que ele coloca em operação.

Esta não é uma lógica que se restringe a um programa, mas um desdobramento da premiação através de editais, que demandam a submissão de propostas, sua avaliação e seleção. Se a lógica de avaliação por especialistas busca escapar do dirigismo cultural que seria efeito da escolha direta pelo estado, as bancas e comissões não têm como escapar das próprias lógicas do Capital Cultural. Seus membros e seu "notável saber" na área são demonstrados pelo Capital Cultural Institucionalizado que acumulam ao longo do tempo. Sua seleção, seja por indicação das secretarias de cultura ou da classe artística, articula diretamente as lógicas do Capital Social e nas possibilidades de influência daqueles que são considerados merecedores sobre aqueles que são colocados na posição de avaliação e de julgamento.

De certa forma, ocorre o ciclo já observado de retroalimentação das formas de capital e acaba sendo construída uma armadilha, que arrisca desenvolver formas de fomento e incentivo da produção artística lidando com os problemas e especificidades da dissipação dos valores do Efeito Baumol, mas sem a consideração da necessidade do acesso e acumulação do Capital Cultural por mais amplos grupos. Pois, financiar arte para aqueles que já possuem estruturas de acesso e de acúmulo de Capital Cultural não é uma forma de promover a ascensão social, porque o que este efeito causa é limitado ao reabastecimento e à reconversão do Capital Econômico daqueles que já o possuem e para si mesmos.

Assim, o efeito negativo que se pode entrever nesses riscos é o da manutenção dos controles dos campos de ação social, de influência e de dominância. Essa é a contradição dos mercados subvencionados (Germain-Thomas, 2012), visível sobretudo dentro dos aspectos da subvenção à produção artística em dança. Ao estabelecer predileções entre as possibilidades artísticas e ao moldar os critérios de seleção, mesmo na intenção de criar competições mais justas, lidamos com valorização, incentivo e validação do acúmulo prévio de capital cultural.

No limite, o nível mais preocupante desse ciclo vicioso seria o da manutenção de uma forma de contemporâneo aristocrático, já observada por Jean Michel Guy (1991) como um exemplo de erudição imposta que resultaria - através da conversão desse incentivo e aporte financeiro à produção de Capital Cultural na dança - não em uma melhor distribuição de Capital Econômico, ou uma maior abrangência do acesso ao Capital Cultural. Ela resultaria em outras formas de acúmulo de Capital Social, de validação e institucionalização de um certo grupo por e para si próprio, e sem a consideração dos valores atrelados à fruição social dos bens que tal aporte propicia.

6 Conclusões

Ainda que a perspectiva da necessidade de apoio às indústrias ditas estaques justifique a criação e a manutenção de diversas estratégias para os fomentos artísticos e culturais, diversos de seus impactos demandam uma compreensão maior e mais elaborada acerca de seus retornos. É preciso discutir os modos como os incentivos realizados através das estratégias de subvenção retornam,

amplamente, para o público de fato. Não se trata de negar o interesse nem a importância das formas de apoio já implementadas, nem mesmo de questionar cabalmente sua eficiência e aplicabilidade, mas da extensão de um olhar crítico aos seus efeitos e à limitação dos sujeitos que os colhem.

A intervenção sobre o ciclo de reconversão entre as formas de Capital de Bourdieu não é simples, mas as ações que a almejem não podem se pautar unicamente na percepção da necessidade que é criada pelo Efeito Baumol nas Indústrias Estanques, porque os resultados pensados a partir dessa ordem limitam-se a fortalecer um ciclo, sem aumentar sua abrangência, ou criar formas de integração. Ou seja, ainda que sejam positivas para os trabalhadores e para os sujeitos ligados ao campo, não têm necessariamente um potencial concreto de efeito no sentido da democratização da área e da democracia cultural.

Se a necessidade dos subsídios há muito tempo é observada, defendida e batalhada por classes e setores de trabalhadores, como os ligados à produção de dança, falta ainda avançar a discussão de como os resultados desses subsídios podem ser multiplicadores sociais e econômicos reais. Isto fortaleceria não apenas a reconversão do Capital Cultural em Capital Econômico, acumulado pelos membros produtores dessa indústria, mas enfocaria na integração dos sujeitos consumidores desses bens dentro desse ciclo, o que, simultaneamente, poderia oferecer um maior acesso ao Capital Cultural produzido pela dança e um aumento da quantidade de Capital Econômico reconvertido para esse mercado produtor-receptor.

Os campos que emergem como fundamentais para a continuidade do estudo e da discussão da problemática aqui levantada focam em aspectos da economia da cultura, das particularidades do setor da dança e, sobretudo, da análise de políticas públicas. Frente aos poucos instrumentos de políticas públicas setorizadas que encontramos na dança -, mas também nas artes cênicas, nas artes e, ainda, na cultura em geral - parece temerário avançar a análise e a avaliação das políticas públicas, sob o risco de vê-las desmontadas e desacreditadas. Nem este estudo, tampouco aqueles que aqui são apontados como necessários, tem tal propósito. No entanto, é preciso observar que as políticas culturais setoriais, desde seu estabelecimento há poucas décadas, raras vezes foram tratadas com a responsabilidade devida.

Políticas públicas operam em ciclos que identificam espaços de ação, propõem intervenções e modificam realidades. Para que sejam eficientes e efetivas, precisam de constante acompanhamento, elaboração de dados e análise de resultados. Elas seguem em ciclos, que demandam modificações de suas lógicas, criação de novas iniciativas e, também, por vezes, eliminação de políticas obsoletas. Elas podem chegar a este ponto por diversos motivos, sobretudo positivos, pois se uma política é desenhada para corrigir uma distorção da realidade, caso ela atinja seu pleno objetivo, a realidade que se encontrará após sua aplicação será notavelmente distinta da realidade que justificou a implementação de tal intervenção.

No entanto, sob o receio de analisar as políticas públicas da cultura e o medo de que elas sejam extintas, dada a dependência ainda absoluta do campo frente a esses instrumentos (Rochelle,

2025), muitos estudos têm preferido não abordá-las enquanto políticas públicas propriamente ditas (Rubim, 2022), restringindo-se a seu efeito na manutenção de uma parcela dos artistas do campo. Se essa lógica diminui o risco de sua extinção, também impede seu aprimoramento, sua reelaboração e o desenvolvimento de impactos concretos na mudança das realidades às quais se dirigem. O sucesso das políticas culturais para as artes depende de se ultrapassar a lógica da compensação da doença dos custos para que o Capital Cultural, ao invés de permanecer concentrado em circuitos de validação, se torne efetivo vetor de redistribuição econômica e de participação social e simbólica.

Referências

BAUMOL, W. J.; BOWEN, W. G. On the Performing Arts. *The American Economic Review*, v. 55, n. 1/2, p. 495-502, mar., 1965. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/1816292. Acesso em: 20 jan. 2026.

BAUMOL, W. The Case for Subsidizing the Arts. *Challenge*, v. 38, n. 5, p. 52-56, sep.-oct. 1995. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40721639. Acesso em: 20 jan. 2026.

BOURDIEU, P. Le Marché des Biens Symboliques. *L'Année sociologique* (1940/1948-), Troisième série, v. 22, p. 49-126, 1971. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/27887912. Acesso em: 20 jan. 2026.

BOURDIEU, P. Les trois états du capital culturel. *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 30, p. 3-6, nov. 1979. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654. Acesso em: 20 jan. 2026.

BOURDIEU, P. The Forms of Capital. *In*: RICHARDSON, J.G. *Handbook for Theory and Research for the Sociology of Education*. Westport: Greenwood, 1986, p. 241–258.

BUXTON, B. E. Thoreau's Pencil and Baumol's Cost Disease. *The Journal of Education*, v. 185, n. 1, p. 47-50, 2004. Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/002205740518500104. Acesso em: 20 jan. 2026.

COWEN, T. Why I Do Not Believe in the Cost-Disease: Comment on Baumol. *Journal of Cultural Economics*, v. 20, n. 3, p. 207-214, 1996. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41811149. Acesso em: 20 jan. 2026.

GERMAIN-THOMAS, P. Inventer et construire des compromis entre l'art et l'économie: le cas de la danse contemporaine. *Négociations*, n. 20, 2013. Disponível em: https://shs.cairn.info/revue-negociations-2013-2-page-41?lang=fr. Acesso em: 20 jan. 2026.

GERMAIN-THOMAS, P. *La danse contemporaine, une révolution réussie?.* Paris: Arcadi, 2012.

GUY, J. M. *Les Publics de la Danse*. Paris: Documentation Française, 1991.

KATZ, H. Lei de Fomento mudou os caminhos da dança em São Paulo. *O Estadão*, São Paulo, 18 de set. de 2014. Disponível em: https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11411061436.pdf. Acesso em: 20 jan. 2026.

MACEDO, V.; PEREIRA, S. Olhares sobre o Programa de Fomento à Dança. *In:* ANAIS DO IV ENCONTRO CIENTÍFICO DA ANDA, 2015, Santa Maria. Anais eletrônicos [...], Galoá, 2015. Disponível em: https://proceedings.science/anda/anda-2015/trabalhos/olhares-sobre-o-programa-de-fomento-a-danca?lang=pt-br . Acesso em: 20 jan. 2026.

NELSON, K. The Evolution of the Financing of Ballet Companies in the US. *Journal of Cultural Economics*, v. 7, n. 1, p. 43-62, 1983. Disponível em: https://link.springer.com/article/10.1007/BF00232392. Acesso em: 20 jan. 2026.

PEACOCK, A. The "Manifest Destiny" of the Performing Arts. *Journal of Cultural Economics*, v. 20, n. 3, p. 215-224, 1996. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41811150. Acesso em: 20 jan. 2026.

PERIFERIA EM MOVIMENTO. Artistas negros cobram acesso a Fomento à Dança na Cidade de São Paulo. *Periferia em Movimento*, São Paulo, 26 maio 2015. Disponível em: https://periferiaemmovimento.com.br/artistas-negros-cobram-acesso-a-fomento-a-danca-na-cidade-de-sao-paulo/. Acesso em: 20 jan. 2026.

PERNICIOTTI, F. A. *O novo ambiente midiático produzido pela editalização da cultura*: o meio transformou-se em mediação. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2015. Disponível em: https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/4750. Acesso em: 20 jan. 2026.

ROCHELLE, H. Ballet is a Dirty Word. Where is Ballet in São Paulo? *In*: FARRUGIA-KRIEL, Kathrina; JENSEN, Jill Nunes (ed.). *The Oxford Handbook of Contemporary Ballet.* London: Oxford, 2021.

ROCHELLE, H. Dança em São Paulo Hoje: continuidade e instabilidade, de 1992 a 2022. *In*: NAVAS, Cássia et al. *Dança Moderna*: 1992-2022. Bauru: Mireveja, 2023.

ROCHELLE, H. Economia da dança em São Paulo: Produtores, produtos e consumo de arte em um mercado subvencionado. *Sala Preta*, v. 24, n. 1, p. 8-39, 2025.

ROCHELLE, H. *Economia da Dança*: Produção subsidiada, consumo e mercados em São Paulo. Dissertação (Mestrado Profissional em Economia) - Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal do Rrio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/278799. Acesso em: 20 jan. 2026.

RUBIM, A. A. C. *Políticas Culturais*: Diálogos Possíveis. São Paulo: Edições Sesc, 2022.

SABOYA, G. A. M. Levantamento Histórico Artístico da Escola Municipal de Bailado. *In*: MANZINI, Y. D. (org). *Centro de Referência da Dança da Cidade de São Paulo*. São Paulo: CPD, 2017.

São Paulo. Lei Nº 14.071, de 18 de Outubro de 2005. Institui o Programa Municipal de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo.

THROSBY, D. Economic Circumstances of the Performing Artists: Baumol and Bowen Thirty Years On. *Journal of Cultural Economics*, v. 20, n. 3, p. 225-240, 1996.

URFALINO, P. *A invenção da política cultural*. São Paulo, Edições Sesc, 2015.

URRUTIAGUER, D. Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine. *Quaderni - Communication, technologies, pouvoir*, v. 83, 2013-2014. Disponível em: https://journals.openedition.org/quaderni/762. Acesso em: 20 jan. 2026.

Biografia acadêmica
Henrique Rochelle – Universidade de São Paulo (USP)
Pesquisador de Pós-Doutorado, Universidade de São Paulo, Escola de Artes e Ciências Humanas, São Paulo, São Paulo, Brasil. Bolsista da Cátedra/Rede de Cooperação UNITWIN/UNESCO para a Cooperação da América Latina, Fundação Memorial da América Latina.
E-mail: rochelle.hrq@gmail.com

Financiamento
Não se aplica

Aprovação em comitê de ética
Não se aplica

Conflito de interesse
Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa
Não declarado

Direitos autorais
Henrique Rochelle

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
Éden Peretta

Histórico de avaliação
Data de submissão: 23 out. 2025
Data de aprovação: 09 dez. 2025