



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CLARICE CÉSAR DIAS

**PINGADO: COMICIDADE E ESTEREÓTIPOS COMO CAMINHOS PARA
REFLEXÃO E (RE) EXISTÊNCIA EM UM PROCESSO COMPOSICIONAL**

DISTRITO FEDERAL

2020

CLARICE CÉSAR DIAS

**PINGADO: COMICIDADE E ESTEREÓTIPOS COMO CAMINHOS PARA
REFLEXÃO E (RE) EXISTÊNCIA EM UM PROCESSO COMPOSICIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Izabela Brochado.

DISTRITO FEDERAL

2020

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a João Porto Dias, Paula Sallas, Pepe Nuñez, Zé Regino, Ana Vaz, Anna Cristo, Alberto Maia, Déborah Paiva, Diego Sipi, Fábio Souza, Gabriel Melo, Gabriel Pogó, Guilherme Bruno, Lorena Aloli, Marcelo Neneve, Mateus Rodrigues, Pedro Caroca, Rebeca Torquato, Stephanie Marques, Thaís Veloso, Thiago Rodrigues e Willy Costa pelas trocas e compartilhamentos que foram fundamentais para essa pesquisa.

Às artistas Adriana Lodi, Alessandra Vieira, Alice Stefânia, Antônia Vilarinho, Bidô Galvão, Cyntia Carla, Cristiane Sobral, Fran Marinho, Giselle Rodrigues, Marcia Duarte, Rhena de Faria e Rita de Almeida Castro por serem mulheres inspiradoras que me apoiaram e me nutriram com conhecimento e afeto.

À todas palhaças e palhaços que encontrei durante essa jornada, por me acolherem com arte e sabedoria.

À Izabela Brochado por me acompanhar durante essa pesquisa e me auxiliar como orientadora.

À Joice Aglae e Denis Camargo pelo carinho e cuidado com o qual olharam meu trabalho no processo de qualificação.

Às educadoras, educadores e as e aos estudantes do curso de Humor da SP Escola de Teatro por me inspirarem a ver o mundo de uma forma mais risível.

À Juliana Capilé, Tatiana Horevicht e todas e todos os participantes do Minicurso de Montagem Cênica da MT Escola de Teatro por expandirem minhas possibilidades de trabalho criativo.

À minha mãe Iracema e toda a minha família por apoiarem minha escolha profissional e me incentivarem a continuar seguindo por esse caminho.

Às companheiras e companheiros: Alice Oliveira, Anahí Nogueira, Henrique Felix, Isadora Dias, Lorena Pires, Luciana Matias, Malena Bonfim, Priscilla Barbosa e Victor Hugo por todo suporte emocional e afetivo durante esse período de pesquisa.

RESUMO

Essa pesquisa tem como eixo os processos composicionais para a cena, centrando-se nos estudos sobre o risível; o trabalho com estereótipos; e reflexões acerca de corpo e decolonialidade. O exercício crítico acontece por meio da investigação do processo composicional do número cômico: Pingado. A partir de um processo composicional e experiências de improvisação nas ruas do Distrito Federal, esse estudo discute como a comicidade pode promover canais de diálogo e reflexão em nossa sociedade e como as expressões artísticas cômicas podem contradizer ideologias e discursos opressores. Dois aspectos centrais analisados são a relação entre o risível e ações de resistência cultural e política; e o trabalho com estereótipos em cena. Por fim, essa pesquisa busca perceber como o risível e as expressões artísticas cômicas proporcionam espaços de (re) existência e de transformação social.

Palavras-chave: Arte e política. Comicidade. Decolonialidade. Estereótipos. Processo composicional.

ABSTRACT

The axis of this research are the compositional processes for the scene, focusing on studies on the laughable; the work with stereotypes; and reflections on the body and decoloniality. The critical exercise occurs through the investigation of the comic skit compositional process: Pingado. Based on a compositional process and improvisation experiences on the streets of the Brazilian Federal District, this study discusses how comicality can promote channels of dialogue and reflection in our society and how comic artistic expressions can contradict oppressive ideologies and discourses. Two central aspects analyzed are the relationship between the laughable and actions of cultural and political resistance; and the work with stereotypes on the scene. Finally, this research seeks to understand how the laughable and comic artistic expressions provide spaces for (re) existence and social transformation.

Keywords: Art and politics. Comicality. Decoloniality. Stereotypes. Compositional process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A turista tirando fotos no celular ao centro da imagem.	62
Figura 2 - A figura da forasteira olhando um mapa em saída de rua.	75
Figura 3 - A forasteira mostrando para o público uma foto do Rio de Janeiro a “cidade maravilhosa” e perguntando se isso era Brasil.	77
Figura 4 - Propaganda da cerveja Devassa.	90
Figura 5 - Tia Nastácia (à esquerda) interpretada pela atriz Jacira Sampaio, personagem da série de televisão: Sítio do Pica-Pau Amarelo.	91
Figura 6 - A atriz Cacau Potássio como a personagem Zezé na novela Avenida Brasil.	92
Figura 7 - Cena <i>Café com Leite</i> 01.	93
Figura 8 - Cena <i>Café com Leite</i> 02.	93
Figura 9 - Cena <i>Café com Leite</i> 03.	94
Figura 10 - Cena <i>Carmen Miranda</i> 01.	94
Figura 11 - Cena <i>Carmen Miranda</i> 02.	95
Figura 12 - Cena <i>Carmen Miranda</i> 03.	95
Figura 13 - Cena <i>Carmen Miranda</i> 04.	96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Trajetória artística: o riso como provocador.	10
Estudos sobre o risível.	14
Metodologia de pesquisa: cartografia e o percorrer de um processo composicional. ..	15
CAPÍTULO I – ESTUDOS SOBRE O RISO: O RISÍVEL COMO OBJETO DE INVESTIGAÇÃO E ASPECTOS DE SUAS TERMINOLOGIAS.	19
1.1 Terminologias do campo do risível.....	19
1.1.1 <i>Humor.</i>	20
1.1.2 <i>Comédia.</i>	21
1.1.3 <i>Palhaça ou palhaço.</i>	23
1.2 Estudos sobre o risível: riso e resistência em uma perspectiva histórica.	25
1.2.1 <i>Teoria da superioridade.</i>	25
1.2.2 <i>Teoria da incongruência.</i>	27
1.2.3 <i>Teoria do alívio.</i>	28
1.2.4 <i>Risível e resistência no decorrer da história.</i>	29
1.2.5 <i>Por outras epistemologias.</i>	32
CAPÍTULO II – RÍSEL E RESISTÊNCIA: POSSÍVEIS CAMINHOS DE DESVIO A UM DISCURSO DOMINANTE.	35
2.1 O risível como possibilidade ao desvio.....	35
2.2 Boal: luta semântica, humor e contracultura.....	36
2.3 James C Scott, práticas cotidianas de resistência, discurso público e discurso oculto.	39
2.4 Quebra da linearidade: o inesperado gerando outras possibilidades de perceber o mundo.	42
2.5 Jogo de representações: ironia e subversão dos papéis sociais.	44
2.6 Relações de poder: o risível como externalizador de conflitos.	45
2.7 Risível, linguagem, experiência estética e possibilidades de resistência.	46
CAPÍTULO III – PROCESSO COMPOSICIONAL: O PERCORRER DA CRIAÇÃO DO NÚMERO CÔMICO <i>PINGADO</i>.	51
3.1 Processo composicional como um caminho investigativo artístico.	51
3.2 Cursos de estudos de números cômicos: origem da pesquisa e experiências de trocas de saberes.	53
3.2.1 <i>Curso de Composição de números cômicos (2017) e Estudo de duplas e trios (2019) do Espaço Galpão do Riso, ministrados por João Porto Dias.</i>	54

3.2.2	<i>Curso de Direção de números (2018), ministrado por Pepe Nuñez.</i>	55
3.2.3	<i>Curso de Direção de números cômicos (2018-2019), ministrado por Zé Regino.</i>	56
3.3	Rastros de um processo composicional: a criação do número cômico Pingado.	57
3.3.1	<i>Situação: estruturando a composição.</i>	57
3.3.2	<i>Tema: compreendendo o que desejo comunicar.</i>	59
3.3.3	<i>Figura: descobrindo um corpo brincante.</i>	61
3.3.4	<i>Elementos: compondo a cena.</i>	64
3.3.5	<i>Entrada: elaborando o primeiro momento do número.</i>	65
3.3.6	<i>Desenvolvimento: os desdobramentos da situação.</i>	67
3.3.7	<i>Desfecho e saída: finalizando a apresentação.</i>	68
3.3.8	<i>Discurso: pensando o ato de comunicação.</i>	69
CAPÍTULO IV – DESDOBRAMENTOS: RELATOS E REFLEXÕES DO PROCESSO COMPOSICIONAL DO NÚMERO CÔMICO PINGADO.		73
4.1	Dos contextos que atravessaram o processo composicional do número <i>Pingado</i>.	73
4.2	Primeiras apresentações: a catástrofe como um agente mobilizador do processo criativo.	76
4.3	Investigando a noção de estereótipos e como trabalhar com esses por meio da cena.	78
4.3.1	<i>Mapeando as origens: estereótipos nascidos em berço colonial.</i>	80
4.3.2	<i>Colonização e identidade: analisando como o histórico de colonização do Brasil influenciou a criação de estereótipos ligados a nossa nação.</i>	81
4.4	Em busca de uma cena decolonial: buscando traçar narrativas diversas.	85
4.5	Estranhar, questionar e desconstruir para (re)existir: estratégias utilizadas em cena para o trabalho com os estereótipos.	92
	Estranhar	96
	Questionar	98
	Desconstruir para (re)existir	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS		101
REFERÊNCIAS		107

INTRODUÇÃO

Em um Brasil pós-abolição da escravatura, Eduardo Sebastião das Neves (1874 - 1919) e Benjamin de Oliveira (1870 - 1954) cantavam embalados por seus violões versos que provocavam risos diante das contradições de um país racista e repleto de desigualdades. No mesmo século, José Manoel (1854 - 1916) realizava imitações cômicas do ex-ministro do exército: general Polydoro da Fonseca Quintanilha Jordão, sendo por isso batizado de Palhaço Polydoro, cantor de modinhas e tocador de violão. Mais ao nordeste do país, em São Luiz do Maranhão, o palhaço Pompílio (1876 - 1946) arrancava risadas do público com a cena “Assembleia dos Deputados” na qual parodiava uma sessão da Câmara e todas suas solenidades. Em 1968, em plena ditadura militar, sob decreto do Ato Inconstitucional 05, humoristas como Carmen Verônica, Jaguar, Alcione Mazzeo e Paulo César Pereio se reinventavam para contornar as limitações impostas pela censura e assim poderem continuar trabalhando.

A arte está em constante diálogo com os contextos sociais em que está inserida, comunicando-se com aspectos históricos e políticos dessas realidades. Nesse sentido, podemos observar no decorrer da história diversos exemplos de artistas que utilizaram do humor e da comédia, para se expressarem sobre questões presentes na sociedade da sua época. Pensando por esse viés, o riso pode ser provocador, possibilita pôr em xeque estruturas e normas vigentes, assim como pode criar caminhos para se abordar assuntos e temáticas consideradas como polêmicas ou tabus.

Essa pesquisa procura investigar a relação entre **risível** e **política**. Por meio dos aspectos e elementos que surgem no decorrer do processo composicional do número cômico: *Pingado*, objeto central de pesquisa desse estudo criado pela autora dessa dissertação, esse trabalho busca analisar aspectos da relação entre arte e política, mais especificamente da relação entre o risível e ações de resistência cultural. Podemos encontrar no decorrer da história exemplos da relação entre risível e resistência? Como o risível pode gerar espaços e ações de resistência?

Devido ao fato que resistência é uma noção muito ampla que envolve diversas interpretações, essa pesquisa abordará o tema por intermédio da noção de **práticas cotidianas de resistência** desenvolvida por James C Scott. Outra referência que será utilizada para analisar a questão são as noções de **pensamento simbólico, contracultura e dominação ideológica**¹

¹ Essas noções serão desenvolvidas e mais profundamente analisadas no Capítulo I desse trabalho.

de Augusto Boal. De maneira que o diálogo entre arte, risível e resistência, será pensado por meio do campo do pensamento simbólico das sociedades e suas expressões culturais e artísticas, investigando também como esse meio pode ser espaço de conflito, tensão e de disputas por poder.

Por esse viés, o riso pode se inserir no campo da produção simbólica como um meio de questionamento e negação a um discurso dominante, podendo ser um agente que permite criar associações simbólicas diversas, para além das convenções, assim como desnaturalizar códigos, leis e normas sociais. De modo que, através dessa percepção será desenvolvida nesse trabalho a ideia do **risível como possibilidade de desvio**, essa noção é central para esse estudo no sentido de ser provocadora para as perguntas de pesquisa e para o processo composicional aqui investigado. Para refletir acerca dessa característica do desvio, da quebra, da ruptura e como ela pode estar sendo associada ao risível, dialogarei com autoras e autores como: Verena Alberti, George Bataille, Mikhail Bakhtin e Silvio Gallo.

Retornando ao eixo risível e resistência e a percepção do processo composicional do número *Pingado*, surgem as seguintes questões: como ou quais as características e elementos do risível podem contribuir para espaços de resistência a uma ideologia dominante? Como o risível como possibilidade de desvio pode estar criando canais de diálogo e reflexão acerca de temáticas políticas? E como um processo de composição de um número cômico pode ser tanto espaço de formação artística como também espaço de formação política? Essas são as perguntas centrais dessa investigação que tem como objetivo investigar aspectos da relação entre risível e resistência e como essa relação pode afetar um processo composicional de número cômico.

Trajatória artística: o riso como provocador.

Para visualizar melhor como cheguei a tais questões e desejos investigativos, contarei um pouco da minha trajetória artística. No decorrer da minha graduação em Interpretação Teatral na Universidade de Brasília (UnB), fui me interessando cada vez mais pelos territórios do risível. Em 2014 tive a oportunidade de cursar a matéria: *Tópicos Especiais em Artes Cênicas* que era vinculada a pesquisa de mestrado do palhaço e professor Denis Camargo, essa experiência me iniciou no universo da palhaçaria e me inspirou a ver a cena pela perspectiva do riso, da bobagem e da brincadeira. Após dois anos dessa iniciação, em 2016, comecei a investir profissionalmente nesse caminho e durante esse percurso tive o desejo e a necessidade de criar um número cômico.

Esse desejo veio pela curiosidade de conhecer mais sobre a linguagem da palhaçaria, expandi-la para além de uma perspectiva individual que era a da criação da minha palhaça Amendoim e da investigação do que era potencialmente cômico em mim, mas para, além disso, também buscar compreender as técnicas dessa arte e como ela se relaciona com o público. A possibilidade de criar um número cômico surgiu como uma maneira de aprimorar minha técnica como artista, de buscar compreender os elementos e mecanismos que operam dentro da palhaçaria e da comicidade. Juntamente a isso houve a necessidade de ter um material que me permitisse estar apresentando, jogando com o público e ganhando experiência como palhaça e atriz.

Essa vontade de criar um número era algo iminente não só para mim, mas para outras palhaças e palhaços recém-nascidos que começavam a adentrar nesse universo da palhaçaria no Distrito Federal. Em meio a essa iminência, o Espaço Galpão do Riso, um centro de pesquisa do grupo Nutra (Núcleo de Treinamento do Ator) da UnB localizando na cidade de Samambaia - DF abriu o curso: *Criação de números cômicos*, ministrado por João Porto Dias. Na vivência das 80 horas da carga horária total desse curso, experiência que relatarei mais profundamente no Capítulo III, pude perceber que ser palhaça também é pensar e compreender uma estrutura e, principalmente, percebi que criar um número é um processo que inclui se descobrir como artista, envolve buscar o que te inspira, o que te move, qual seu estilo, qual seu discurso e o que você deseja comunicar.

Tive diversos aprendizados nesse curso de modo que surgiram no decorrer das aulas muitas questões em relação a minha prática artística. O que quero comunicar como artista? Quais são as características da composição cômica? Quais elementos e possibilidades de estruturas? Como possibilitar ao público uma leitura do que estou querendo comunicar? E em meio a todas essas perguntas surgiu meu primeiro número, com 10 minutos de duração e intitulado primeiramente de *A Turista*². Logo na primeira apresentação eu tive dimensão do quanto era necessário trabalhar e aperfeiçoar alguns aspectos daquela composição, principalmente a comunicação com o público, pois a troca com este, o primeiro contato, me permitiu visualizar as fragilidades e potencialidades da minha composição.

Na busca por compreender mais sobre a composição em palhaçaria e por aperfeiçoar meu número, fiz mais três cursos que foram experiências muito importantes para essa pesquisa

² Posteriormente o número passou a ser chamar *Pingado*, o nome citado anteriormente no objeto de pesquisa.

e para continuar investigando a composição dentro da comicidade. Em 2018, o de *Direção de números cômicos*, ministrado por Zé Regino (palhaço Zambelê), o de *Direção de números*, ministrado pelo palhaço Pepe Nuñez e em 2019, o *Estudo de duplas e trios*, ministrado por João Porto Dias, sendo esse último também oferecido pelo Espaço Galpão do Riso. Retratarei mais detalhadamente no Capítulo III as práticas e reflexões que tive no decorrer dessas experiências, porém desde já é importante ressaltar que essa parte da minha investigação passa por um território da transmissão oral de saberes, na qual citarei momentos vividos em sala, conversas e falas ditas informalmente. Esse contexto de aprendizado dentro da tradição oral é recorrente na história da palhaçaria e da comicidade, sendo os conhecimentos compartilhados na convivência com mestres, entre as famílias circenses e nos encontros entre palhaças e palhaços.

Percebendo o diálogo entre os saberes da palhaçaria e da comédia e o espaço da universidade, a partir da segunda metade do século XX é possível observar o crescimento do número de teses, artigos e livros sobre essas linguagens. Refletindo sobre esse movimento, Carreira (2012) aborda o fato que estamos em um contexto em que a pesquisa artística vem conquistando espaço nas universidades expandindo seu olhar para diversas práticas artísticas e reconhecendo essas como formas de conhecimento. O saber artístico vem sendo valorizado como área de conhecimento sendo a arte colocada como um meio possível de percepção e reflexão acerca do mundo e suas relações.

O autor também aponta que há tensões entre saberes artísticos que, por muito tempo, não foram designados ao espaço das universidades e ao meio acadêmico. De modo que, para Carreira (2012, p. 29), um dos problemas centrais é a questão de: “Como ocupar esses espaços universitários e produzir pesquisa no campo das artes cênicas preservando os elementos estruturais do saber artísticos?” A pesquisa na área da palhaçaria, por exemplo, por envolver um saber que por muito tempo não esteve vinculado a espaços formais de ensino, encontra essa fricção entre a produção de pesquisa, sua metodologia e a tradição desse fazer artístico. Nessa perspectiva, o autor coloca que é necessário investigar conexões entre o fazer artístico e o pesquisar, para não cair em reducionismos que separam “quem faz” de “quem pensa ou ensina”, segregando assim criação e reflexão e, conseqüentemente, limitando possibilidades para o fazer artístico.

Refletindo como pesquisadora e artista por meio da perspectiva de Carreira (2012), percebo que a criação artística pode se nutrir e crescer através desses espaços de conhecimento gerados pela pesquisa acadêmica, podendo ganhar corpo, movimento, ampliar suas dimensões

e suas possibilidades de conexão. Pois, o fazer artístico constantemente dialoga com a natureza do pesquisar, com o ato de investigar, questionar, observar, trocar experiências e afetos.

Observando desse modo a relação entre pesquisa acadêmica, comicidade e palhaçaria, surgem nesse estudo os seguintes questionamentos: Como ocorre o diálogo entre saberes originários de tradições populares e um espaço de ensino formal? Como promover esse diálogo de maneira que ele favoreça a criação artística? Quais são as conexões possíveis entre uma pesquisa acadêmica e um processo composicional de um número cômico? De maneira que por meio dessas questões irei traçar minhas investigações nesse trabalho, buscando conexões, vias de contato entre os saberes formais e não formais, entre as referências reconhecidas no meio acadêmico e as referências reconhecidas na tradição oral da comicidade e da palhaçaria.

Visualizando a comicidade e a palhaçaria e sua relação com o meio universitário, outro aspecto importante desse trabalho é buscar reconhecer ambas como expressões artísticas complexas repletas de conhecimentos, nessa perspectiva a pesquisa acadêmica pode ser um meio de valorizar os elementos, as técnicas e a trajetória histórica e cultural desses saberes. O intuito é refletir e procurar perceber como essas expressões artísticas são vivas, ricas, dinâmicas e podem nos possibilitar fazer conexões com diversos outros saberes, tendo potencial de proporcionar uma multiplicidade de possibilidades de pesquisa. Desejo dessa maneira, com esse trabalho contribuir para o reconhecimento dessas artes que por tantas vezes foram marginalizadas, percebendo a relevância de espaços não institucionalizados, de saberes não formais e da tradição oral para a história da arte e também para outras áreas de conhecimento.

Nessa busca por reconhecer ditos “não saberes” ou “não ciências” como formas de conhecimento, essa pesquisa também dialoga com alguns estudos decoloniais que nos provocam a pensar como o processo de colonização afetou diversas sociedades e quais estratégias podemos traçar para pensar o mundo através de perspectivas menos eurocêntricas. Aimé Césaire e Aníbal Quijano serão autores abordados que procuram valorizar os saberes e as culturas em sua diversidade, investigando quais alternativas possíveis para desconstruir a visão hegemônica de que há apenas uma forma de conhecimento válida. Nesse ponto é interessante observar que a palhaçaria brasileira tem grande influência da tradição europeia, que acaba por ser a mais difundida e reconhecida mundialmente, porém, ela também se reinventa através de elementos da nossa cultura. De maneira a se adaptar e se inspirar em múltiplas fontes, misturando-as a essa tradição europeia em uma espécie de movimento antropofágico que gera

palhaças e palhaços maravilhosos como palhaço Xamego (Maria Elisa Alves dos Reis), palhaço Xuxu (Franco Alves Monteiro) e palhaço Pimentinha (Walter Seyssel).

No intuito de reconhecer e valorizar as experiências e conhecimentos artísticos da comicidade e da palhaçaria gerados no Brasil, trago também para esse trabalho o contexto do Distrito Federal, que apesar de ser um lugar novo, já possui em sua trajetória artística uma multiplicidade de festivais de palhaçaria, palhaças, palhaços, grupos de comédia e grupos circenses. De modo que, mais recentemente podemos perceber um movimento intenso de formação de palhaças e palhaços que está sendo construído e fortalecido por eventos como o: Festclown (realizado desde 2003), Encontro de Palhaças de Brasília (realizado desde 2008) e artistas pesquisadoras e pesquisadores da capital, como: Alessandra Vieira, Ana Luiza Bellacosta, Ana Vaz, Antônia Vilarinho, Manuela Castelo Branco, Paula Sallas, Denis Camargo, João Porto Dias e Zé Regino.

Voltando ao meu objeto central de pesquisa, o número *Pingado* investiga questões relacionadas a como nos percebemos como brasileiras e brasileiros e como nos relacionamos com estereótipos relacionados à nossa nacionalidade. Inicialmente eu não tinha a intenção de abordar temáticas políticas com o número, porém elas foram se revelando no decorrer do processo devido a essas questões centrais e por causa do meu processo de me descobrir como artista, o que me move e o que me inspira. Esse material exigiu que eu compreendesse mais profundamente esse diálogo entre arte, risível e política, assim como tivesse mais consciência do meu discurso e do que eu estava querendo provocar e comunicar.

Essa pesquisa nasceu desse modo, de um desejo inicial de compor um número cômico como maneira de entender mais sobre a linguagem da palhaçaria e da comicidade e foi se transformando e ganhando outras dimensões por essa vontade que surgiu de compreender mais profundamente as possíveis relações entre arte, risível e política.

Estudos sobre o risível.

Adentrando o campo de pesquisa do riso e da comicidade, durante esse trabalho surgiu a necessidade de entender mais acerca das terminologias ligadas ao riso como objeto de estudo, suas origens, com quais referências elas dialogam, em quais pontos elas se conectam e em quais elas se diferenciam. Essa investigação acontece no Capítulo I, no qual também será aprofundada a noção de risível desenvolvida por Verena Alberti, expressão que será recorrentemente utilizada nessa dissertação.

Estudos como o das autoras e dos autores: Alice Viveiros Castro, Cleise Furtado Mendes, John Morreal e George Minois foram fundamentais para a compreensão do estado da arte dessa pesquisa e para o maior entendimento de como diversas concepções teóricas sobre o riso se influenciam. Esses trabalhos mostram exemplos de diversos momentos históricos, artistas e manifestações culturais que encontraram no diálogo entre risível e resistência um potente canal de reflexão, de modo que esses casos acabaram por inspirar e embasar essa pesquisa.

Por meio dessas referências também foi possível visualizar como o riso passou a ser investigado cada vez menos com o intuito de se mapear uma causa e efeito e passou a ser pesquisado como uma atividade que proporciona o exercício do pensamento, uma expressão que envolve contextos culturais e sociais e possui uma série de possibilidades como objeto de estudo. Essa linha de pensamento é à base para o desenvolvimento da articulação entre risível e resistência dessa pesquisa e da noção do **risível como possibilidade de desvio**, que será abordada no Capítulo II. Através desse olhar para o riso, que procurei perceber a comicidade como um meio de exercer o pensamento crítico e de proporcionar espaços de transgressão e transformação de ideologias dominantes.

Metodologia de pesquisa: cartografia e o percorrer de um processo composicional.

Pensando em uma metodologia de pesquisa que permitisse acompanhar o decorrer de um processo criativo, no caso desse trabalho a composição de um número cômico, escolhi a noção de cartografia desenvolvida por Deleuze e Guattari, principalmente por ser um método que possibilita ter uma perceptiva processual da pesquisa, percebendo as dinâmicas das etapas e das relações que vão surgindo durante a investigação. Por esse viés, o objeto de estudo, as hipóteses e as perguntas centrais dessa pesquisa estão em constante movimento, se atualizando, se reinventado, buscando conexões, traçando desse modo um campo sensível de um percurso poético que não tem como objetivo uma obra artística acabada e sim, criar um organismo vivo, ramificado, rizomático em constante troca e transformação.

Segundo Carla Borin Moura e Adriane Hernandez (2012, p. 12) a cartografia permite a “experimentação do pensamento ancorada no real”, de maneira que essa metodologia possibilita que a pesquisa incorpore elementos e sensações que vão surgindo no curso do processo. Nesse sentido, esse trabalho não tem como objetivo primeiro (ou central) realizar a composição de um número cômico, mas sim acompanhar um processo composicional, aprender

com esse e conhecer mais sobre a arte e a comicidade por meio do que essa experiência investigativa suscita.

Visualizando esse processo criativo como um mapa que está sendo desenhado no decorrer dessa pesquisa, com seus eixos e ramificações, outra referência importante para se pensar os aspectos e registros desse percurso artístico é o trabalho de Cecília de Almeida Salles no livro *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. Na concepção da autora a criação artística é um trabalho de criação vivo em constante transformação, de maneira que “a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros” (SALLES, 1998, p. 36).

Nessa perspectiva, devido ao fato que esse processo criativo é dinâmico e está em constante movimento, Salles (1998) também coloca os desafios de abordá-lo, o risco de se fazer generalizações e de criar modelos rígidos que limitem sua complexidade. Os vestígios do que aconteceu e atravessou esse processo criativo, os registros, documentos e rascunhos que habitam a memória dessa obra, não a capturam ou definem uma fórmula de como ocorreu à criação e sim são meios de investigação e discussão do processo criativo, sendo segundo a autora “instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo” (SALLES, 1998, p. 21).

Outra concepção que Salles (1998) traz que é relevante para essa pesquisa é que a obra artística também se faz no processo criativo e não só no momento de sua apresentação. De maneira que nesse trabalho desejo investigar o que se revela do fazer artístico nesse percurso composicional, procurando dar destaque às diversas etapas desse processo e buscando perceber cada passo desse trajeto como um possível momento de aprendizado e de formação artística. Ao pensar o processo composicional e seus aspectos, me interessa pesquisar como acontecem às escolhas, os afetos, as vivências que alimentam a criação, as direções e as possibilidades que surgem nesse caminhar. Como me relaciono com os materiais que vão surgindo? Como faço minhas escolhas? Quais elementos da comicidade eu encontro nesse processo?

Adentrando os métodos que foram utilizados nesse trabalho, essa pesquisa foi realizada por meio da leitura e fichamento de referências teóricas acerca dos estudos sobre o riso, pensamento decolonial, reflexões acerca do processo criativo em arte e da relação entre cultura e resistência. Sendo desse modo, as autoras e autores centrais: Verena Alberti, Alice Viveiros de Castro, Cecília de Almeida Salles, Cleise Furtado Mendes, Anne Bogart, Aimé

Césarie, Augusto Boal, Aníbal Quijano e James C Scott. Essas referências estarão em diálogo com registros e anotações realizados durante o processo composicional do número *Pingado* e com o material levantado nos cursos: *Direção de números cômicos*, ministrado por Zé Regino, *Direção de números*, ministrado por Pepe Nuñez, *Criação de números cômicos* e no *Estudo de duplas e trios* ambos ministrados por João Porto Dias.

Uma parte do processo composicional será realizada individualmente, em sala de ensaio onde estarei experimentando o material do número e refinando aspectos dessa composição. A outra parte será realizada a partir de saída para espaços públicos do Distrito Federal, sendo esses: ruas, feiras, praças e estações de metrô, em que estarei registrando essas experiências de saída por meio de vídeos, fotos e gravações. A provocação inicial para essas saídas é a pergunta: O que é Brasil? Posteriormente no Capítulo III descreverei como cheguei a essa questão provocadora e como foi a experiência com as saídas.

Outro aspecto relevante é que no decorrer dessa pesquisa estarei apresentando o número *Pingado* e observando como esse se transforma por meio do contato com o público. Para realizar essa investigação desejo conversar com as pessoas que assistirem o número e também com profissionais da área que tenham afinidade com a temática da pesquisa. Por fim, até esse momento nessa introdução, apresentei o objeto de pesquisa desse estudo, as questões centrais a serem desenvolvidas e as motivações que me trouxeram até essa investigação. Agora, com o intuito de auxiliar a organização da leitura, introduzo o que será abordado em cada capítulo, constando dessa maneira quatro eixos que percorrerão o escopo desse trabalho.

O Capítulo I – Estudos sobre o riso: o risível como objeto de estudo e aspectos de suas terminologias, adentrará alguns aspectos terminológicos que envolvem essa pesquisa e a relação entre riso e resistência em alguns momentos históricos. Nesse capítulo aprofundarei nos estudos teóricos sobre o riso de Verena Alberti e Cleise Furtado Mendes, abordando a noção de *risível* desenvolvida por Alberti. Serão analisadas também, as três teorias tradicionais do riso da literatura ocidental organizadas por John Morreal. Por fim, a relação histórica entre riso e resistência será pensada em diálogo com Miliandre Garcia, Mônica Eboli de Nigris e George Minois.

O Capítulo II – Risível e resistência: possíveis caminhos de desvio a um discurso dominante terá como eixo o diálogo entre arte e política, desenvolvendo a partir dessa relação à noção do **risível como possibilidade de desvio**. Nesse capítulo, por meio dos autores:

Augusto Boal e de James C Scott, analisarei como o campo da produção simbólica e cultural também pode ser espaço de disputa ideológica assim como de ações de resistências a uma forma de pensamento hegemônica. De modo que, na primeira parte do capítulo abordarei as noções de: pensamento sensível, pensamento simbólico e contracultura de Augusto Boal e de discurso oculto, discurso público e formas de resistência cotidiana de James C Scott.

Na segunda parte do capítulo, através da percepção do campo simbólico como possível espaço de práticas de resistência, e do risível como um meio que pode favorecer esse movimento, adentrarei alguns elementos que podem estar presentes nas expressões do risível e que se conectam a essa qualidade de ruptura do desvio. Irei refletir dessa maneira, sobre como o risível poder ser uma possibilidade de exercício do pensamento crítico, e também mapearei algumas características do risível e de suas expressões que podem possuir um potencial subversivo e de resistência a uma ideologia dominante.

No Capítulo III – *Processo Composicional: O percorrer da criação do número cômico Pingado*, abordarei mais especificamente o processo de composição do número *Pingado*, analisando aspectos e elementos que foram surgindo durante esse processo criativo. Nesse capítulo dialogarei bastante a minha experiência nos cursos: *Direção de números cômicos*, ministrado por Zé Regino, *Direção de números*, ministrado por Pepe Nuñez, *Criação de números cômicos* e *Estudo de duplas e trios* ambos ministrados por João Porto Dias. Nas referências escritas, para pensar o processo composicional estarei em diálogo com Cecilia Almeida Salles, a dissertação de Zé Regino e a dissertação de Ricardo Pucetti.

No Capítulo IV – *Desdobramentos: Relatos e reflexões do processo composicional do número cômico Pingado*, serão analisados, mais especificamente a questão dos estereótipos durante esse processo criativo, pensando esse trabalho por meio das reflexões de Anne Bogart e da tríade: estranhar, questionar e desconstruir para (re) existir. Nesse capítulo também serão traçadas algumas reflexões acerca de estudos decoloniais e as artes cênicas utilizando como referência Aimé Césaire, Aníbal Quijano e Grace Passô.

CAPÍTULO I – ESTUDOS SOBRE O RISO: O RISÍVEL COMO OBJETO DE INVESTIGAÇÃO E ASPECTOS DE SUAS TERMINOLOGIAS.

1.1 Terminologias do campo do risível.

Há muitos ângulos possíveis para olhar o riso, encontramos no decorrer da história diversas teorias, questionamentos e hipóteses feitas por distintas áreas do conhecimento sobre esse objeto de estudo. O fenômeno do riso se relaciona com aspectos fisiológicos, psicológicos e sociais, dialogando com a realidade e a história de cada sociedade. Nesse sentido ele está em constante processo de atualização, nutrindo-se e transformando-se conforme os acontecimentos e mudanças que ocorrem em cada cultura. Por estar em constante interação com o meio social o riso pode nos permitir investigar diversos aspectos do coletivo, de modo que por essa característica ele já despertou interesse de pesquisa de diversas áreas do conhecimento como as artes, psicologia, filosofia, literatura, linguística, história e antropologia.

O riso como objeto de estudo forma um campo de pesquisa no qual surgem diversas terminologias, conceitos, noções e teorias. Adentrando esse estudo que investiga o riso e seu diálogo com a linguagem cênica e visando construir uma base conceitual comum com a leitora ou leitor, analisarei em seguida as principais correntes teóricas que observam esse fenômeno assim como as origens terminológicas de palavras que serão aqui frequentemente utilizadas, sendo essas: humor, comédia e palhaçaria.

Para começar essa reflexão, vou usar de ponto de partida o livro: *O riso e o risível na história do pensamento* de Verena Alberti (2002) que realiza uma pesquisa sobre a matéria do riso e como esse vêm sendo percebido no decorrer da história ocidental. A autora analisa estudos da Grécia Antiga, da teologia medieval e dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX investigando as diversas facetas desse riso que pode manifestar diferentes sensações e sentidos como: alegria, paixão, alívio, preconceito, constrangimento, entre outros.

Ao adentrar essa área Alberti (2002) observa que existe um obstáculo terminológico e conceitual nesse campo no qual existem muitos termos como, por exemplo: humor, cômico, brincadeira, ironia, piada, sátira e ridículo, ligados ao mesmo objeto de estudo, no caso o riso, de maneira que na maioria das obras essas diferenças terminológicas e conceituais não são abordadas nem aprofundadas pelas autoras e autores. Esse fato acaba por influenciar uma série de debates acerca das terminologias sendo possível encontrar noções muito semelhantes

nomeadas por termos distintos ou um mesmo termo ligado a ideias distintas. Essas variações também são influenciadas pela época e contexto social em que são desenvolvidos esses estudos, de maneira que as noções derivadas do riso como objeto de estudo acabam por formar muitos pontos de contato e também de divergência.

Em meio a essa questão que surge no campo do riso como objeto de estudo, Alberti (2002) vai procurar por uma noção que possa contemplar toda essa diversidade de termos e seus cruzamentos, procurando promover principalmente os pontos em comum desses termos e não suas distinções. A autora chega desse modo à ideia de **risível** e coloca essa noção como: “objeto do riso em geral, aquilo que se ri, seja a brincadeira, a piada, o jogo, a sátira e etc. Assim, risível aqui, na maioria dos casos, corresponde ao que também recebe o nome de cômico” (ALBERTI, 2002, p. 25).

1.1.1 Humor.

Aprofundando nesse campo de estudos do risível, um termo que surge com frequência e faz parte do escopo desse trabalho é o **humor**. O humor é um termo interpretado por diferentes abordagens e utilizado por diversas áreas de conhecimento. Sua origem etimológica a palavra *humor*, do latim *líquido* ou *molhado*, associa-se aos fluidos do corpo humano que regulam o estado de espírito, a disposição e o ânimo. Segundo a Teoria Humoral desenvolvida na antiguidade clássica por Hipócrates³, o corpo seria composto por quatro *humores* (líquidos básicos), sendo esses: sangue (ar), bílis amarela (fogo), bílis negra (terra) e fleuma (água). Esses elementos seriam responsáveis por gerar quatro tipos de temperamentos: sangue, colérico, melancólico e fleumático e a nossa saúde e bem estar dependeria do equilíbrio desses fluidos, de maneira que um ser em equilíbrio era chamado de uma pessoa de bom humor.

Como podemos perceber, a concepção de humor pode abranger sentidos diversos, havendo significados que não são centralmente vinculados ao riso e sim à disposição e estado de espírito de uma forma mais geral. Porém, com o passar do tempo o termo que era utilizado mais especificamente na medicina e na fisiologia passou a ser usado também na linguagem cotidiana para designar o ânimo das pessoas. Expressões como mau humor e bom humor entraram para a linguagem corrente e acabaram por ser associadas cada vez mais ao fenômeno

³ Fonte de pesquisa: REZENDE, JM. **À sombra do plátano: crônicas de história da medicina**. São Paulo: Editora Unifesp, 2009.

do riso, de forma que humor e o campo do risível construíram uma relação intrínseca de constante diálogo.

Observando essa relação, o riso assim como o humor advém do humano e sua interação com sua natureza e existência, podendo ser uma manifestação de percepções diversas a cerca da realidade, um olhar aguçado para as peculiaridades da vida e para o risível do mundo. Seguindo essa linha de pensamento, Zilles (2013) coloca que no romantismo alemão do século XIX o humor era cada vez mais relacionado à filosofia e ao exercício de pensamento, de maneira que “O humor parte de uma abertura da pessoa em relação às coisas sensíveis, de uma entrega ao claro e escuro dos sentimentos, de uma percepção perspicaz da ambiguidade da existência”. (ZILLES, 2013, p. 02).

Esse olhar para o mundo que o humor pode provocar, essa forma de percepção, coloca ele também como uma atitude, como um meio possível de leitura, ação e reação que o ser humano pode ter as suas experiências. Portanto, nesse trabalho o humor será investigado como uma expressão do risível, como uma possível atitude perante a vida e seus acontecimentos, conectando esse elemento a comicidade e também a perspectiva da criação artística e da linguagem.

1.1.2 Comédia.

A comédia é outra expressão do campo do risível que aparece frequentemente na área das artes e no campo teatral sendo relacionado também a um gênero dramático. Buscando compreender as origens da comédia, Susanne K. Langer (1953) no livro *Feeling and Form: a theory of art*, vai analisar que apesar da história da comédia muitas vezes ser contada de uma perspectiva ocidental, tendo sua origem relacionada aos ritos gregos, à comédia é um fenômeno mais amplo relacionado à natureza humana e presente em diversas culturas. A comédia é um fenômeno universal, ligado ao cosmos, à fertilidade, a vida e que surgiu em diversas partes do mundo e em sociedades que por vezes não tiveram contato com a cultura grega.

A comédia é uma forma de arte que surge naturalmente onde quer que as pessoas estejam reunidas para celebrar a vida, em festivais de primavera, triunfos, aniversários, casamentos ou iniciações. Pois, expressa as tensões e resoluções elementares da natureza animada, o animal seca e persiste até na natureza humana, o deleite que o homem sente são seus dons mentais especiais que o tornam o senhor da criação; é uma imagem da vitalidade humana que se mantém no mundo em meio às surpresas da coincidência não planejada. (LANGER, 1953, p. 70).⁴

⁴ Livre tradução: Comedy is an art form that arises naturally wherever people are gathered to celebrate life, in spring festivals, triumphs, birthdays, weddings, or initiations. For it expresses the elementary strains and

Dessa maneira, podemos ver que a comédia dialoga com ritos presentes em diversas culturas, havendo constantemente o gosto pela brincadeira, pelo jogo, pelo prazer e pelo riso. Esses elementos que se relacionam a comicidade estão em constante troca com aspectos da realidade física e social do ser humano, de modo que a comédia é uma possível via de libertação e expressão desse imaginário. Como, por exemplo, nos ritos do Egito Antigo (5000 a.C.) relacionados ao deus anão Bes e a deusa da dança Hathor, as manifestações eram destinadas a celebrar a fertilidade sendo que nos papiros que registram esses eventos encontram-se desenhos ligados à palavra *hbij*, que significa ao mesmo tempo dançar e estar contente. Ou o Festival de Abydos (2700 a.C.) considerado como um dos antecessores do teatro que podia durar cerca de dezoito dias e incluía ritos de devoção ao deus Osíris no quais eram celebrados com dança e dramatização os mistérios da morte e da ressurreição⁵.

Pensando a comédia pela perspectiva ocidental, Cleise Furtado Mendes (2008, p. 05) no livro *A Gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*, coloca a comédia como uma das formas mais antigas de drama pela qual “os mistérios da vida podem ser vistos sob várias perspectivas ao longo da história”. Segundo a autora, houve por diversas vezes preconceito no território das ciências, principalmente da literatura dramática, ao se considerar a comédia como objeto menor de estudo ou como um gênero inferior à tragédia. Para Mendes (2008) é necessário transformar esse olhar que avalia a comédia se restringindo a paradigmas como superficialidade, profundidade, baixeza e altura e procurar perceber a comédia como uma expressão diversa, rica de aspetos culturais e técnicos, que é presente em diversas linguagens artísticas e nos instiga constantemente a refletir sobre aspectos da nossa sociedade.

O que caracteriza a comédia na dramaturgia contemporânea é uma forma de olhar e agir, próprio da ótica da comicidade, que instauram toda a sorte de hibridizações, de misturas, de fusões, de inversões, de contaminação entre procedimentos antes circunscritos a produções dramáticas bem distintas. (MENDES, 2008, p. 05).

A estrutura da comédia é assim múltipla e complexa, havendo diversos aspectos estéticos e éticos pelos quais são possíveis realizar o exercício da criação. Por esse viés, Mendes (2008) coloca a comédia como uma noção que não se restringe a um gênero dramático ou uma

resolutions of animate nature, the animal dries that persist even in human nature, the delight man takes is his special mental gifts that make him the lord of creation; it is an image of human vitality holding its own in the world amid the surprises of unplanned coincidence. (LANGER, 2017, p.70).

⁵ Fonte: CAMINADA, Eliana. **Entendendo a dança 5: No antigo Egito o nascimento do drama**. Disponível em: <https://www.portaldafamilia.org/artigos/artigo355.shtml>. Acesso em: 18 de mar. 2020.

forma de fazer artístico, mas também como uma maneira pela qual é possível perceber o mundo, suas relações e principalmente suas incongruências. A autora concebe assim a comédia como um modo de ação ou método que “consiste em duvidar sistematicamente, ritualisticamente do real e da verdade” (MENDES, 2008, p. 208). Desenvolvendo dessa maneira a ideia da comédia como uma possível forma de olhar para a realidade.

1.1.3 Palhaça ou palhaço.

As palhaças ou palhaços são popularmente associados ao espaço dos picadeiros de circo, porém sua origem é mais antiga, expressando-se em figuras arquetípicas que rondam o território do risível e que estavam presentes em cultos e celebrações de diversas sociedades. Percebendo as diversas manifestações dessas figuras arquetípicas da palhaça ou do palhaço no decorrer da história, Alice Viveiro de Castro (2005) no livro *O Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no Mundo* coloca como esses seres se revelaram em diferentes contextos culturais, trazendo consigo por vezes elementos que até hoje podemos ver presentes na arte da palhaçaria. De maneira que: “em diferentes culturas encontramos figuras de mascarados que dão gritos e dançam danças exageradas, provocando espanto, medo e por isso mesmo o riso”. (CASTRO, 2005, pg. 18).

Essa figura cômica pode se manifestar de diversas formas, para além do que é concebido nas convenções como uma palhaça ou palhaço, sendo que não necessariamente uma caracterização específica é o que a define, mas também a forma de agir, o registro cômico e a maneira como dialoga com as normas e convenções sociais. Como, por exemplo, a figura do Mi-tshe-ring presente nos templos budistas tibetanos que costuma atrapalhar as solenidades das cerimônias religiosas ou os Hotxuá que são responsáveis por fazer rir e divertir o povo Krahô no estado do Tocantins⁶.

De maneira que essa figura arquetípica cômica está presente em diversas culturas, sendo que mais especificamente o termo *palhaça* ou *palhaço* que foi a forma mais popularizada de nomear essa figura aqui no Brasil. Essa palavra advém do italiano *pagliaccio* que é derivada de *paglia* (palha em português), pois esse material era utilizado para preencher a roupa dos cômicos, tornando suas formas mais desproporcionais. Outro termo recorrente é a palavra inglesa *clown* que vem do latim *colonus* e *cloud*, que designa os que cultivam à terra, os camponeses. Segundo a análise de Castro (2005, p. 51) sobre a origem do termo clown, “de

⁶ Fonte: HOTXUÁ. Direção: Letícia Sabatella. Caliban produções cinematográficas, 2007. DVD (110 min).

início, o sentido era apenas o de roceiros, mas a conotação pejorativa foi se entranhando aos poucos e clown passou a identificar um roceiro estúpido e bronco”.⁷

Na contemporaneidade, podemos ver também o uso do termo *palhaçaria* para designar a arte da palhaça ou palhaço. Essas noções derivam da cultura europeia, dos saltimbancos das feiras da Idade Média, da Commedia dell’Arte, e também de uma tradição artística perpetuada por famílias circenses como os Colombaioni⁸ e os Fratellini⁹. Essa tradição de palhaçaria tem grande influência no Brasil e acabamos por reinventar aspectos desse fazer artístico de acordo com elementos da nossa cultura. Um exemplo terminológico disso é que alguns artistas já propõem que usemos em vez de palhaçaria a palavra *palhaçada*, devido ao fato dessa palavra ser mais popular na língua e na cultura brasileira.

Pensando uma terminologia mais brasileira, outros dois termos presentes em nossa cultura que dialogam com esse campo do risível e com essas figuras arquetípicas cômicas que dão origem as palhaças ou palhaços, são as palavras *brincante* e *figura*. Ambas as noções fazem parte de expressões culturais como o Cavalo-marinho, frevo, Reisado, a Folia de Reis e o Bumba meu boi. O termo *brincante* se origina na relação do brincar com a arte, de modo que a ou o brincante ou é uma ou um artista da cultura popular que se põe a brincar nas ruas, nas festas e folias convidando o público a fazer parte daquela experiência. Em muitas tradições a ou o brincante assume uma *figura* para estar na rua, dando forma por meio de um trabalho de caracterização e representação a um arquétipo, tipo ou personagem.

Considerações acerca das terminologias.

Como observado por Alberti (2002) em seus estudos sobre o risível, algumas diferenças terminológicas e conceituais não são abordadas de forma precisa nesse campo do risível, de maneira que por vezes é difícil definir exatamente o que distingue um termo do outro. Por exemplo, percebo que noções como humor e comicidade são muito próximas, estão em constante diálogo, de forma que por vezes não estão bem definidas as fronteiras que as

⁷ Sendo mais especificamente o termo *palhaçaria* proposto por Demian Reis e o termo *palhaçada* por Fernando Bolognese.

⁸ Os Colombaioni são uma das famílias circenses mais tradicionais da Itália, descendentes das famílias Delacqua e Travaglia, duas famílias pertencentes a uma linhagem de cômicos da commedia dell’arte. Atualmente Lerys, Lenny e Barry Colombaioni comandam o Circo Ercolino instalado em Netuno na costa do Mar Mediterrâneo.

⁹ Os Fratellini são uma tradicional família circense europeia, sendo reconhecidos principalmente pelo trio de irmãos e palhaços: Paul, François e Albert Fratellini.

distinguem conceitualmente, pois a margem que separa uma noção da outra não é rigidamente delimitada e sim borrada, permite misturas e cruzamentos.

Optei desse modo por um caminho de não analisar especificamente o que diferencia um termo do outro, mas sim de conhecer suas origens, quais contextos e abordagens o uso dessas noções são mais recorrentes e principalmente quais sentidos se conectam a essa pesquisa. Por fim, dediquei essa primeira parte da pesquisa a investigação dessas terminologias com o intuito de colocar por meio de quais interpretações e sentidos eu estarei utilizando esses termos, visando principalmente criar uma base em comum com a leitora ou leitor desse estudo.

1.2 Estudos sobre o risível: riso e resistência em uma perspectiva histórica.

O fenômeno do riso vai despertando uma série de curiosidades que vão tornando o risível como objeto de estudo. Por que rimos? Do que? O que provoca o riso? Essas são algumas dentre tantas questões que surgem acerca desse fenômeno que é tão familiar à natureza humana e, ao mesmo tempo tão misterioso. Não é do meu intuito nessa pesquisa desvendar essa matéria, mas sim reconhecer possíveis pontos de conexão entre o risível e ações de resistência política, percebendo desse modo o risível como um território crítico que pode contribuir para o exercício da reflexão social e também da criação artística.

Buscando perceber esses pontos de conexão, irei expor a seguir um breve panorama acerca de como o riso foi percebido no decorrer da história e sua relação com o meio social, de maneira a contextualizar o estado da pesquisa sobre o risível e embasar as ideias desenvolvidas nesse trabalho sobre humor e resistência. O ponto de partida é o estudo de Morreal (1983) sobre as três teorias do riso mais difundidas na literatura ocidental e como essas influenciam algumas concepções atuais acerca desse campo.

1.2.1 Teoria da superioridade.

A teoria da superioridade tem origem na Grécia Antiga e é embasada por Platão e Aristóteles. Segundo os filósofos o riso era uma forma de depreciação pela qual é possível diminuir o outro evidenciando seus defeitos, deformidades e erros. Para Morreal (1983, p. 04) o riso pela perspectiva dessa teoria “é uma expressão dos sentimentos de superioridade de uma pessoa sobre outra pessoa¹⁰”. Assim, o ato de rir era visto como uma forma de malícia e

¹⁰ Livre tradução: That laughter is an expression of a person's feelings of superiority over other. (MORREAL, 1983, p.04).

justamente por isso os filósofos colocavam que era uma ação que devia ser evitada, pois, era sinal da loucura e da maldade do ser humano e nos influenciava a desrespeitar o que era tido como sério e importante.

É possível observar nesse sentido um padrão regulatório da sociedade dessa época, em que a seriedade era colocada como uma virtude a ser cultivada. A cidadã ou cidadão a serem respeitados eram aquelas que obedeciam à ordem e cumpriam com seus deveres e obrigações, as e os que tendiam as brincadeiras e zombarias eram pessoas suspeitas e não confiáveis. George Minois (2003) aponta diversos contextos nos quais o riso só era aceitável de forma eventual e moderada, não devendo estar relacionado a assuntos tidos como importantes e sendo dessa forma “proibido ao domínio da política” (MINOIS, 2003, p. 48).

É interessante perceber que nesse contexto também existe o preconceito da comédia como uma arte inferior. Referindo-se a esse assunto, Mendes (2008, p. 17) coloca o **trágico** e **cômico** como “diferentes modos de recepção sugeridos pela obra dramática” que tiveram destinos diferentes. Podemos observar desse modo que apesar de ambos os gêneros falarem da complexidade da experiência humana, o gênero cômico, por revelar defeitos e por não condizer aos requisitos do comportamento sério que era apreciado, acabou por ser menos valorizado não tendo o reconhecimento devido de sua importância artística. Dessa visão acerca da comédia, como uma arte que não tem nada de relevante a dizer, é que derivam alguns preconceitos e rótulos perpetuados até hoje como o da comédia sendo algo superficial, ou como algo que só fala de bobagens e que não faz pensar.

Observamos então que na perspectiva da teoria da superioridade o riso pode ter um tom comparativo, ligado à depreciação do outro. Um exemplo de como o riso pode estar ligado a contextos de depreciação e até mesmo violência são os jogos com gladiadores que eram realizados na Roma Antiga, nos quais o público se divertia e gargalhava mesmo diante de situações brutais como o ferimento ou a morte de algum dos gladiadores. Porém, o fenômeno do riso possui largo espectro de associações podendo ser referente a outros sentidos e significados, de maneira que a teoria da superioridade não abarca toda essa diversidade. Por fim, analisando o contexto em que surgiu essa teoria é possível perceber como o risível era sujeito à repressão e alvo de políticas de controle. Não seria a sua classificação como algo inferior e superficial um mecanismo para disfarçar o medo dos grupos dominantes da época em relação ao riso? O risível pode provocar a dúvida, pode expor ao ridículo os tidos como grandes

homens de virtude, sendo o caos provocado por essa exposição mal visto por sociedades baseadas em um regime de manutenção de hierarquias econômicas e sociais.

1.2.2 Teoria da incongruência.

A segunda teoria é elaborada inicialmente por Aristóteles e surge como resposta a teoria da superioridade, sendo posteriormente, nos séculos XVIII e XIX, também abordada por Kant e Schopenhauer. A teoria da incongruência percebe o riso como uma reação a algo que foge da lógica, das normas e das expectativas, nesse sentido o riso é uma resposta ao absurdo. Essa perspectiva teórica foca menos na relação do riso com os sentimentos e valores humanos e investiga mais como esse fenômeno se associa com a capacidade cognitiva, a racionalidade, a interação com o meio social e sua cultura. Nos estudos de Morreal (1983) é possível encontrar trechos que analisam essa interação entre riso e realidade.

A idéia básica por trás da teoria da incongruência é muito geral e bastante simples. Vivemos em um mundo ordenado, onde temos como esperar certos padrões entre as coisas, suas propriedades, eventos, etc. Rimos quando experimentamos algo que não se encaixa nesses padrões. (MORREAL, 1983, p. 15).¹¹

Essa noção de que o riso é causado por uma leitura da realidade vai influenciar a percepção de que o risível dialoga com as referências culturais e o contexto social de cada lugar e época. De maneira que os estudos sobre o risível vão observar de forma mais intensa a relação deste com a cultura, investigando o porquê que uma piada provoca o riso em determinado meio e em outro não. Assim como questionando o contrário, o porquê algumas coisas provocam o riso de um modo mais abrangente, abarcando grupos e pessoas com hábitos e historicidades diferentes.

A teoria da incongruência também não abarca todo espectro de causas, significados e sentidos do riso, mas é interessante observar como ela passa a estudar o riso como uma forma de inteligência da expressão humana, ligada ao pensamento e a capacidade de reflexão crítica. O riso, o humor, a comédia, todos esses elementos do risível que eram desvalorizados em outros contextos passam a serem vistos como uma possibilidade de libertação e uma maneira de se expressar diante da repressão causada por um sistema de hierarquia social e econômica. Dentro dessa corrente, Minois (2003) observa o crescimento da sátira política no século XIX e como

¹¹ **Livre tradução:** The basic idea behind the incongruity theory is very general and quite simple. We live in an orderly world, where we have how to expect certain patters among things, their properties, events, etc. We laugh when we experience something that doesn't fit into these patterns. (MORREAL, 1983,p. 15).

essa se torna um modo de zombar e desmistificar os poderes e nesse sentido, o riso que antes aproximava o ser humano apenas de sentimentos inferiores, como na teoria da superioridade, agora o aproxima da razão.

Um exemplo desse movimento foram alguns periódicos repletos de sátiras e charges publicados no Brasil no século XIX. Fabiana Machado Didoné no artigo *Caricatura e sátira no desterro do século XIX: o periódico crítico* coloca como a chegada da família real portuguesa em 1808 no Brasil favoreceu o desenvolvimento da tecnologia de imprensa e da publicação de jornais e periódicos. A crise e término do império e as personalidades que governavam esse país pós-colonial geraram materiais e inspiração para diversos jornais como: *Lanterna Mágica*¹², *Mosquito*¹³, *Semana Ilustrada*¹⁴ e *Matraca*¹⁵, que denunciavam por meio do humor as incongruências dessa época.

1.2.3 Teoria do alívio.

A teoria do alívio vai perceber o risível por meio de uma perspectiva mais psicológica, sendo abordada por teóricos como Freud e Spencer. Morreal (1983) coloca que essa teoria busca investigar o fenômeno fisiológico do riso e o porquê dele se expressar na natureza humana, sendo um dos questionamentos centrais o: “Por que o riso assume a forma física e qual é a sua função biológica?”¹⁶ (MORREAL, 1983, p.20). O foco de investigação dessa teoria é a energia emocional e nervosa que o riso movimenta e como esse se relaciona com os sentimentos humanos e dessa perspectiva surge o riso como uma possibilidade de alívio de tensões e de temas socialmente reprimidos.

Uma das noções centrais derivadas dessa teoria é do riso como *válvula de escape*, na qual ele seria fundamental para regular as tensões do corpo permitindo que essas se liberassem através dele. Por esse ângulo, o riso é um mecanismo do corpo que nos possibilita lidar com

¹² O periódico *Lanterna Mágica* que circulou no Rio de Janeiro entre os anos de 1844 e 1845 marca o início das publicações ilustradas com caricaturas impressas. (DIDONÉ, 2012, p.152).

¹³ A *Semana Ilustrada* circulou no Rio de Janeiro entre os anos de 1860 a 1876, publicando poesias, crônicas e contos de escritores e jornalistas da época, entre outros, Machado de Assis, Joaquim Manoel de Macedo e Bernardo Guimarães. (DIDONÉ, 2012, p.153).

¹⁴ O *Mosquito*, cujo subtítulo era *Jornal Caricato e Crítico*, dava grande ênfase a crítica política e circulou no período de 1869 a 1877. (DIDONÉ, 2012, p.153).

¹⁵ O periódico crítico *Matraca* circulou na cidade Desterro entre os anos de 1881 a 1888, registrando, com humor e crítica, acontecimentos políticos, sociais e culturais, como também as peculiaridades da vida da cidade. (DIDONÉ, 2012, p.154).

¹⁶ **Livre tradução:** Why does laughter take the physical form it does, and what is it's a biological function? (MORREAL, 1983, p.20).

situações inesperadas e adversas, provocando um efeito de relaxamento a um excesso de energia que é causada por algum sentimento ou sensação. É possível observar aqui novamente o riso associado a uma forma de libertação, porém por um viés mais ligado a saúde, a psicologia e menos focado no contexto social e político, como no caso da teoria da incongruência.

A disseminação dessa teoria também vai influenciar o diálogo entre o risível, a área da psicologia e da saúde, tendo um importante papel em promover na contemporaneidade o risível como um território de investigação da ciência e como um meio de gerar bem estar e vitalidade nas pessoas. O riso passa a ser investigado como um fenômeno fisiológico capaz de causar efeitos benéficos ao corpo de maneira a tornar a presença de palhaças, palhaços e artistas no geral cada vez mais frequente em hospitais e asilos. Por fim, essa teoria assim como as outras não abarca o risível em toda sua complexidade, os próprios autores responsáveis pela formulação dessa observam que o riso não provoca apenas alívio como também outras sensações como ansiedade e tensão.

1.2.4 Risível e resistência no decorrer da história.

Essas são às três teorias tradicionais do riso da literatura ocidental que acabam por dar base a outras teorias e também a uma série de estudos realizados no território do risível. Podemos observar por meio dessas que o riso foi ao longo da história da humanidade objeto de curiosidade, despertando uma série de hipóteses acerca de sua natureza e de sua relação com a sociedade.

O riso está em constante diálogo com a cultura humana, se atualizando conforme as correntes filosóficas e o regime político de cada época. Nesse sentido, uma relação que eu gostaria de ressaltar e trazer em uma perspectiva histórica para esse trabalho é de como o risível por vezes apareceu como uma forma de crítica e resistência em determinados contextos de opressão. Na própria Grécia Antiga, Aristófanes foi constantemente repreendido por encenar comédias que ironizavam e satirizavam abertamente a elite da época. O dramaturgo não foi só perseguido como também houve uma tentativa de silenciamento e apagamento de sua obra, um exemplo disso é que podemos ver que seu nome não é tão citado se comparado a outros intelectuais da sua época.

Minois (2013) analisa como no decorrer da Idade Média na Europa o cristianismo tentou de diversos modos controlar o riso e até mesmo coibi-lo. A seriedade nessa época era atribuída ao bom senso e a divindade, de maneira que o risível e suas expressões eram

considerados como mundanas e por vezes associadas a figuras como o diabo e deuses pagãos de modo a difundir o medo na população. Essa ofensiva política-religiosa era comandada por grupos de elite, teólogos e agentes do estado que juntos realizaram diversas ações com a finalidade de proibir o riso. Porém, sem haver a possibilidade de ter um controle total sobre esse fenômeno a igreja passou a vigiá-lo e controlá-lo com o objetivo de tornar o riso moderado e permitido apenas em contextos específicos.

Esse movimento que envolve política e religião vai afetar toda expressão cultural desse período, de maneira que as expressões artísticas e culturais vão passar a ser influenciadas pelas ideias propagadas na época assim como constantemente vigiadas. Os cortejos, festas e manifestações populares passam a ser repreendidos por esse regime totalitário que vai estigmatizá-las e condená-las, tornando a única forma de arte aceita a aprovada pelas elites. Minois (2003) coloca também que esse temor em relação ao riso era gerado pelo fato desse poder representar uma contestação da ordem e das hierarquias o que vai de encontro aos interesses dos grupos dominantes.

Esse movimento contra o riso é apenas uma das consequências da evolução global da civilização ocidental. Sejam sérios, retomemo-nos! Essa é a palavra de ordem de uma Europa consciente da necessidade de restaurar a ordem ameaçada pelas fortes sacudidas das descobertas e das Reformas. Ora, o riso é a desordem, o caos, a contestação. Não é rindo que se fundam as bases de um mundo estável e regenerado o recreio terminou. (MINOIS, 2003, p. 222).

Podemos observar essa forma punitiva de lidar com as manifestações populares ligadas ao risível perpetuada em diversos momentos da história. Em um contexto absolutista, Mendes (2008) coloca como a primeira encenação da comédia *Tartufo* (1664), escrita por Molière, foi repreendida principalmente por colocar em cena de forma satirizada figuras referentes aos burgueses e à elite da época, de maneira a “provocar violentas reações” por parte dessa camada. Eram muitas as represarias em relação ao riso, um exemplo evidente que Minois (2003) cita é que em 1686 foi criado *um Tratado de Jogos e diversões que podem ser permitidos ou devem ser proibidos aos cristãos segundo as regras da Igreja e o sentimento do país*, publicado pelo teólogo Jean Baptiste com o intuito de regular o espírito de libertinagem causado pelo riso e zombarias.

No século XIX podemos ver novamente ações da igreja católica contra o riso, de maneira que as expressões do risível são vistas como diabólicas e fomentadoras dos desvios e pecados. Minois (2003) coloca até como tal fato é visível nos retratos que representavam as

autoridades religiosas da época, frequentemente reproduzidos com o semblante sério e envoltos em uma atmosfera soturna. Nesse período a igreja engajava-se em estratégias para manter seu poder diante do avanço das ciências e do mundo moderno, com o decorrer do tempo a instituição passou a flexibilizar sua forma de lidar com o risível buscando modos de se adaptar as novas realidades a qual estava incorporada.

É interessante observar que durante esse período, em que o risível era reprimido de maneira mais explícita, sendo alvo constante de vigilância e punição além de ter sua imagem atribuída ao mal, houve atos de resistência que permitiram que essas manifestações se perpetuassem. Desta maneira, ao mesmo tempo em que uma parte da população temia as represálias e era influenciada pelo pensamento de que o risível estava ligado ao diabólico, existiam também grupos que não concordavam com tais medidas e elaboravam formas de articular e realizar seus festejos e apresentações. No livro *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin (1987) coloca como, apesar das represálias por parte da Igreja, a comicidade continuava presente na cultura da sociedade medieval e renascentista. Deste modo, para o autor, os festejos populares, o carnaval, os ritos cômicos e as apresentações nas praças eram acontecimentos fundamentais para as pessoas dessas culturas, sendo eventos que influenciavam a forma como elas se organizavam e agiam.

Podemos também encontrar exemplos desses embates entre autoridade e povo provocados pelo risível em vários momentos da história do Brasil, sendo um desses a fundação do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB), em 1843. O conservatório era formado por grupos que representavam a elite intelectual do país na época e buscavam realizar ações que visavam desenvolver no Brasil uma arte culta que prezasse pela moral e bons costumes. Miliandre Garcia, no artigo *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988*, analisa como essas ações contribuíram para institucionalização da censura artística e teatral no Brasil de modo que eram frequentes as represálias e tentativas de silenciamento as manifestações da cultura popular, principalmente as que eram realizadas por pessoas pretas.

No fim do século XIX, as expressões culturais relacionadas ao carnaval eram frequentemente alvo de vigilância e violência, principalmente por serem momentos em que grande parte da população se reunia para brincar, se expressar e se manifestar, fugindo das dimensões de controle dos governantes da época. Somado isso ao contexto pós-abolicionista de extrema tensão, no qual o Brasil estava, e ao fato de que o carnaval era em grande parte

organizado por pessoas pretas, houveram até mesmo sanções de cancelamento dessas manifestações artísticas, como em 1898 quando a Folia de Momo chegou a ser retirada do calendário oficial¹⁷.

Essas manifestações do risível eram perseguidas por falarem abertamente sobre os que estão no poder, de modo que eram vistas como uma forma de afronta à ordem estabelecida. No Brasil do século XX, um exemplo evidente dessa relação foi o regime militar (1964 - 1985) que foi marcado pela criação de órgãos como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). As ações realizadas por esses órgãos foram responsáveis por perseguir, prender, torturar e censurar a obra de atrizes, atores, humoristas, cineastas, artistas plásticos, profissionais da dança, da música, e da literatura. Esse período acabou por ficar marcado pela violência de seus atos, mas também, na contramão de toda a barbárie, pela criatividade e resistência das e dos artistas que inventaram novas formas de criar e apresentar seu material artístico, como, por exemplo, metáforas e mensagens secretas.

1.2.5 Por outras epistemologias.

Chegando ao término desse capítulo, observo que a origem das três teorias tradicionais do riso que embasam diversos estudos realizados no ocidente sobre o risível, assim como as referências mais citadas e divulgadas na academia sobre esse campo, possui em sua maioria a autoria de homens de origem europeia. Diante desse quadro procurei trazer para esse trabalho autoras que pesquisem esse objeto de estudo assim como exemplos históricos relacionados a culturas diversas, procurando sair desse modo da visão hegemônica na qual por vezes somos influenciados a pensar a produção de conhecimento.

Os já citados ritos do Egito Antigo (5000 a.C.) relacionados ao deus anão Bes e a deusa da dança Hathor, assim como o Festival de Abydos (2700 a.C.), são exemplos de que as origens do teatro e das expressões do risível não se restringem a Grécia ou a Europa. Expressões artísticas orientais como o Kyogen, uma forma cômica tradicional do teatro japonês originada no século XIV, também são pouco referenciadas nos estudos ocidentais sobre comicidade, de maneira que em uma perspectiva decolonial do conhecimento fica o desejo e a curiosidade de conhecer esse objeto de estudo pela ótica de cosmologias diversas.

¹⁷ Fonte: GRANDELLE, Renato. A resistência do carnaval observada pela História. Jornal O Globo. 2008. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/a-resistencia-do-carnaval-observada-pela-historia-22387082>. Acesso: 25 março. 2020.

Como seria, por exemplo, se aproximar das brincadeiras dos erês e das pombas giras para investigar o risível? Ou dos hotxuás e da festa da batata dos Krahô? No Brasil, o movimento modernista de 1922 buscou dialogar com outras referências acerca de nossa identidade nacional, procurando trazer outras técnicas e olhares para a expressão artística. Mônica Eboli de Nigris (2006) em sua tese *Deglutinação cultural: riso e riso reduzido no Brasil da última década do século XX* coloca como obras tais como *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928) de Mário de Andrade registra traços da nossa cultura que eram pouco representados na época de sua publicação, como, por exemplo, aspectos das nossas línguas, expressões religiosas de matriz africana, lendas e ditados. Segundo a autora: “Macunaíma traz a figura miscigenada de um brasileiro que desconhece a moral e carrega uma série de atributos pouco virtuosos aos olhos dos padrões civilizatórios” (NIGRIS, 2006, p. 49). O romance provoca a reflexão e crítica acerca dos princípios hegemônicos que governaram o nosso país assim como, por meio do riso, debocha das normas e costumes que são impostos como universais no processo de colonização.

Pensando na investigação do riso por meio de epistemologias diversas e considerando que esse também pode ser um meio de resistência a pensamentos hegemônicos, fico reflexiva como seria se tivéssemos acesso a uma série de cosmologias que foram silenciadas durante o processo de colonização do Brasil. Por exemplo, Minois (2003, p.206) cita o caso de *Jean de Léry* que em 1558 após uma viagem feita ao Rio de Janeiro publica um relato sobre essa sua experiência que foi intitulado como: *História de uma viagem feita ao Brasil*. No relato, Léry se mostra impressionado com o fato de um grupo de povos originários constantemente rir e caçoar dos costumes europeus. Em um dado momento o grupo que tinha práticas tidas como canibais se preparava para matar e comer uma mulher, Léry na tentativa de salvá-la propõe-se batizá-la, porém a mesma ri na cara dele morrendo logo em seguida e servindo de refeição a seu grupo. Fico imaginando como seria ter contato com a perspectiva dessa mulher e de seu grupo sobre esse acontecimento; de nos aproximarmos de registros históricos que partissem do olhar desses povos e de como riso e o risível se relacionavam com suas culturas.

Percebo por esse ângulo que há múltiplos pontos de vistas pelo quais podemos investigar o risível, infelizmente há uma centralização da produção de conhecimentos nas referências europeias que, por vezes, não nos permite conhecer os saberes e a experiência humana em sua diversidade. Para essa pesquisa busquei trazer referências e exemplos históricos do Brasil, porém observo que ainda há um longo caminho a percorrer no sentido de desconstruir alguns

padrões hegemônicos e principalmente dialogar com cosmovisões diversas. Por fim, no decorrer desse capítulo debati acerca de algumas terminologias do campo do risível que serão utilizadas nesse trabalho, sobre as três teorias tradicionais do riso da literatura ocidental e esbocei um breve panorama histórico da relação entre riso e resistência. Concluo essa primeira parte com o intuito de compartilhar minhas investigações acerca dos estudos do risível e como esses influenciaram minha pesquisa.

CAPÍTULO II – RÍSEL E RESISTÊNCIA: POSSÍVEIS CAMINHOS DE DESVIO A UM DISCURSO DOMINANTE.

Eu não imaginava que rir me dispensasse de pensar, mas sim que rir me levaria mais longe do que o pensamento. (BATAILLE, 1975, p.562).

2.1 O risível como possibilidade ao desvio¹⁸.

Como pudemos ver no capítulo anterior, há muitos ângulos possíveis para analisar e perceber o risível e suas expressões, de maneira que encontramos no decorrer da história diversas teorias, questionamentos e hipóteses feitas por distintas áreas do conhecimento sobre esse campo de estudo. No capítulo I pudemos observar através das pesquisas de Verena Alberti (2002), Cleise Furtado Mendes (2008), George Minois (2003) e John Morreal (1983) as diversas facetas do riso que pode ser: cômico, trágico, nonsense, transgressor, ridículo; e pode manifestar diferentes sensações e sentimentos como: alegria, paixão, alívio, preconceito, constrangimento, entre outros.

Em meio a essas muitas possibilidades de investigação sobre o risível, Alberti (2002) coloca que a corrente filosófica que relaciona riso ao pensamento é uma das que mais influenciam as atuais reflexões sobre esse campo. Essa corrente ganhou força no século XX por meio de filósofos como Bataille¹⁹ e Ritter²⁰, de maneira que o risível que era constantemente desvalorizado como objeto de estudo, pois muitas vezes era julgado como algo relacionado a questões superficiais e insignificantes, começou a ganhar popularidade entre as e os intelectuais e a ser relacionado ao exercício do pensamento. Esse campo de estudos passa então a ser considerado como uma área repleta de possibilidades de investigação, pois abarca noções, ao mesmo tempo, históricas e filosóficas, podendo ser um meio pela qual a própria atividade do pensamento é observada.

Os estudos sobre o risível vão diminuindo desse modo o foco em compreender a essência, a causa ou a chave do fenômeno do riso e passam a investigar sua relação com o contexto social e cultural, conectando-se principalmente à experiência humana e sua ligação

¹⁸ Noção abordada por Gilles Deleuze e Félix Guatari.

¹⁹ Georges Bataille (1897-1962) escritor francês.

²⁰ Joachim Ritter (1903-1974) filósofo alemão.

com os sentidos e a linguagem. Bataille (1975) vai ser um pensador central desse movimento, investigando o campo do risível pelo eixo da experiência, de como o riso afeta as interações do ser humano com seu meio, de forma que para ele o riso está diretamente vinculado aos caminhos seguidos pelo ser humano para experimentar e explicar o mundo.

Por essa perspectiva, o risível está relacionado à nossa experiência subjetiva com o meio social e o mundo. A relação entre risível, pensamento e cultura se dá no campo do **pensamento sensível** e do **pensamento simbólico**, partes constituintes da linguagem e da expressão humana, que por sua vez são compostas pelas associações que cada cultura vai estabelecendo com os aspectos que regem sua realidade – a exemplo dos símbolos, representações, signos, línguas e ideias que vão surgindo de tais conexões.

Esse diálogo entre risível, pensamento sensível e pensamento simbólico é um dos eixos dessa pesquisa, que dentre as tantas concepções, finalidades, e possibilidades de investigação desse campo, vai pensar o risível por meio de suas expressões artísticas e como essas podem influenciar e organizar maneiras de produzir sentidos. Por esse viés, as expressões artísticas do risível são compostas por diversos aspectos e características que convidam o pensamento ao exercício da inventividade, instigando a imaginação a jogar com os códigos, signos e elementos da linguagem e suas associações, podendo gerar dessa maneira, espaços que desestabilizam as estruturas convencionais das representações simbólicas.

O risível pode nos instigar a experimentarmos olhares e lógicas diversas, nos permitindo o estranhamento, a dúvida e a desnaturalização das normas e de funções preestabelecidas, podendo ser também lugar de expressão de tensões e desejos iminentes que estão reprimidos socialmente. As expressões artísticas do risível são investigadas nessa pesquisa como lugar do desvio, da quebra, pois elas abalam, desestabilizam os eixos, abrem fissuras em meio à ordem e permitem espaços de transição para fluxos diversos, possibilitando outras direções, rupturas e a criação de novas associações simbólicas. A seguir, explanaremos mais sobre o campo do pensamento sensível e do pensamento simbólico e a ideia do **risível como possibilidade de desvio**, traçando conexões entre essas noções e práticas de resistência.

2.2 Boal: luta semântica, humor e contracultura.

Adentrando a compreensão do campo simbólico, um autor que vai refletir sobre esse meio e sua relação com a cultura é Augusto Boal, diretor e dramaturgo brasileiro fundador do Teatro do Oprimido. Em seu livro *A estética do oprimido*, Boal afirma que somos seres culturais

dotados de **pensamento sensível** e **pensamento simbólico**. De modo que para Boal (2009, p. 40) o **pensamento sensível** é: “a forma de pensar não necessariamente verbal que se articula as sensações e os sentidos que damos a essas sensações”. E o **pensamento simbólico** é: “noético, ligado ao raciocínio, ao intelecto, a invenção de palavras e conceitos”. (BOAL, 2009, p. 60). Para o autor, ambas as formas de pensamentos são complementares e dinâmicas, estando em constante movimento do uno ao múltiplo, do concreto ao abstrato, sendo as duas estruturantes para a construção da linguagem dos seres humanos.

As conexões dessa rede complexa de sentidos e significados que nutrem o pensamento sensível e o pensamento simbólico vão influenciar as relações entre linguagem e cultura. De maneira que, para Boal (2009), esse é um eixo central para pensar as relações de opressão, pois afeta a maneira como as pessoas vão perceber e interagir com seu meio social, influenciando diretamente a produção de ideias e valores, sendo que para ele a cultura é “um campo de batalha em que se harmonizam ou extremam diferenças”. (BOAL, 2009, p. 38). Nessa perspectiva, para o autor, a luta de classes acontece no campo da semântica, do pensamento simbólico e da expressão cultural, entre opressores e oprimidos, através dos canais de comunicação da palavra, da imagem e do som.

Pensando nessa luta que acontece em um campo semântico, Catarina Sant’Anna (2019), em seu artigo: *O riso na corda bamba: o humor na obra de Augusto Boal no exílio*, vai analisar como Boal na encenação da peça *Torquemada* (1971), vai realizar um trabalho com os signos, os códigos, suas possíveis associações e contradições, para gerar um humor que denunciava o estado das forças sociais em conflito e mostrava as tensões entre oprimidos e opressores. Sant’anna (2019, p. 164) coloca como o autor vai apostar em uma forma humor pode revelar as contradições entre discurso e ação, “mostrando-se inquietante por ser paradoxal”. Nesse contexto, é interessante observar que o riso também pode ser sinal de constrangimento, aflição, pois ele também pode ser gerado por um incômodo, através de algo que é tensionado em meio a uma percepção caótica de mundo.

Boal vai desse modo, em um contexto de exílio, procurar maneiras de trabalhar essas tensões e de contrapor o discurso hegemônico. O autor por meio da ideia da produção de uma contracultura que se opõe as ideologias e comportamentos ditados pelos opressores, vai investigar um método que possa gerar caminhos para emancipação dos oprimidos sobre sua

própria expressão simbólica, criando assim a metodologia do Teatro do Oprimido²¹. Para ele, o fato de haverem culturas consideradas como superiores é um sinal de que há uma luta entre poderes que acontecem em um campo semântico e político. Nesse sentido, Boal (2009) percebe a necessidade de realizar um movimento de resistência através da linguagem para promover meios para que as pessoas compreendam como se operam os seus mecanismos e possam assim expandir seu repertório expressivo e sua capacidade de comunicação e transformação sobre suas realidades.

Não é uma questão de fornecer acesso a cultura, como se costuma dizer, como se o povo não tivesse sua própria cultura ou não fosse capaz de construí-la. Em diálogo com todas as culturas, queremos estimular a cultura própria dos segmentos oprimidos de cada povo. (BOAL, 2009, p. 46).

O trabalho de Augusto Boal ajuda a visualizar como somos seres dotados de uma consciência que articula significados e atribui valores, nos auxiliando a compreender o pensamento simbólico como campo de disputa entre poderes que acontece através da linguagem. De modo que, a dominação nessa perspectiva opera pelo discurso dos opressores que buscam naturalizar as relações de violência e exclusão buscando manter uma hegemonia no poder. Porém, se há espaço de conflito, ele também é constituído por práticas de resistência, sendo que para o próprio autor: “o opressor produz no oprimido dois tipos de reação, a submissão e a subversão” (BOAL, 2009, p. 58). A resistência também vai acontecer por vias simbólicas e semânticas, fomentando um movimento de contracultura que questiona as ideologias dominantes.

É nesse ponto que o risível aparece como uma possibilidade ao desvio de maneira a fomentar espaços de resistência. Na medida em que sua expressão permite a desnaturalização de aspectos da nossa sociedade oficializados por uma cultura hegemônica, gerando um lugar de “não saber” que nos convida a estranhar o que é naturalizado e logo ao exercício do pensamento crítico. Buscando aprofundar a compreensão da noção de resistência simbólica, veremos a seguir James C. Scott (2011), autor que desenvolve a noção de resistência através de uma perspectiva distinta da de Boal, mas que também encontra na relação entre campo simbólico e cultura, formas de resistência em diálogo com atos de negação de um discurso dominante.

²¹ Essa pesquisa inclusive reconhece a centralidade do método do Teatro do Oprimido para o trabalho de Augusto Boal, apenas não adentrarei as especificidades e características dessa prática porque o recorte aqui é a visão do autor sobre cultura e pensamento simbólico como espaços em que reverberam os conflitos sociais e são alvos das disputas de poderes.

2.3 James C. Scott, práticas cotidianas de resistência, discurso público e discurso oculto.

Para Scott (2011), somos seres em constante exercício de pensamento e acabamos por atribuir significados às nossas atitudes e experiências, pois os símbolos e signos influenciam nossos comportamentos, sendo compostos de intenções, valores e ideias que inspiram e constituem nossas ações. O autor analisa a relação entre resistência, pensamento e símbolo, procurando desse modo ampliar o olhar para as dinâmicas de consciência social de grupos subordinados e buscando visualizar outros movimentos culturais para além do que a lógica dominante nos permite enxergar. Com isso, o autor procura, ampliar os horizontes sobre as práticas políticas e a resistência camponesa.

Buscando outros focos além das grandes lutas e eventos históricos, Scott (2011) vai desenvolver a noção de **formas cotidianas de resistência**. Tal noção tem como eixo ações de resistência que não acontecem por embate direto aos poderes vigentes, mas sim se camuflam, atuando por vias indiretas e silenciosas e rejeitando as demandas estabelecidas pelas classes dominantes. Para Scott (2011), o confronto direto, por ser explícito, muitas vezes gera uma resposta violenta e repressiva, enquanto as práticas cotidianas de resistência, por agirem por vias anônimas, são mais difíceis de serem identificadas e logo de serem contingenciadas ou punidas, como podemos ver no exemplo abaixo:

Tais formas de resistência pertinaz estão especialmente bem documentadas na vasta literatura sobre a escravidão nos Estados Unidos, onde a contestação ostensiva era normalmente temerária. A história da resistência à escravidão no Sul de antes da Guerra Civil é, em grande medida, uma história de corpo mole, falsa aquiescência, fuga, fingimento de ignorância, sabotagem, roubo e, não menos importante, resistência cultural. (SCOTT, 2011, p. 224).

Observando a relação entre essas formas cotidianas de resistência e o campo simbólico, sendo que os símbolos acabam por corporificar os conflitos de classe, o autor vai colocar como algumas expressões culturais como: provérbios, canções folclóricas, lendas, piadas, linguagem, ritual e religião possibilitam espaços para essas formas de resistência cotidianas. De modo que, essas expressões possibilitam criar um meio de resistência cultural em que os subordinados podem se expressar sem ser pela ordem social estabelecida pela elite. Podemos assim, identificar através das manifestações desse imaginário o que evoca desprezo, o que inspira admiração, os conflitos, quem são os heróis e violões e quais são os acontecimentos sonhados por esses grupos oprimidos.

Nesse meio do imaginário coletivo, na relação que se dá entre os papéis sociais e os valores que esses englobam, expressam-se figuras que corporificam essas tensões e questões de hierarquia, sendo um dos exemplos utilizados pelo autor o do personagem pícaro²². O pícaro é um protagonista astuto e cômico, presente em contos da mitologia de várias tradições que utiliza de sua inteligência para confundir e combater seus inimigos, superando assim os desafios que aparecem em sua jornada. Esse personagem não é o herói padrão das histórias, conhecido por suas virtudes irrefutáveis ou pela sua força, pelo contrário, ele possui um caráter ambíguo e quase sempre tem que improvisar com poucas condições para sobreviver.

O pícaro é incapaz, a princípio, de ganhar um confronto direto, pois ele é menor e mais fraco que seus antagonistas. Somente conhecendo os hábitos de seus inimigos, enganados, tirando proveito de sua ganância, tamanho, credulidade ou pressa, ele consegue encontrar a maneira de escapar de suas garras e conquistar sua vitória²³. (SCOTT, 1990, p. 162).

O pícaro percebe que precisa buscar caminhos não convencionais para resolver seus problemas, criar outras lógicas e é nesse ponto que a linguagem do humor aparece nessas histórias, na quebra da expectativa do comportamento que era esperado. Por esse ângulo, ele se assemelha à figura do bobo e do bufo, tensionando o que pode ou não ser dito e utilizando de sua aparente debilidade e fragilidade para provocar sem ser alvo de punições severas. Sua situação também muito se assemelha aos impasses e conflitos experienciados pelos grupos oprimidos, de viverem sob a norma de estruturas que lhes oprimem sendo necessário contorná-las para sobreviver. Tanto é que o pícaro subverte as normas, mas ainda dentro do jogo social, utilizando-se de truques, artimanhas, se aproveitando das brechas contidas nas leis e nos duplos sentidos.

Entrando mais no campo simbólico e pensando sobre essas formas de discurso que possuem uma natureza mais ambígua, no livro: *Dominantion and the Arts of Resistance: Hidden Transcript*), Scott (1990), vai desenvolver as noções de **discurso oculto** (hidden transcript) e **discurso público** (public transcript). As produções de ambos afetam diretamente a realidade dos contextos sociais, o **discurso público** é a representação da ideologia dominante, refletindo como esse grupo deseja ser percebido pelos subordinados e os comportamentos que querem ditar, sendo feito para: “impressionar, afirmar e naturalizar o poder das elites dominantes”²⁴

²² Livre Tradução, termo original: *Trickster*. (SCOTT, 1990, p.162).

²³ Livre tradução: The trickster is unable, in principle, to win any direct confrontation as he is smaller and weaker than his antagonists. Only by knowing the habits of his enemies, by deceiving them, by taking advantage of their greed, size, gullibility, or haste does he manage to escape their clutches and win victories. (SCOTT,1990, p.162).

²⁴ Livre tradução: It is designed to be impressive, to affirm and naturalize the power of dominant elites, and to conceal or euphemize the dirty linen of their rule.

(SCOTT, 1990. p. 18). E o **discurso oculto** é o que ocorre nos bastidores, em espaços em que os oprimidos estejam longe da vigilância do poder, conseguindo assim expressar sentimentos e “palavras de raiva, vingança, autoafirmação, que eles tinham que normalmente engolir na presença de seus mestres”²⁵ (SCOTT, 1990.p. 18).

O discurso oculto está inserido em espaços de resistência simbólica, gerando uma subcultura dissidente que manifesta uma liberdade discursiva que se opõe através de recursos da linguagem (metáforas, eufemismos, códigos) ao grupo dominante (detentor do discurso público). Através de alguns exemplos da cultura camponesa, Scott (1990) expressa que na cultura popular, popular no sentido de se diferenciar da elite²⁶, os subordinados têm mais autonomia para realizar suas práticas, podendo decidir os valores e ideias que aceitam e desejam transmitir. De modo que, para o autor é possível identificar através dessas manifestações o quanto um grupo está de acordo ou não com a ideologia propagada pelos opressores.

Um caso analisado pelo autor de resistência simbólica na cultura popular é o carnaval, acontecimento em que se invertem as hierarquias, os papéis sociais e as normas, borrando as fronteiras que distinguem pobres e nobres, o que é sagrado e o que é profano. Durante o carnaval o anonimato das fantasias permite outras formas de conduta, criando espaços para comportamentos, falas e sentimentos que são reprimidos no cotidiano.

O carnaval é então uma espécie de para-raios para todos os tipos de tensões e animosidades. Além de ser um festival dos sentidos físicos, é um festival de baço e bílis. Grande parte da agressão social dentro do carnaval é dirigida a figuras de poder dominante, se não por outra razão que o fato de que tais figuras são, em virtude de seu poder, virtualmente imunes a críticas abertas.²⁷ (SCOTT, 1990, p. 173-174).

No carnaval surgem espaços em que se ridicularizam as autoridades, os títulos, as instituições e que revelam os antagonismos, contradições e conflitos de classe, podendo assim ser meio para atos de resistência simbólica. De maneira que, nesse rito, o risível, o humor, a sátira e a irreverência são utilizados como mecanismos de linguagem simbólica para comunicar e tensionar as múltiplas facetas das relações sociais. Mikhail Bahktin (1987) ao analisar o carnaval também vai discorrer sobre esse humor que ironiza os poderes e que acaba por gerar

²⁵ Livre tradução: Slaves in the relative safety of their quarters can speak the words of anger, revenge, self-assertion that they must normally choke back when in the presence of the masters and mistresses.

²⁶ Concepção de cultura popular colocada pelo autor em: (SCOTT, 1990, p. 157).

²⁷ Livre tradução: Carnival, then, is something of a lightning rod for all sorts of social tensions and animosities. In addition to being a festival of the physical senses it is a festival of spleen and bile. Much of the social aggression within carnival is directed at dominant power figures, if for no other reason than the fact that such figures are, by virtue of their power, virtually immune from open criticism at other times. (SCOTT, 1990, p. 173-174)

um caráter não oficial para essa festa. Visto que, para o autor, enquanto as festas oficiais vendem uma aparência de verdade perfeita, eterna e imutável, consagrando assim as desigualdades, o carnaval “constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária”, como “um mundo ao revés” (BAHKTIN, 1987, p. 10), em que se expressam as fraquezas e indignidades humanas.

Portanto, após vermos que a formação do campo simbólico acontece através do diálogo entre cultura e sociedade, vimos que a experiência humana é afetada pelas interpretações e associações geradas nesse meio de signos e significados. De modo que, o campo simbólico também reverbera e é afetado pelos conflitos sociais que surgem dessas realidades. Por esse viés, os mecanismos de dominação e as práticas de resistência operam por vias simbólicas, através de discursos e a expressão do discurso dos subordinados (discurso oculto) pode gerar uma subcultura, ou contracultura dissidente que incorpora valores e sentimentos desse grupo.

O risível e suas expressões apareceram até aqui como possibilidades de desvio à norma que permitem experimentar outros olhares e formas de percepção para além do que é instituído pelo discurso público. Nessa perspectiva, o risível pode se relacionar com o campo simbólico e suas tensões sociais, podendo assim ser um meio em que se adverte os perigos do poder (como na peça *Torquemada de Boal*) e também que possibilita expressar falas e desejos reprimidos (como no carnaval na concepção de mundo ao revés de Bakhtin). A seguir, através das noções já explanadas de pensamento simbólico, práticas cotidianas de resistência, discurso público, discurso oculto e de alguns exemplos da história da comicidade, a pesquisa irá aprofundar a investigação de como alguns aspectos e elementos do risível e suas expressões artísticas podem fomentar espaços de resistência simbólica.

2.4 Quebra da linearidade: o inesperado gerando outras possibilidades de perceber o mundo.

Estamos habituados, em nosso cotidiano, a perceber o mundo através da repetição de determinados padrões de acontecimentos, de relacionar signos, códigos ou comportamentos com espaços e convenções específicas. O **risível como possibilidade de desvio** age nesse campo traçando linhas de fugas em meio à lógica cotidiana e buscando caminhos inabituais de interação com o mundo. As expressões do risível não se limitam a realidade, em dar sentido às coisas, mas sim, em gerar sentidos, em dar vazão a múltiplas possibilidades, ao absurdo, ao incoerente e ao inimaginável.

As expressões do risível não têm assim nenhum compromisso fixo com alguma lógica verossímil, sendo recorrente a quebra da linearidade ou o contato com o inesperado que podem nos levar ao lugar da incerteza e estranheza, como no exemplo da queda cômica analisado por George Bataille (1970). No caso analisado pelo autor, uma figura ao realizar seu percurso acaba por surpreendentemente tropeçar, de modo que, como em uma queda nosso pensamento é levado com velocidade de uma posição de estabilidade e conforto para um lugar em que as certezas se desestabilizam, oscilam e divergem do que estamos acostumados a presenciar.

O riso trai o “caráter ilusório da estabilidade”, os que veem uma pessoa cair passam, com ela de um mundo em que cada coisa é estável para um mundo escorregadio. (BATAILLE, 1970, p.542, *apud* ALBERTI, 2002, p. 201).

Nessa perspectiva, as expressões do risível agem desestabilizando e desorganizando a linearidade das associações com as quais estamos habituados. Ao mesmo tempo em que essa desestabilização pode gerar um estranhamento, ela também pode nos parecer de alguma maneira familiar, trazendo um reconhecimento do caráter mutável e caótico do mundo. Um exemplo disso são as cenas cômicas clássicas de humoristas como Charlie Chaplin (1889), Buster Keaton (1895), Stan Laurel (1890) e Oliver Hardy (1892) em que a ordem cotidiana acaba sendo completamente transformada devido a vários acontecimentos inesperados que vão surgindo, onde o caos se instala em meio ao dia a dia, no contexto de rotina corriqueira que parecia até então imutável.

Por fim, nos conectamos aqui novamente ao pensamento de Boal (2009, p. 53-54) que percebe o trabalho de resistência no campo simbólico como essencial para gerar novas formas de ver o mundo, pois para o autor os sentidos são estruturantes estando “a cultura de cada sociedade imbricada no sistema nervoso de cada um de nós”. De maneira que, para o trabalho de Boal “culturas sonham moral e transgridem éticas” (BOAL, 2009, p. 33).

Nessa perspectiva, o pensamento sensível e o pensamento simbólico, os sentidos e a linguagem influenciam como construímos nossa realidade e também como nos projetamos, como agimos e nos comunicamos, sendo que transformações nesse campo também podem gerar mudanças nas estruturas sociais. O risível como possibilidade de desvio é uma constante investigação de como podemos transformar o que é padronizado e massificado, em como uma expressão artística pode nos proporcionar outras leituras de mundo e de comportamento.

2.5 **Jogo de representações: ironia e subversão dos papéis sociais.**

Outro aspecto presente nas expressões do risível que dialoga com a quebra das convenções é a subversão e a descaracterização dos valores estabelecidos pelos papéis sociais. O conflito surge aqui entre o que é representado socialmente, o modelo que os grupos dominantes desejam impor, e a realidade, esta se difere desses moldes ideais e revela uma série de contradições que normalmente são veladas como mecanismo de manutenção desses papéis e suas hierarquias. Esse movimento de subversão nos permite refletir sobre os comportamentos e hábitos incorporados no meio social e o que eles simbolizam, nos provocando a refletir se não haveria outras possibilidades de reorganizar essas representações.

Ao analisar os papéis sociais que vão se formando no meio simbólico e suas representações dentro da cultura, Scott (1990) questiona o quanto as elites são capazes de impor e sustentar uma imagem virtuosa diante dos grupos subordinados. O quanto essas qualidades são aceitas ou vistas como verdades incontestáveis? De maneira que o autor analisa como essas representações podem ser uma resposta a padrões que os grupos subordinados não têm reais condições de acessar e reproduzir.

A segunda razão pela qual grupos subordinados podem querer encontrar formas de expressar visões dissonantes através de sua vida cultural é simplesmente uma resposta para uma cultura oficial que é quase invariavelmente degradante. A cultura do aristocrata, o senhor, os senhores de escravos e das castas superiores é, afinal, em grande parte projetada para distinguir esses grupos dominantes da massa de camponeses, servos, escravos e intocáveis embaixo deles. No caso das sociedades camponesas, por exemplo, a hierarquia cultural existente apresenta um modelo de comportamento para o homem civilizado que o campesinato carece dos recursos culturais e materiais para emular. É uma questão de conhecer os textos sagrados, de falar e vestir-se adequadamente, de maneiras à mesa e gestos, de realizar cerimônias elaboradas de iniciação, casamento, ou enterro, de padrões de gosto e consumo cultural, os camponeses são coagidos, de fato, para adorar um padrão que é impossível para eles alcançar. (SCOTT, 1990, p. 157-158).²⁸

²⁸ Livre Tradução: The second reason why subordinate groups might wish to find ways of expressing dissonant views through their cultural life is simply as a riposte to an official culture that is almost invariably demeaning. The culture of the aristocrat, lord, slave masters, and higher castes is, after all, largely designed to distinguish these ruling groups from the mass of peasants, serfs, slaves, and untouchables beneath them. In the case of peasant societies, for example, the existing cultural hierarchy holds out a model of behavior for civilized man that the peasantry lacks the cultural and material resources to emulate. Whether it is a matter of knowing the sacred texts, of speaking and dressing properly, of table manners and gestures, of performing elaborate ceremonies of initiation, marriage, or burial, of patterns of taste and cultural consumption, peasants are asked, in effect, to worship a standard that is impossible for them to achieve. (SCOTT, 1990, p. 157-158).

Nesse âmbito, o risível permite ironizar essas normas de conduta, vestuário e etiqueta, mostrando os limites e incongruências de algumas formalidades e revelando que nem o próprio grupo dominante consegue se adequar integralmente a esse padrão exemplar e refinado. As expressões do risível podem assim desmitificar as hierarquias revelando a natureza humana por trás de cada papel e também gerar espaços de fala que possibilitam que os grupos subordinados expressem como eles realmente percebem a conduta e caráter desses papéis constituintes do seu meio social. Podendo desse modo, através da representação expressar uma opinião que por outras vias seria facilmente interpretada como uma afronta direta ou insulto.

Um exemplo do risível como possibilidade ao desvio e de como suas expressões podem ironizar e subverter os papéis sociais são os bufões, bufos, bobos da corte, figura repleta de excentricidades que eram responsáveis por entreter a corte com suas histórias cômicas. O bufo era muitas vezes visto como louco, um inadequado que transitava pelos diversos papéis sociais representando e fazendo caricaturas desses, sendo que através da ironia e do exagero de determinados comportamentos ele conseguia denunciar as fragilidades e falsas morais. Por fim, pensando as relações de poder e as tensões que elas geram no campo simbólico, é importante ressaltar que o bufo estava em um lugar intermediário, no qual era submisso como todos às vontades da realeza, mas também desfrutava de uma rara intimidade e proximidade do seu senhor, sendo que vivia em um constante lugar de tensão dos limites do que poderia ser dito ou não.

2.6 Relações de poder: o risível como externalizador de conflitos.

Percebendo os papéis sociais e a dinâmica que estabelecem entre si, um aspecto recorrente nas expressões do risível é a representação dos conflitos que surgem das relações de classe e poder. O risível abarca esses símbolos corporificados pelas relações de classe e através do jogo com esses expõe as incoerências e desigualdades desse meio, sendo que através dessa desordem, que acontece quando as estruturas vigentes são abaladas, é possível dessacralizar e profanar verdades as quais estamos condicionados. Pensando por esse viés, o autor Silvio Gallo (2009), analisa como o humor pode ser uma alternativa de resistência diante de quadros de opressão, abrindo brechas para que o pensamento e a expressão possam fluir diante de contextos politicamente engessados.

Em épocas em que grassa o fascismo- não necessariamente o grande fascismo, o fascismo de Estado, mas aquele fascismo cotidiano do qual somos todos, a um só tempo, vítimas e agentes -, é urgente que se construa uma outra moral. Não se deixar levar pela vaga dominante, não sucumbir. Ao contrário, produzir novas formas de se

relacionar: consigo mesmo, com os outros com o mundo... O que nos une é uma moral que não nega o outro, como a moral fascista, mas uma moral que afirma a si mesmo e ao outro. Uma moral submetida à prova do humor. (GALLO, 2009, p. 363-364).

Essa moral submetida à prova do humor é uma moral que permite o questionamento, o diálogo e a transformação, que não interage de cima para baixo, mas sim em uma perspectiva horizontal. Friedrich Nietzsche (1954, p. 457), em *Assim falou Zaratustra*, já dizia “e que seja tida por nós como falsa toda verdade que não acolheu nenhuma gargalhada”. O humor, nessa perspectiva, nos mantém atentos aos riscos do poder, revelando através da sua linguagem o absurdo existente naquilo que para nós já está naturalizado, transitando por terrenos do que é velado e do que é reprimido, como na noção de discurso oculto de Scott.

As figuras da palhaça ou palhaço, augusto e branco, são exemplos de uma representação arquetípica dessa relação entre opressor e oprimido. A palhaça ou palhaço branco é autoritário, evidencia o opressor, é pomposo e controlador, sua contradição está em se considerar elegante, mesmo vestindo trajes que parecem não condizer com seu corpo, e se considerar inteligente, mesmo estando tantas vezes exposto a situações ridículas. Enquanto a palhaça ou palhaço augusto, o seu oposto, representa o oprimido, é desastrado, obediente, prestativo e sonhador, mas mesmo diante da sua submissão acaba com a sua inocência (que por vezes não é tão ingênua assim) por atrapalhar os planos do branco, arrancando risos do público e subvertendo a posição de quem está por cima do jogo.

Por fim, esses três aspectos analisados e presentes em expressões do risível são complementares e estão em constante diálogo. De modo que, não necessariamente se diferenciam, sendo divididos aqui nessa pesquisa apenas como forma de visualização e organização. O ponto principal ao qual eles convergem é mostrar que o risível, dentre as suas tantas possibilidades estéticas e de discurso, também pode ser uma possibilidade de desvio, da ruptura, que busca traçar lógicas para além das convencionais e que pode nos permitir desnaturalizar o que está instituído, nutrindo assim espaços de resistência no campo simbólico e cultural.

2.7 Risível, linguagem, experiência estética e possibilidades de resistência.

Como vimos até esse momento, a arte e as expressões do risível podem estar fomentando espaços de resistência. As experiências estéticas, considerando estas como a percepção sensível de um objeto estético, podem possibilitar caminhos para externalizar e comunicar nossos sentimentos, valores e desejos, permitindo vias de ação para o pensamento.

Boal (2009, p. 28) coloca que as “experiências estéticas são organizadoras de sensações que nos permitem se integrar ao mundo físico e social, sendo que pensar é organizar o conhecimento e transformá-lo em ação”, visto que, na concepção do autor “perceber o mundo, associar-se a ele é transformá-lo” (BOAL, 2009, p. 62). Por esse viés, podemos observar que o ato de fruição com um objeto estético, seja em sua concepção, reprodução ou observação, nos possibilita repensar aspectos da realidade podendo provocar o desejo de gerar mudanças.

A experiência estética se comunica com a realidade, dialoga com seu meio e pode influenciá-lo na medida em que vai contribuindo para a formação do pensamento, do imaginário simbólico e da cultura de um povo. Nesse sentido, Scott (2011) levanta uma questão central para pensar essa interação entre experiência estética, linguagem e realidade, que é: o quanto e como essa relação pode modificar e transformar as relações de dominação e subordinação da sociedade? Sendo que, quais dimensões e proporções esses pensamentos de resistência podem ganhar? Eles podem influenciar de fato mudanças significativas ou se limitam a uma pequena parcela de influência nos acontecimentos sociais?

O autor vai traçar sua reflexão a partir de alguns exemplos de subculturas dissidentes e como as expressões culturais desses meios permitiram espaços para que queixas individuais se tornassem coletivas, passando de um desejo individual a algo dividido e comunicado entre o grupo. A linguagem possibilita modos de compartilhamento de ideias, seja em uma escala menor, como uma canção passada entre gerações de uma família, ou em uma escala maior, como um espetáculo ou evento que alcança um grande público. De maneira que, essas atividades podem inspirar uma rede sigilosa de práticas de resistência, dando movimento a pensamentos reprimidos que estavam em um campo hermético, inspirando através da identificação e do reconhecimento de um sentimento ou sensação coletiva, ideias que estavam silenciosas a se comunicarem, a se fortalecerem e a ganharem vazão. Sendo que, para o autor: “atos de resistência e pensamentos sobre a resistência (ou sobre seu significado) estão em constante comunicação – em constante diálogo” (SCOTT, 2011, p.229).

Ao pensarmos a relação entre as expressões do risível e práticas de resistência, sua expressão através do campo simbólico e sua interação com o meio social, essas questões levantadas por Scott (2011) também vem à tona, pois o risível, por meio da linguagem, dialoga com a realidade operando através de signos e representações da mesma. Visto isso, podemos nos perguntar: como o risível pode estar fomentando espaços de resistência? O risível pode se localizar em uma zona de tensão em que as fronteiras entre representação e realidade se

misturam, gerando assim uma apreensão entre o que é ficcional e um contexto de fato existente, de maneira que, se cria a dúvida sobre o que é brincadeira e o que é verdade. Diante disso, o jogo cômico se dá nesse lugar de ambiguidade e principalmente de provocação.

O diálogo entre resistência e o risível acontece no campo das expressões simbólicas e pode, como no caso das práticas cotidianas de resistência, não ter um caráter de revolução imediata, de confronto direto, mas influenciam um movimento de contracultura que tem o papel de sustentar ideias que foram fundamentais para diversas transformações sociais que ocorreram no decorrer da história. O risível nessa perspectiva é essencial para esse movimento de rejeição da ideologia dominante para operacionalizar e construir o modo de resistência de grupos subordinados.

É necessário reconhecer a importância dessas formas de resistência e do campo simbólico para a sua constituição. É preciso também perceber que a ideologia dominante tenta frequentemente desvalorizar e diminuir o alcance dessas práticas, intencionando através dessa estratégia a perpetuação da dominação de alguns grupos sem considerar assim, toda uma complexidade de expressões culturais e suas influências. Um exemplo que Scott (2011) coloca sobre esse assunto é a teoria da válvula de escape, na qual supõe-se que esses espaços de resistência simbólica e cultural, são espaços pensados e demarcados pelos opressores para que os oprimidos expressem seus sentimentos de revolta e indignação com o sistema de exploração. Sendo desse modo, esses espaços demarcados de resistência simbólica e cultural, um mecanismo de controle autorizado pelas elites, uma transgressão social dada dentro de proporções consentidas pelos grupos dominantes. Por essa ótica as expressões do campo simbólico têm boa parte de sua repercussão reduzida ao momento do seu acontecimento, sendo pouco consideradas possíveis reverberações e desdobramentos para esses atos.

Esse tipo de perspectiva acaba por não visualizar a complexidade das relações que acontecem no campo simbólico, pois não considera a mutabilidade dos afetos e até mesmo de quem representa os poderes no decorrer da história. Pois, se formos observar historicamente é recorrente um lugar de tensão, conflito e instabilidade entre opressores e oprimidos. O fato de que uma das características centrais das práticas cotidianas de resistência é seu caráter não explícito e ambíguo (já que elas se desenvolveram assim como estratégia a contextos muito violentos e como forma de perpetuarem em meio a sanções), não anula o fato que elas podem influenciar uma realidade material, podendo ainda causar transformações na estrutura social e principalmente dificultar as tentativas de controle social dos grupos dominantes.

Visto isso, será que como pressupõe a teoria da válvula de escape, temos como afirmar que as reverberações desses atos de resistência se reduzem a um espaço limitado? Será que é possível averiguar se uma ideia foi incorporada em sua totalidade? Refletindo sobre essas questões, Scott (1990) analisa o exemplo do carnaval e coloca que a teoria da válvula de escape como um mecanismo de controle que se atém a uma perspectiva funcionalista que acaba por confundir as intenções da elite com os resultados que ela deseja obter. De maneira que, esses acontecimentos traçam significados e sentidos diferentes para cada participante, variando conforme sua experiência como indivíduo. Pensar nessas expressões culturais apenas como válvula de escape é atribuir as elites toda responsabilidade desses acontecimentos, não percebendo que eles são criações que partem principalmente de uma demanda e do desejo dos grupos oprimidos.

A existência e a evolução do carnaval tem sido o resultado dos conflitos sociais, e não da criação unilateral de elites. Seria tão plausível/cômodo ver o carnaval como uma vitória política ambígua arrancada das elites por grupos subordinados. Finalmente, nos perguntamos que tipo de lei psicológica está por trás da teoria das válvulas de escape. Por que uma representação ritualística da revolta deve necessariamente diminuir a probabilidade de uma revolta real? Por que não poderia simplesmente servir como uma fachada, ensaio ou uma provocação para um desafio real? Uma revolta representada por um rito é certamente menos perigosa do que uma revolta real, mas o que nos embasaria para supor que é apenas uma substituição e ademais, uma substituição satisfatória? (SCOTT, 1990, p. 178)²⁹

Um exemplo de como as elites não conseguem abarcar todas as dimensões dessas expressões culturais é que elas são alvo constante de vigilância e de tentativas de controle. Podemos perceber que os grupos dominantes têm ciência de que essas expressões culturais podem gerar espaços de popularidade para as interpretações não oficiais, não sendo do interesse deles promover ações que desnaturalizem as distinções sociais e as regras que tanto os beneficiam e as possíveis consequências dessas ações no contexto sociocultural. Nessa perspectiva, Alice Viveiro de Castro (2005) ao traçar um panorama da história da palhaçaria, coloca como o riso já foi condenado em diversas culturas e períodos, sendo taxado como superficial, inútil e profano, havendo até mesmo casos mais extremos em que era recomendado

²⁹ The existence and the evolving form of carnival have been the outcome of social conflict, not the unilateral creation of elites. It would be just as plausible to view carnival as an ambiguous political victory wrested from elites by subordinate groups. Finally, one wonders what sort of psychological law lies behind the safety-valve theory. Why is it that a ritual modeling of revolt should necessarily diminish the likelihood of actual revolt? Why couldn't it just as easily serve as a dress rehearsal or a provocation for actual defiance? A ritual feint at revolt is surely less dangerous than actual revolt, but what warrant have we for assuming it is a substitute, let alone a satisfactory one? (SCOTT, 1990, p.178).

aos cristãos que se afastassem dos bufões assim como eram hostilizados aqueles que se aproximassem dos mambembes e saltimbancos.

É possível perceber por esse panorama, esforços incessantes por parte das elites para se infiltrar nesses espaços de formação do pensamento simbólico e para suprimir as expressões de uma subcultura dissidente. Boal (2009) já constatava que os opressores tentam constantemente impor qual cultura os grupos oprimidos deveriam ter, sendo que os símbolos e noções que sustentam e naturalizam a ideia de subordinação não se separam dos processos de dominação material e logo da luta de classes. Porém, o que percebemos historicamente é que não há um contexto de dominação total nem estável, esse é um terreno em constante tensão e confronto, mesmo que por alguns períodos esses conflitos aconteçam principalmente no campo da imanência e do pensamento simbólico.

O risível como possibilidade de desvio está entre as estratégias que surgem nesse campo da expressão simbólica para resistir à apropriação e dominação cultural das elites. De modo que essa noção transita por lugares de instabilidade, tencionando a ficção e o real, o que pode ser dito ou não, o jogo e a verdade e nos provocando a pensar: como surpreender a nós mesmas ou mesmos? Como fluir por outras lógicas? Como romper com as convecções a que estamos habituadas? Como instigar um pensamento da inventividade? As expressões do risível estão constantemente dialogando com essas provocações, buscando questionar os padrões e explorar as margens e as fronteiras, criando assim lugares de passagem para o exercício da inventividade e da transformação e colaborando com uma subcultura dissidente que busca inspirar outras formas de vermos o mundo e suas relações.

CAPÍTULO III – PROCESSO COMPOSICIONAL: O PERCORRER DA CRIAÇÃO DO NÚMERO CÔMICO *PINGADO*.

No decorrer de um processo composicional vamos passando por experiências, trocas, afetos e escolhas que vão desenhando o percurso dessa criação. Nesse itinerário, a composição vai ganhando vida, formando rastros, criando memórias e deixando vestígios de sua passagem. A obra artística reverbera dessa maneira essas vivências que ocorrem nesse trajeto, é fruto dessas, é inspirada pelo que ocorre nessa caminhada do processo criativo, por suas etapas, momentos, escolhas e aprendizados sendo que cada passo desse trajeto é um possível momento de exercício e de percepção do fazer artístico.

Nesse capítulo abordarei algumas experiências fundamentais que tive no decorrer do processo composicional do número cômico *Pingado* e de como essas vivências geraram questionamentos e saberes que nutrem e guiam essa pesquisa. Por meio de algumas percepções sobre processo criativo de Cecília Almeida Salles no livro *Gesto Inacabado: processo e criação artística* e do que vivenciei em quatro cursos de composição de números cômicos, buscarei mapear alguns pontos e direcionamentos que foram centrais para essa composição, analisando-os e percebendo as etapas, os aspectos e os elementos que permeiam esse processo criativo.

3.1 Processo composicional como um caminho investigativo artístico.

O processo artístico ganha espaço em trabalhos e pesquisas de diversas artistas da contemporaneidade, de modo que a perspectiva que era centrada na exibição de um produto final acaba por se expandir ao pensar a obra de arte durante todo seu percurso de criação. Por esse ângulo, não se distingue a obra em curso da obra acabada, a obra artística está em constante processo de criação e o processo também compõe a obra, de modo que não interessa unicamente chegar a um produto final, mas sim perceber a obra como algo em constante transformação e aprimoramento.

Essa visão de trabalho é recorrente na história das artes cênicas e dialoga com concepções como *work in progress*, de maneira que a obra nunca está terminada, fixa, ela está em constante transformação e recriação, sendo afetada conforme as reverberações de suas apresentações. Tal percepção de processo criativo também é muito recorrente no universo do circo. Tanto Zé Regino como Pepe Nuñez, ministrantes das oficinas que relatarei a seguir, são

palhaços que possuem espetáculos que estão sendo apresentados há anos³⁰ e ambos apontaram para o fato de como o número de palhaçaria nasce e cresce por meio do contato com o público, sendo essa troca fundamental para a sua composição.

Na perspectiva desses mestres³¹ a experiência de troca com a plateia é o principal fator que nos permite visualizar os aspectos que precisam ser trabalhados na obra artística, no caso número ou espetáculo³². De modo que, essa obra artística vai se compondo com o tempo de apresentação, através desse compartilhamento com o outro que nos possibilita testar nossas ideias, perceber o que está funcionando o que não está, assim como nos inspira a criar outros materiais e fazer novas escolhas.

Percebendo dessa maneira, a obra artística como um processo criativo em movimento contínuo que se nutre da relação com o outro e do encontro com diferentes contextos, Salles (1998) coloca a importância de criarmos meios para entrar em contato com a complexidade desse processo. A autora visualiza o processo criativo como um desenhar em constante curso que é composto por rastros que revelam o percurso do fazer artístico, as etapas e aspectos que são importantes para a composição, apontando para crítica genética³³ como um possível modo de “entrar em contato com os sistemas responsáveis pela geração da obra” (SALLES, 1998, p. 13).

Por esse viés, os rastros do percurso artístico registram o processo criativo, dando informações sobre as etapas de criação, apontando direções e escolhas que foram tomadas, permitindo uma percepção mais profunda da origem da obra artística e do que a compõe, sugerindo também possíveis desdobramentos para esse material. Os rastros podem se materializar de diversas maneiras, podendo ser matéria visível e invisível que nos permitem visualizar um percurso artístico, sendo algumas delas: filmagens, documentos, rascunhos, narrativas, arquivos, imagens, descrições, procedimentos, impressões compartilhadas.

Um aspecto importante ao entrarmos em contato com esses rastros do processo criativo é perceber que eles não se restringem ao passado, a algo que já aconteceu. Esse material está em constante diálogo com o presente, influenciando cada apresentação e compartilhamento da

³⁰ Zé Regino na peça Saída de Emergência e Pepe Nuñez no espetáculo Bon Appetit.

³¹ Termo utilizado na palhaçaria e na tradição popular para designar alguém com vasta experiência no ofício.

³² **Número** é um termo que observei ser mais utilizado na palhaçaria para nomear apresentações de curta duração, com média de 03 a 15 minutos de duração. E **espetáculo** um termo utilizado para nomear apresentações de maior duração, que normalmente englobam a realização de vários números.

³³ A crítica genética é um campo teórico metodológico que tem objetivo investigar e realizar o acompanhamento teórico e crítico do processo de gênese das obras de artes.

obra, se presentificando em um movimento contínuo de atualização. Na perspectiva de Salles (1998) a relação com esse material possibilita ao público entrar na intimidade do processo artístico, visualizar outros aspectos e facetas dessa criação.

Buscando visualizar os elementos presentes no percurso criativo do número cômico *Pingado*, desejo compartilhar a seguir algumas experiências que foram centrais para origem desse processo composicional. Pensando por meio dessas experiências, as escolhas artísticas, afetos e vivências que alimentam essa criação e como essas influenciaram a investigação dessa pesquisa.

3.2 Cursos de estudos de números cômicos: origem da pesquisa e experiências de trocas de saberes.

Passada a minha iniciação como palhaça e após um período realizando saídas³⁴ com outras palhaças e palhaços ao Hospital Regional da Asa Norte (HRAN), senti a necessidade e o interesse de investigar mais profundamente as estruturas dos números cômicos, principalmente no sentido de expandir meu repertório artístico e possibilidades de improvisação. Procurei então por cursos que abordassem a linguagem da palhaçaria através desse olhar da composição e tive a sorte de participar de quatro cursos que me proporcionaram experiências repletas de troca de saberes. Os cursos foram: *Composição de números cômicos* (2017), ministrado por João Porto Dias, *Direção de números* (2018), ministrado por Pepe Nuñez, *Direção de números cômicos* (2018-2019), ministrado por Zé Regino e mais recentemente, *Estudo de duplas e trios* (2019), também ministrado por João Porto Dias.

No decorrer desses cursos os ministrantes compartilharam conosco suas trajetórias como palhaços, experiências com esse fazer artístico e percepções sobre o processo de composição de números cômicos. Essas vivências e os saberes compartilhados durante as aulas, geraram a matéria que originou essa pesquisa e seus caminhos investigativos. A seguir relatarei brevemente a experiência que tive com cada curso, para em seguida abordar aspectos que identifiquei nesse percurso composicional e como os saberes desses educadores artistas se relacionam entre si e com essa pesquisa.

³⁴ Termo utilizado na palhaçaria para nomear a ação de sair de palhaça ou palhaço para algum espaço público ou privado, buscando interagir com esse meio e exercitar princípios da palhaçaria.

3.2.1 *Curso de Composição de números cômicos (2017) e Estudo de duplas e trios (2019) do Espaço Galpão do Riso, ministrados por João Porto Dias.*

O Espaço Galpão do Riso é um centro de pesquisa e difusão de arte que funciona desde 2003 na cidade Samambaia- DF, recebendo projetos e atividades artísticas diversas voltadas à comunidade. Atualmente o espaço também é sede do Núcleo de Trabalho do Ator - Nutra Teatro, um grupo de pesquisa vinculado a Universidade de Brasília – UnB que têm como integrantes e gestores Paula Sallas e João Porto Dias e como coordenadora a professora Rita de Almeida Castro. O núcleo investiga a arte da atriz e do ator, seu ofício, buscando refletir sobre metodologias, técnicas, treinamentos e exercícios que dialoguem com essa prática artística.

No decorrer de sua trajetória de pesquisa um dos desdobramentos que o grupo Nutra-Teatro encontrou foi o trabalho com a linguagem da palhaçaria e da pesquisa de práticas circenses para o treinamento da atriz e do ator, oferecendo assim uma série de cursos de iniciação a palhaçaria como o projeto *Incubadora de Palhaços*. O ministrante dessas oficinas foi o fundador do grupo Nutra – Teatro, João Porto Dias, palhaço Lála, que em 2017, após alguns anos realizando essa iniciação em palhaçaria ofereceu pela primeira vez um curso de *Criação de números cômicos*, visando aprofundar mais os estudos nos elementos dos números cômicos e buscando compreender mais a linguagem do palhaço pelo viés da composição e de pensar uma estrutura de cena cômica.

Esse curso surgiu em um momento em que eu e outras palhaças, e palhaços do Distrito Federal, recém-nascidos, ansiávamos por ter um número que nos permitisse estar apresentando, trocando com o público e aprendendo mais sobre essa linguagem e esse fazer artístico. Buscávamos uma maneira de aprofundar as percepções que tinham surgido para nós no processo de iniciação, assim, essa oficina foi uma oportunidade para darmos asas ao nosso desejo de ter um número próprio.

Ficamos assim do período de 03 de outubro a 30 de novembro de 2017, totalizando 80 horas de curso, desenvolvendo os nossos números. Inicialmente compartilhamos nossos desejos, o que gostaríamos de criar e estudamos a estrutura de números clássicos da palhaçaria através de vídeos. Em seguida começamos a experimentar nossas ideias e a partilhar nossas visões e percepções sobre os materiais que iam surgindo, de modo que por fim estreamos esses números no *Cabaré paspalhos em obra* realizado em 10 de dezembro do corrente ano no Espaço

Galpão do Riso, experiência que nos permitiu visualizar diversos aspectos da nossa composição por meio do contato com o público.

Posteriormente, em 2019, após a realização da VII Mostra o Clown, ocorrida no Espaço Galpão do Riso, João Porto Dias abriu o *Estudo de duplas e trios*. A ideia do curso surgiu por uma provocação de Pepe Nuñez de que o entendimento da relação entre duplas e trios de palhaças e palhaços, da dinâmica entre figuras como o Augusto e o Branco, fortalecem a compreensão da estrutura que compõe os números cômicos. Pois, no curso *Composição de números cômicos* de 2017 apenas foram trabalhados números solos e realmente não havíamos nos aprofundando no estudo das cenas com duplas e trios.

O curso aconteceu no período de março a junho de 2019 e tinha como foco mapear e investigar aspectos básicos na estruturação de números por meio da relação de duplas e trios de palhaças e palhaços. As aulas tiveram um caráter bastante experimental e exercitávamos constantemente estruturar e desenvolver cenas nos baseando em três aspectos centrais: situação, figuras e elementos (noções que serão abordadas mais profundamente a seguir), procurando perceber assim as características e possibilidade da linguagem cômica.

3.2.2 Curso de Direção de números (2018), ministrado por Pepe Nuñez.

Em 2018, ocorreu como uma das atividades formativas da VII Mostra o Clown do Espaço Galpão do Riso, o curso *Direção de números*, ministrado pelo palhaço Pepe Nuñez. Foi uma experiência que durou uma semana, com 25 horas totais e que resultou na apresentação de números no picadeiro da VII Mostra o Clown. A proposta da oficina era de que Pepe Nuñez nos auxiliasse no trabalho de aprimoramento de números que já tinham sido criados, já que metade da turma também tinha participado do curso de *Composição de números cômicos* trazendo assim para esse curso os materiais que haviam surgido naquela primeira experiência realizada no Espaço Galpão do Riso em 2017.

O curso com Pepe foi enriquecedor no sentido de nos aproximar da tradição da palhaçaria europeia perpetuada por famílias circenses como, por exemplo, os Colombaioni, com a qual ele já teve diversas experiências artísticas. O mestre compartilhou conosco alguns saberes que aprendeu no decorrer de sua trajetória como palhaço, trazendo técnicas e procedimentos que poderíamos aplicar em nossos números, como mágicas e pequenos truques.

Ao trabalhar diretamente com os números, Pepe nos instigou a repensar algumas escolhas de composição que havíamos feito e a refinar alguns detalhes da estrutura de nossos

números. De maneira a pensar principalmente em como facilitar a comunicação do que estávamos pensando, das nossas ideias, com o público. Por fim, essa experiência nos permitiu visualizar outras possibilidades de criação para a cena e caminhos para onde os nossos números poderiam crescer.

3.2.3 Curso de Direção de números cômicos (2018-2019), ministrado por Zé Regino.

O *Curso de Direção de números cômicos*, ministrado por Zé Regino, palhaço Zambelê, foi realizado no espaço comunitário CEU das Artes, no Recanto das Emas, no período de outubro de 2018 a janeiro de 2019, somando 40 horas de duração. Inicialmente no curso tivemos contato com exercícios que nos conectavam com as possibilidades cômicas do nosso corpo, investigávamos como realizar atividades cotidianas tais como: andar, correr, pegar e arremessar objetos de uma maneira não habitual. Buscando por meio dessas descobertas e sensações do nosso corpo nos conectar com a nossa figura de palhaça ou palhaço e descobrir possibilidades para as ações que realizávamos em nossos números.

Em seguida adentramos a parte do curso destinada a pensar mais especificamente o que estrutura um número cômico. Nesse momento, Zé Regino nos trouxe sua experiência com processos criativos e por meio de quais elementos e aspectos ele visualiza a composição. O trabalho de Zé Regino convergiu em vários momentos com os estudos de sua dissertação de mestrado: *Dramaturgia da atuação cômica: o desempenho do ator na construção do riso*, em que o autor pesquisa as necessidades e especificidades do trabalho do ator na construção do riso. Nessa fase do curso foi possível estar mais próxima de suas investigações nessa área, como ele visualiza e organiza alguns princípios e mecanismos que constituem a situação cômica e os caminhos que ele identifica para a sua criação.

O olhar de Zé Regino nos fez perceber os aspectos que davam suporte para a comicidade ser construída na cena e assim exercitarmos pensar elementos tais como: tema, entrada, guinada, desfecho, ação e reação. O mestre tinha uma perspectiva não de trabalhar a partir de uma fórmula para criar números cômicos, mas sim de compreendermos esses princípios da estrutura cômica e pensar a criação por meio deles. Não chegamos a apresentar o material da oficina para um público externo, mas encontramos muitos caminhos de levar o que tínhamos criado para lugares do inusitado e do risível. Procuramos perceber principalmente por meio dos saberes que Zé Regino compartilhou conosco, possibilidades de como construir esse

corpo que brinca em cena e como o domínio desse corpo e de uma estrutura base do número nos permite brincar, ter prazer e compartilhar desse prazer quando estamos apresentando.

3.3 Rastros de um processo composicional: a criação do número cômico *Pingado*.

Os cursos acima relatados foram experiências fundamentais para o meu processo de composição e nutriram de diversas formas esse trabalho. A seguir, relatarei o percurso da criação do número *Pingado* e como os saberes compartilhados nos cursos descritos acima dialogaram com essa pesquisa. Para observar essa trajetória, é interessante perceber, assim como colocado por Salles (1998), que o processo criativo pode acontecer de diversas maneiras, não se limitando a um percurso linear, podendo ser simultaneamente atravessado por múltiplos fatores e elementos. Nesse sentido, não tenho o intuito de fazer um roteiro de como se criar números cômicos, mas sim desejo compartilhar como foi esse processo, seus atravessamentos e o que foi se revelando do fazer artístico no seu decorrer.

Outro aspecto importante de relatar é que esse número cômico passou por uma série de transformações ao longo desses dois anos de processo composicional. No início o número se chamava *A Turista*, devido ao fato que a base do número era a figura de uma turista estrangeira perdida que tentava entender em que país ela estava. Porém, com o decorrer do processo, outras questões (que serão abordadas a seguir) foram tomando maior relevância e transformando a natureza dessa obra que passou a ter outros eixos e a se chamar *Pingado*.

3.3.1 Situação: estruturando a composição.

No curso *Composição de números cômicos*, João Porto Dias nos instigou primeiramente a pensar que “tipo de número” gostaríamos de criar. Avaliar essa questão nos levou a refletir sobre o que queríamos provocar como artistas, que tipo de jogo nos dava prazer, nossas principais referências e quais estilos de palhaçaria nos atraíam mais. Levando-nos também a mapear quais possibilidades artísticas que tínhamos, como, por exemplo, se possuíamos alguma habilidade, material ou algum desejo específico de levar algo para a cena.

Com o intuito de nos auxiliar a visualizar os diferentes tipos de naturezas que os números poderiam ter, João listou inicialmente as seguintes possibilidades: número em que a base é algo inusitado, ou uma situação, ou uma habilidade e números com estética fantástica ou grotesca. Esses tipos de números são os que foram identificados no decorrer do curso, de maneira que com certeza é possível mapear outras categorias assim como reorganizá-las de outras formas. Durante o próprio curso percebemos que há muitos pontos em que esses tipos se

relacionam e se mesclam, sendo que eles foram assim divididos apenas como exercício, com um modo de organização e meio de nos facilitar a visualização das possibilidades de composição.

Essa etapa do processo de identificar qual tipo de número você gostaria de desenvolver aconteceu de formas bem diversas entre as e os participantes. Algumas pessoas já tinham algum desejo muito evidente, ou uma afinidade com alguma linha estética, já outras tinham alguma habilidade que queriam aproveitar em cena. No meu caso, eu não tinha uma ideia ou desejo inicial muito palpável, de maneira que considero que o que eu queria criar foi se revelando no decorrer do processo. Nesse primeiro momento só me veio então o fato de que por vezes eu brincava de ser uma turista estrangeira e que isso me divertia. Buscando um ambiente propício para que essa estrangeira brincasse, pensei em fazer um número em que a base fosse a situação e considerei que uma forasteira tentando entender o que é o Brasil poderia ser um acontecimento cômico interessante, pois abria possibilidade para diversas confusões.

O exercício de pensar como a composição seria desenvolvida por meio de uma **situação** englobava perceber as circunstâncias que compunham o universo dramático que estava sendo criado e rastrear quais possibilidades de acontecimentos poderiam evoluir daí. Dario Fo (2011, p. 147) coloca, nesse sentido, que a situação é a “estrutura básica que permite fazer evoluir a trama narrativa, envolvendo o público por meio da tensão resultante e que o torna participante das reviravoltas do espetáculo”. Nessa perspectiva, a situação é provocadora, ela vai gerar possibilidades de jogo para a cena, de modo que um ponto de conexão entre o curso ministrado por João Porto Dias e o ministrado por Zé Regino, foi o de perguntar: a situação dá jogo? A situação escolhida nos move, nos dá prazer? De modo que por meio do desenvolvimento dessa autopercepção, ou seja, do que nos instiga ao jogo e a brincadeira é possível também mapear algumas características da sua palhaçaria, de como sua palhaça ou palhaço constrói uma lógica que a ou o motiva em cena.

Construir a situação base do número cômico foi como preparar o terreno, arar a terra para semear o riso, o afeto e a troca com o público. Posteriormente no curso de *Estudo de Duplas e Trios* percebemos que esse aspecto muitas vezes é à base da estrutura do número e das relações que acontecem em cena. Observamos também que por oferecer suporte a essa estrutura é importante que a situação seja comunicada de maneira precisa para a plateia, de forma que o espectador possa captar o que está acontecendo e fluir no jogo, “comprando a ideia” que está sendo vendida.

Nessa perspectiva, Zé Regino vai falar sobre a coerência da situação, da importância que o público entenda e acredite no que está acontecendo e sendo sugerido pela a ou o artista. A compreensão do público das circunstâncias em que a palhaça ou palhaço estão inseridos em cena se relaciona à qualidade que essa plateia vai fruir e interagir com a mesma, é necessário entender o jogo para entrar na brincadeira. Refletindo sobre esse trabalho de contextualização, Zé Regino aborda em sua dissertação³⁵ a noção de imaginação comparativa de Freud e coloca como frequentemente a situação na comédia se forma através da construção de um meio comum que está em diálogo com as referências do público.

Podemos deduzir que a comédia parte de situações ou fatos conhecidos, algo que o público tenha sua referência ou com a qual possa se identificar, para, a partir da sua apreciação, iniciar o exercício proposto pela comédia ao público, que é o exercício da imaginação comparativa, que consiste em fazer uma aproximação de duas ideias que tenham similitude total ou parcial, para criar uma tensão poética ou visando obter uma clareza dos fatos que as ideias se referem. (REGINO, 2008, p. 29).

Para que o público participe do jogo é preciso criar um meio comum entre artista e espectador. Por isso, no curso foi fundamental, durante a criação dos números, o trabalho de responder algumas perguntas como: onde está ocorrendo a situação? Quando ela ocorre? Quem está realizando a ação? O que está acontecendo? Porque está acontecendo? Investigamos essas questões com o propósito de visualizar os principais elementos que sustentavam a situação, buscando com isso compreender o que queríamos comunicar.

3.3.2 Tema: compreendendo o que desejo comunicar.

Após cada pessoa do curso ter escolhido a base do seu número, sendo no meu caso a situação de uma forasteira perdida tentando achar e entender o Brasil, passamos ao exercício de criar cenas e testar na prática como nossas ideias poderiam se materializar. Por exemplo, experimentei como seria jogar com uma forasteira perdida procurando um lugar no mapa, ou brincar com uma turista tentando tocar samba, ou jogar futebol. Foram muitas as horas de investigação, de modo que, desenvolvíamos um material e depois apresentávamos para as outras e os outros participantes do curso.

Com o passar dos primeiros ensaios, começou a surgir a questão do que queríamos falar com nossos números, o que queríamos comunicar. Consegui me aprofundar nesse aspecto da composição só posteriormente, no curso de *Direção de números cômicos*, no momento em

³⁵ A referida dissertação pode ser encontrada no repositório institucional da UnB: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/1403/1/DISSERTACAO_2008_JoseReginoDeOliveira.pdf

que Zé Regino trabalhou conosco a noção de **tema**. Pensar sobre o tema do nosso número nos levava a perceber o contexto dramático e cênico no qual ele estava inserido, como, por exemplo, com qual universo ele dialogava, as ideias e os desejos envolvidos nessa criação, e que tipo de questões, sensações e afetos eram possíveis de serem suscitados.

Elaborar o tema do número foi um exercício no sentido de perceber o que guiava essa composição. Identificar esse elemento foi importante para visualizar para onde eu queria direcionar o material que eu estava criando, me conectando novamente com as minhas motivações como artista e o que eu queria provocar como afeto. Nessa perspectiva, Salles (1998, p. 33) coloca a ou o artista como um ser social, que se mobiliza pelo desejo de compartilhar algo, sendo “alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos”. De maneira que o processo composicional é alimentado pelo que ressoa de seu tempo e das relações desse.

Observando essa relação entre criação artística e contexto social, o ano que comecei esse processo composicional foi em 2017, um período pós-*impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff, em que a política do país estava turbulenta e caminhando para uma grande divisão entre direita e esquerda. Inicialmente eu não havia planejado trabalhar com temáticas políticas em meu número, porém estar em cena e nas ruas perguntando o que era Brasil do período pós-*impeachment* até as eleições de 2018, acabaram me levando a questões dessa natureza.

O Brasil é composto por diversos processos de exclusão social e violências, mas que carrega consigo o mito de ser uma terra pacífica e não propensa a conflitos, um “paraíso tropical”. Nessa perspectiva, falar sobre as contradições que habitam esse território sempre foi do meu interesse e a composição desse número cômico se revelou um meio de diálogo sobre essas contradições que envolvem a história do nosso país e como nos percebemos enquanto brasileiras e brasileiros. Passei então a trabalhar com o tema: *o que é o Brasil?* Esse tema surgiu como uma fissura durante meu processo composicional e revelou uma pergunta provocadora e que permitia outras possibilidades de desdobramento para a cena.

Investigar o imaginário que compõe o nosso país e as possibilidades de brincar e jogar com isso no meu número foi também uma oportunidade de pensar como o risível poderia levar ao desvio e como a comicidade poderia revelar incongruências de discursos dominantes reproduzidos acerca do tema que havia aparecido. No decorrer do processo de criação esses

assuntos foram se transformando em questões complexas e percebi que precisaria compreender mais profundamente sobre o que eu estava falando, o conteúdo com o qual eu estava lidando, para poder improvisar com o público e principalmente propor um jogo com qualidade de diálogo e reflexão.

O exercício de pensar sobre o tema do meu número cômico foi uma maneira de ter maior percepção do todo, das mensagens que eu queria compartilhar e do que eu queria provocar como diálogo, possibilitando que a comunicação com o público pudesse ser mais fluida. O tema se tornou, durante o processo composicional, uma base que eu podia recorrer nos momentos em que o trabalho de criação de cenas não estava fluindo. E me possibilitava ver o que estava no centro dessa composição e o que precisava ser desenvolvido, percebendo assim as partes, as ações e os acontecimentos que estavam desconectados do que eu estava construindo.

3.3.3 Figura: descobrindo um corpo brincante.

Como já citado anteriormente, o primeiro elemento que surgiu na composição do meu número cômico foi a **figura** de uma estrangeira que eu costumava brincar às vezes, de modo que a construção dessa foi influenciando os outros aspectos da minha composição. A figura de uma estrangeira que em seu itinerário visita um local pela primeira vez, me proporcionou investigar um jogo que me permitia estranhar o que é óbvio, desconhecer os códigos, signos e símbolos instituídos dentro de um contexto cultural e provocar as outras pessoas a também olhar novamente esse lugar do que é tido como certo. Por ser uma figura que está em viagem, longe de sua terra natal, um ser em deslocamento que deseja conhecer outras realidades, pude em cena olhar tudo como se fosse novo em um exercício constante de estranhar, averiguar e conhecer.



Figura 1: A turista tirando fotos no celular ao centro da imagem.

A figura da estrangeira foi caracterizada dentro de um estereótipo do que seja uma turista: chapéu grande, blusa floral, mochilão, par de botas para fazer trilha, câmera fotográfica e GPS. Percebi que essa imagem, essa proposta de figura, foi em minhas improvisações e apresentações assimilada de maneira rápida pelo público e esse costumava logo captar o jogo principal que é no caso o de uma pessoa tentando entender o que é Brasil. Percebi que conforme eu deixava claro logo de início quem é essa figura, mais espaço eu tinha para desenvolver o jogo e que essa imagem da estrangeira, esse encontro com uma “outra”, um “outro”, podia também despertar a curiosidade no espectador, causando um interesse na plateia de querer saber mais sobre esse ser.

Adentrando a noção de figura, no curso de *Estudos de duplas e trios* do Espaço Galpão do Riso, apesar de estarmos lidando com a linguagem da palhaçaria, não trabalhamos especificamente com a ideia de palhaças ou palhaços, mas sim com a noção de que há uma figura, podendo ser essa palhaça ou não, que está inserida na cena e na estrutura do número cômico. Nessa perspectiva, pensávamos a figura como a ou o sujeito em relação com a situação, como um ser que também fazem parte dessa composição e que possui um conjunto de características que vão se revelando no decorrer dos acontecimentos da cena.

Pensar a composição da figura é refletir o que esse corpo deseja comunicar e como esse ser nutre a situação, de modo que a maneira como essa figura lida e responde aos

acontecimentos da cena vai criar as nuances e facetas do número que está sendo desenvolvido. Ao investigarmos essas nuances, e por estarmos estudando a comicidade, observamos também que é interessante pensar a relação entre figura e situação de maneira que essa estrutura proporcione espaços em que os desvios, as peculiaridades, as loucuras e incoerências da figura sejam exploradas. De forma que, a figura possa estar criando outras lógicas para além das convenções, do naturalizado e podemos perceber aí um diálogo com as características da subversão e do inesperado do campo das expressões do risível.

Ao investigar as possíveis peculiaridades da figura da estrangeira e ao potencializá-las por meio da cena, encontrei uma ingenuidade provocada por um não saber, um interesse pelo outro e pelas formas que o mundo se manifesta. Esse estado de curiosidade constante se revelou um lugar que me dá prazer de jogar, que me motiva a interagir e a brincar. Refletindo sobre esse estado de interesse em que se deseja conhecer e experimentar o mundo, Ângela de Castro fala em *A Arte da Bobagem – manual para o clown moderno*, sobre o aspecto da curiosidade e como esse pode nutrir a ação da palhaça ou palhaço, sendo que, como diz a autora é essa “curiosidade que mantém os clowns vivos e fazem com que seus olhos brilhem” (CASTRO, 1997, p. 12). De modo que, essa pulsão pode potencializar o jogo, gerar entusiasmo e energia, levando a um constante aprender e desaprender sobre esse mundo que está sendo experienciado.

Adentrando o diálogo entre figura e a palhaçaria, um elemento que foi bastante presente em nossas investigações no curso de *Estudos de duplas e trios* foi a relação entre augusto, branco e também no caso de trios do Contra-Augusto³⁶. Observamos que essa relação também possui uma estrutura e que essa dá suporte para o desenrolar das ações e acontecimentos na cena. O branco frequentemente tem o papel de ancorar a situação, conduzindo-a, dando base para essa, enquanto o augusto tem mais espaço para transitar por esse fio condutor da cena, para brincar com essa estrutura, para viajar, ir para outros lugares. De modo que o augusto costuma ser frequentemente amparado e resgatado pelo branco que o relembra novamente do foco do jogo e o direciona para os pontos da estrutura que ainda precisam ser desenvolvidos.

No caso do Contra-Augusto, essa figura se revelou bastante intrigante em nossa pesquisa e acabamos conseguindo mapear apenas alguns aspectos de como ela funciona dentro

³⁶ *Contra augusto* ou *contra peso*, terceira figura inserida na relação do branco e augusto. Federico Fellini no texto *Sobre o Clown* fala sobre essa figura e sua presença na dinâmica de trio dos irmãos Fratellini: “O “contre pitre”, parecido ao augusto, mas que se aliava ao patrão. Era o vigarista de rua, o espião, alcaguete da polícia, o liberado a se mover nas duas zonas, a meio caminho da autoridade e do delito” (FELLINI, 1974, p. 1-7).

da estrutura do número cômico. Percebemos que ela está entre o augusto e o branco, mediando essa relação, transitando constantemente entre obedecer à lógica do branco ou se entregar aos desvios da lógica do augusto.

Outro ponto que observamos na relação entre essas figuras foi que por vezes, para dar suporte a estrutura, é importante pensar em como valorizar algumas características dessas figuras. Por exemplo, se o branco é a autoridade de uma determinada cena, pode ser interessante pensar em como valorizar essa posição de poder, em como não fragilizar essa figura e em como desenhar essa hierarquia. Percebemos dessa maneira no curso, que essas características são importantes para a estrutura e precisam ser comunicadas de uma maneira precisa para o público de forma que esse possa compreender a lógica do jogo que está sendo proposto e fluir com ela.

Por fim, um aspecto sobre essas figuras comentando por Pepe Nuñez no curso de *Direção de Números*, é de que não necessariamente a palhaça ou palhaço vão estabelecer essa relação com outra figura, de maneira que essa relação pode também ser desenvolvida com um objeto, uma música, o público, podendo acontecer na interação com outros elementos. Como, por exemplo, uma das primeiras cenas que criei quando o número se chamava *A Turista*, na qual eu obedecia aos comandos e a voz de um GPS que era evidentemente o branco da cena e acabava por auxiliar o jogo e a construção da minha figura como uma pessoa perdida.

3.3.4 Elementos: compondo a cena.

Percebendo a estrutura dos números cômicos e investigando o que os compõem, trabalhamos no curso *Estudos de duplas e trios* com a noção de **elementos**, percebendo esses como: objetos, roupas, músicas, coreografias e truques que compõem a cena, podendo ser esses elementos visíveis e não visíveis. Na investigação dessa noção observamos que esses itens eram recursos necessários para comunicar aspectos estruturais da composição, de modo que, muitas vezes pensar sobre quais elementos escolheríamos para o nosso número era refletir sobre quais informações precisávamos passar e o que era necessário ser comunicado de maneira objetiva. Os elementos podiam ajudar a ancorar a situação, a contextualizar a cena e em que meio ela estava inserida, auxiliando a falar sobre o universo e imaginário que compunham os números, de forma que foi necessário analisar precisamente como e porque cada item estava sendo utilizado.

Analisando essa noção e a capacidade de comunicação dos elementos, é possível perceber que eles se relacionam com o campo da linguagem, dos signos e símbolos e que para

além de caracterizar a cena, os elementos constituem a situação e podem ser parte fundamental da composição. Por exemplo, na criação da figura de forasteira percebi que o chapéu e a mochila de viagem comunicavam ao público logo na minha primeira aparição em cena o fato que eu era uma turista. Ou na entrada no número *A Turista* em que a voz de um GPS, elemento invisível ao público, anunciava antes da minha chegada ao espaço de cena que uma pessoa estava procurando um lugar. Os elementos possibilitam então que informações sejam comunicadas de maneira rápida e precisa ao público, auxiliando a construir o jogo e permitindo que a cena se desenvolva mais fluidamente.

No curso *Direção de números cômicos*, Zé Regino trabalhou mais diretamente dentre os elementos com os objetos de cena, explorando a relação corpo, ação e objeto e as diversas maneiras que esses podem se relacionar. Durante as aulas realizávamos exercícios que nos provocavam a investigar interações com esses objetos para além do que estamos habituadas em nosso cotidiano, buscando as características desse como: forma, peso e textura. Nessa perspectiva, Zé Regino buscou trabalhar como o objeto pode gerar material criativo para a composição e pode dar suporte para comicidade acontecer, de maneira que o mestre nos instigava também a pesquisar os objetos referentes ao imaginário que estávamos querendo criar e que diversos sentidos poderiam surgir desses elementos.

3.3.5 Entrada: elaborando o primeiro momento do número.

Ao observar as fases do processo criativo, houve um momento no qual eu já havia feito diversas experimentações e gerado com isso alguns materiais, de maneira que eu tinha pequenas cenas elaboradas. Nessa etapa do processo, surgiu a necessidade de organizar esse material, de conectar essas partes dando vida a minha composição como um todo. Analisando essas dinâmicas do processo criativo, Salles (1998) coloca a criação como um movimento do caos ao cosmo.

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmo. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização. (SALLES, 1998, p. 33).

Podemos perceber por meio da perspectiva da autora, que esse processo de organização também engloba o ato criativo, de maneira que esse trabalho de experimentação, seleção, edição e escolhas dialogam com o fazer artístico. Esse é um momento de pensarmos

de um modo muito íntimo o diálogo com o público, em como organizamos e apresentamos o que desejamos comunicar. Que parte se conecta de maneira mais fluída a outra parte? Como potencializar o que eu quero dizer? Esse processo de montagem e posteriormente edição da obra artística, torna a mesma viva, pois possibilita que essa se transforme por meio dos encontros e afetos, atualizando-se e criando outras formas.

Pensando esse processo de montagem e percebendo no meu processo composicional a necessidade de conectar as cenas que eu havia criado, passei a experimentar possíveis organizações e a observar os momentos desse número cômico, sendo que o primeiro a ser analisado foi à **entrada**. A entrada marca o primeiro momento da palhaça ou palhaço em cena, as ações iniciais e o começo da relação com o público. Pepe Nuñez destinava bastante tempo a trabalhar as entradas dos números por acreditar que o refinamento dessa parte era fundamental no trabalho de contextualizar o público, situá-lo e também conquistá-lo. Pois, na percepção do mestre esse momento era essencial para estabelecer vínculo com a plateia e seduzir essa a também entrar na brincadeira.

Pensando nesse primeiro encontro, Ricardo Pucetti em sua dissertação: *A travessia do palhaço – a busca de uma pedagogia*, vai analisar as entradas de picadeiros, a magia do primeiro olhar e da primeira conexão, de modo que para o autor esse contato gera uma relação entre artista e público que proporciona espaço para o jogo.

Quando o palhaço entra em cena, e a “entrada” é um dos procedimentos mais importantes do palhaço, é como se jogasse uma isca que vai fisgar alguém da plateia e, através desse primeiro contato, amplia sua relação, estendendo-a para as demais pessoas como se as envolvesse numa rede. No fundo, o palhaço é um “pescador” de olhares. (PUCETTI, 2017, p. 116).

A imagem da palhaça ou palhaço como pescadora ou pescador nos auxilia a visualizar as conexões que vão acontecendo entre artista e público no decorrer da apresentação, os diversos sentidos e afetos vão sendo traçados enquanto o número acontece. Pesquisando então os estudos sobre a entrada e percebendo essa como um primeiro passo para criar conexão com o público, começamos a mapear o que era essencial de ser dito logo nos momentos iniciais das nossas composições. Pois, percebemos em nossas investigações, que algumas informações precisam ser captadas pela plateia logo no começo do número para que o jogo fluísse. Nessa perspectiva, Pepe Nuñez colocava que o: “público não pode gastar muita energia tentando

entender o que acontece³⁷”. De maneira que era necessário comunicar na entrada qual era a lógica do jogo para que a ou o espectador não desviasse sua energia para outros detalhes ou realmente se perdesse tentando entender a proposta do número, acabando assim por se dispersar.

Pensando em dar suporte para que acontecesse essa conexão inicial com o público, Zé Regino também afirmava a importância de refinar como vai ser a primeira aparição da palhaça ou palhaço e como esse contato sugere o “tom” do desenvolver da cena. Zé colocava desse modo, que deixássemos evidente logo de início o que viemos fazer em cena, pois durante o trabalho de apresentação dos materiais percebemos que muitas vezes isso não estava nítido nem para as ou os próprios artistas. Busquei dessa maneira, investigar recursos que me permitissem comunicar nos primeiros minutos de cena quem eu era e o que eu estava fazendo, no exercício de elaborar um fio condutor que amparasse o desenvolvimento das situações e do jogo cômico. Nessa perspectiva, pensar a entrada se tornou uma prática constante, pois conforme algo muda no número tenho que rever se as cenas iniciais ainda se conectam ao todo, sendo possível observar aqui o movimento constante de transformação da obra artística observado por Salles (1998).

3.3.6 Desenvolvimento: os desdobramentos da situação.

Durante essa pesquisa tive contato com diversas maneiras de se nomear o que ocorre após a entrada e o início do número cômico, em alguns momentos isso foi chamado como “desenvolvimento” ou “meio”, em outros como “conflito” ou “problema”. Optei no caso deste trabalho por usar o termo **desenvolvimento** por visualizar que essa noção também pode abranger os outros termos e por perceber que nesse momento da estrutura haverá o desenvolvimento da proposta inicial. Após a situação do número ser contextualizada e as figuras serem reconhecidas pelo público, surge o momento dos desdobramentos, da transformação da proposta inicial e do desenrolar do jogo, ponto em que os desvios da linguagem cômica, as quebras e rupturas ganham força na apresentação.

Observando a condução desse desenvolvimento da cena, um aspecto que surge é pensar como as ações e propostas de jogo serão executadas. Que qualidade a atriz ou o ator vão dar a ação ao performá-la? O que ela vai criar de possíveis sentidos? Refletindo sobre esse “como”, Zé Regino colocou o cuidado de não anteciparmos o que tem que acontecer em cena,

³⁷ Fala dita no curso de *Direção de Números Cômicos* com Pepe Nuñez.

no sentido de não nos apressarmos em executar a estrutura do número que está definida. Ele trabalhava conosco a relevância de darmos tempo para reagirmos e sermos afetados pelos acontecimentos que ocorriam em cena, possibilitando desse modo espaços para que o risível aparecesse. Em sua dissertação, ele afirma inclusive não só a importância do que acontece, mas também de como acontece, de como a palhaça ou palhaço se relaciona com os acontecimentos que vão surgindo.

Assim, observamos que, mais importante do que aquilo que acontece em cena é o como acontece. Um elemento definidor da diferença entre ação cômica e não cômica residiria no como o ator lida com as circunstâncias que envolvem sua personagem. Essa opção pode transformar uma situação não cômica em cômica e vice versa. (REGINO, 2008, p. 29).

Para que pudéssemos dar mais espaço a esse “como acontece”, Zé Regino sugeriu que criássemos “pontos fixos” na nossa estrutura de número, pontos de apoio que poderiam ser ações ou um determinado acontecimento e que tinham como objetivo principal nos conduzir no decorrer da apresentação e da improvisação. De maneira que, uma questão importante que surgiu nesse momento foi o trabalho com as transições. Como passamos de um jogo a outro? De uma ação a outra? De um estado ao outro? Esse trabalho de montagem das transições, em que pensamos como conectar uma cena a outra foi um grande desafio no meu processo composicional, de modo que, como na perspectiva de Salles (1998), esse é um momento de exercício da criatividade. Pensar esse entre, em como conduzir uma situação de um ponto a outro, se revelou um desafio constante em nossas investigações, principalmente no sentido de tornar essas transições fluídas e de trabalharmos com as diversas nuances e ritmos de cena.

O desenvolvimento revelou-se desse modo como um espaço para experimentar se o jogo era potente ou não, se a proposta levantada alimentava a ou o artista e o público, se a situação, tema, figura e elementos que haviam sido estruturados e criados eram provocativos. Visualizando o processo de montagem, esse momento conecta o início ao final do número, de forma que é uma parte de transição do todo em que conexões e proposições devem ser feitas de maneira que permita que a narrativa construída evolua.

3.3.7 Desfecho e saída: finalizando a apresentação.

Outro momento da estrutura dos números cômicos que no decorrer dessa pesquisa identifiquei como sendo nomeado por diversos termos foi o momento final da apresentação, sendo chamado de saída, desfecho, final, encerramento, conclusão, entre outros. Nessa parte,

convergem-se todos os pontos da composição, sendo o lugar em que os acontecimentos que acontecem durante o número e suas afetações se encontram, há uma soma de diversos estados e fatores que resultam no desfecho da composição.

Analisando a noção de saída, conseguimos visualizar a trajetória dessa figura que entrou, se conectou ao público, jogou com esse e agora se retira de cena. Nessa perspectiva, é interessante não só pensar em como finalizar esse jogo, mas também mapear como esse ser foi transformado no decorrer do número. O que fica depois que essa figura sai de cena? O que reverbera? Como a plateia foi afetada por essa presença? No *Estudo de duplas e trios* fomos provocadas e provocados a pensar: que sensação vocês querem deixar no público? O que vocês querem causar? Essas questões dialogavam novamente com nossas motivações como artistas e nossas preferências estéticas, assim, percebemos que o número acaba, mas os afetos continuam reverberando, sendo que pensar esse depois da cena também faz parte do processo composicional do número.

Refletindo sobre essa sensação que fica após a saída da palhaça ou palhaço, outra expressão que foi recorrente nos cursos foi a de “terminar em cima” ou “terminar por cima”. Mapeando com quais ideias essa expressão dialogava percebemos que ela se conectava a noção do número terminar em um momento de ápice, de clímax, em que o público estivesse bastante envolvido com os acontecimentos de cena e em um momento de muita concentração de energia. Observamos também que, quando o número não “terminava em cima”, dava a sensação para os que assistiam de que o número ainda não tinha acabado, como se algo ainda estivesse por acontecer. Por fim, elaborar o desfecho e a saída se revelou uma tarefa desafiante no meu processo criativo, pois exigiu conectar diversos pontos que eu havia criado no decorrer do número, assim como conseguir fazer essa conexão de uma maneira instigante e que valorizasse a mensagem e os afetos que eu queria provocar no público.

3.3.8 Discurso: pensando o ato de comunicação.

Durante os cursos frequentemente tínhamos momentos em que conversávamos sobre o que determinado número cômico estava comunicando e como a gente como espectadora ou espectador percebia a recepção desse, pensar esse diálogo entre obra artística e público foi algo que nutriu nossos processos composicionais. Nessa perspectiva, Salles (1998, p. 48) coloca a criação como um ato comunicativo, de modo que “está inserido em todo o processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido”. Esse desejo de interação com o outro nos

provoca constantemente durante o processo criativo a pensar o ato de recepção, se estou comunicando e o que estou comunicando.

A reflexão sobre o que se comunica esteve presente em diversos momentos do curso *Estudo de duplas e trios*. Debatemos, assim, como a arte pode ser um meio de diálogo sobre múltiplas questões e como ela relaciona estética e ética, de modo que chegamos à noção de **discurso**. Pensar sobre o discurso da obra artística nos instigava a olhar de modo crítico os nossos materiais buscando observar: que mensagem esse material comunica? O que ele gera de afetos e de sentidos? Que visões preconceituosas eu posso estar reforçando? E eu tenho mecanismos para, por meio da comicidade, subverter essas visões preconceituosas? Tais questões nos provocavam, então, a refletir sobre a conexão entre arte e política e sobre como percebíamos o papel da arte na sociedade.

Adentrando a noção de discurso, observamos que essa se relaciona com a linguagem, com a expressão de uma ideia e com o modo que desejamos compartilhar nossas percepções de mundo com o outro. Bahktin (1987), ao analisar as relações entre ser humano e linguagem nas ciências humanas, usa do texto e da linguística como meio de estudo para perceber a sociedade e suas dinâmicas e também a noção de discurso. Para o autor, o ser humano é um ser social, que existe na relação com seu meio, sendo que na perspectiva de Bahktin a linguagem só é possível de ser analisada na interação, pois não é possível separar essa do sujeito que a utiliza. Por esse viés, pensando discurso como linguagem, é possível perceber que o discurso também se conecta a fala de uma pessoa, a sua história e seu contexto social e expressa assim sua visão de mundo, referências, influências e inspirações.

Um aspecto interessante da relação entre processo criativo e discurso, foi que no decorrer do curso percebemos que para algumas pessoas pensar o discurso tinha um papel mais central em sua criação. Nesses casos, elaborar o discurso era algo essencial para o processo composicional, de modo que havia a necessidade de pensar detalhadamente sobre o que era comunicado, quais aspectos, contextos políticos e sociais dialogavam com o material que estava sendo criado. Já para outras pessoas, essa não era uma preocupação central ou um mote criativo, porém, observamos de uma maneira geral que toda obra fala sobre um contexto e uma maneira de se pensar arte, de modo que, por mais que o discurso não seja um aspecto que foi especificamente trabalhado durante o processo criativo, a obra artística apresentará uma forma de visualizar e perceber a arte dentro de um meio social, seu papel e seu valor.

Seguindo por essa linha, percebemos que aspectos diversos também continham características discursivas, para além da mensagem que você queria compartilhar com a apresentação do número. De maneira que outros elementos como: a disposição física do público; como a ou o artista concebe essa relação com a plateia; as escolhas de figurino (se estas reforçavam ou não certos estereótipos e que escolhas discursivas traçávamos em cima disso); também criavam questões ligadas ao discurso da obra artística. Sendo que, muitas vezes para além da nossa compreensão estávamos gerando e lidando com significados e precisávamos ficar atentas para o que estava sendo comunicado em nossas apresentações.

Observando a relação entre discurso e o meu processo composicional, percebo que pensar mais profundamente sobre o aspecto discursivo da minha obra foi um momento bastante transformador para meu processo criativo, sendo um divisor de águas. Como eu citei anteriormente, o meu número cômico foi ganhando uma dimensão política de uma maneira que eu não esperava e compreender que eu estava lidando com questões complexas e polêmicas, me fez ver que eu precisava ter cuidado em como eu iria conduzir a reflexão sobre o questionamento (o que é Brasil?) e também, sobre o que eu queria provocar no público.

Como o discurso começou a ganhar mais espaço no meu trabalho, eu procurei estudar mais sobre as temáticas que eu estava falando e principalmente busquei trazê-las para mais perto da minha realidade, tendo como objetivo visualizar como essas questões afetavam minha trajetória e o meu dia a dia. Por esse ângulo, a brincadeira da turista que antes era o centro da composição passou a ser uma parte pequena do jogo e mais uma inspiração, dando espaço para que outras ideias surgissem.

Esse momento de mudança também transformou o nome da minha composição que de *A Turista* passou a se chamar *Pingado*. O nome veio de uma lembrança minha de infância em que na escola as crianças brincavam de comparar a cor da pele das pessoas a brancura do leite ou ao preto do café, no meu caso, minha pele era comparada ao pingado que é a mistura do leite com café. As questões raciais foram muito presentes no meu processo de pesquisa sobre o que é o Brasil e a investigação do que é ser brasileira, de modo que essa memória me veio como uma metáfora da mistura entre etnias no nosso país e foi interessante o trabalho de trazer essa imagem tão ingênua para dialogar com uma temática tão complexa.

Continuei dessa maneira movida pelo tema central, mas investigando como a minha história e minhas experiências dialogavam com essa reflexão central que era o que é ser

brasileira. Esse movimento fez principalmente com que o que eu estava fazendo em cena ganhasse mais sentido para minha pessoa, ganhasse mais consistência e logo me afetasse mais, tornando o material na minha percepção mais potente. “Trazer para mim” foi um caminho que encontrei de tornar o discurso mais consistente, conectando ideias que estavam em um plano muito abstrato a um plano mais concreto das minhas vivências, me deixando assim também mais segura para dialogar com o público.

Por fim, concluindo esse capítulo, esses foram alguns elementos e aspectos do processo composicional de números cômicos que eu encontrei no decorrer da minha pesquisa. Os saberes aqui compartilhados passam pela experiência de diversas palhaças e palhaços e vão ganhando força nas trocas, nos encontros, nas apresentações de ruas e nos festivais, de maneira que a vivência coletiva foi essencial para essa pesquisa e para a criação do número *Pingado*. Não é do meu intuito aqui registrar uma fórmula para criar números cômicos e sim compartilhar possíveis caminhos, pois observo que esse processo de composição na comicidade passa muito mais por identificar dentre tantos saberes e conhecimentos os aspectos que são potentes para nos conduzir na criação.

CAPÍTULO IV – DESDOBRAMENTOS: RELATOS E REFLEXÕES DO PROCESSO COMPOSICIONAL DO NÚMERO CÔMICO *PINGADO*.

Até o presente momento, abordei algumas possíveis relações entre risível e resistência, percebendo algumas expressões do risível como possibilidades de desvio a padrões dominantes e formas de pensamento hegemônicas. Pensando a comicidade como uma possibilidade de exercício do pensamento crítico, dissertei no Capítulo III sobre alguns aspectos da composição de números cômicos, compartilhei o início do meu processo de criação do *Pingado* e tracei por meio dessa experiência algumas reflexões sobre o fazer artístico que foram surgindo no decorrer dessa trajetória.

Nesse capítulo, analisarei mais especificamente as reverberações das apresentações do *Pingado* quando o número ainda se chamava *A Turista*, os desafios que apareceram nesse percurso, como o contato com o público transformou minha pesquisa e as reflexões relacionadas ao diálogo entre comicidade e política que foram se revelando.

4.1 Dos contextos que atravessaram o processo composicional do número *Pingado*.

Pensando que um processo criativo está em diálogo com o seu tempo e é alimentado pelo que acontece no meio social, percebo que a composição do número cômico *Pingado* foi influenciada por diversos contextos históricos. Primeiramente essa composição aconteceu em uma cidade dividida e setorizada: o Distrito Federal, na qual no centro se localiza o Plano Piloto, vislumbre de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, onde tudo é planejado. E nas bordas se localiza o entorno, a parte periférica da cidade que se dilatou para além do plano e do que foi planejado, gerando diversos fragmentos que se espalham orbitando o eixo piloto, chamados de cidades satélites.

Essa dinâmica, periferia e centro, que compõe o DF e a maior parte das cidades brasileiras, nasce das fissuras que existem na história do nosso povo, de pequenos atos de resistência que vão se infiltrando e causando rachaduras nos planos de cidades modelos e outras políticas higienistas. Essa relação entre periferia e centro também faz parte de mim, desse corpo candango morador da primeira região administrativa de Brasília, o Núcleo Bandeirante, também conhecida como Cidade Livre, mas que foi construída por meio de muita luta e resistência.

Eu como fruto das quebras, das quebradas, eu que vivo nesses lugares de desvios onde habitam aqueles para qual a cidade não foi planejada, me instiga investigar os caminhos que essas fissuras podem levar. Nessa perspectiva o risível, mais especificamente a comicidade, foi um meio que descobri para transitar por essas fissuras, me auxiliando através do jogo e da brincadeira a descobrir outros lugares sem ser o da lógica cotidiana, a experimentar múltiplas direções, o imprevisto, o inesperado e o caos.

Ao andar pelas ruas do centro de Brasília na figura de uma forasteira e perguntar aos transeuntes o que era o Brasil, encontrei com o público um lugar de diálogo em que brincávamos sobre diversas questões profundas e complexas que compõe a história do nosso país. A dinâmica periferia e centro explicitamente visível na movimentação da Rodoviária do Plano Piloto de Brasília³⁸, também é fruto do processo de colonização, da exploração e marginalização de uma parte da população. A construção das capitais, dos bairros de elite e das cidades dormitórios tem como objetivo reproduzir e manter lógicas segregacionistas, de modo que essas relações de dominação acabam por influenciar a forma como nós percebemos quanto população e brasileiras ou brasileiros.

Esse olhar que direcionamos a nós e como nos percebemos enquanto brasileiras e brasileiros, foi meu principal campo de investigação quando eu me deparei com o tema do número cômico *Pingado*: o que é o Brasil? Na busca por mapear elementos que compõe o nosso imaginário sobre o nosso país e ao perguntar para as pessoas o que elas poderiam me dizer sobre esse lugar, encontrei diversas referências sobre o assunto, sendo algumas delas relacionadas a uma visão estereotipada do Brasil. Aparecendo, desse modo alusões ao futebol, a jogadores como Pelé e Neymar, ao samba, ao funk, a capoeira, a caipirinha, ao “jeitinho brasileiro”, ao Rio de Janeiro e a mulheres bonitas.

³⁸ Rodoviária do Plano Piloto se localiza na parte central de Brasília. É o principal terminal de ônibus do Distrito Federal e possui um alto fluxo de movimentação, pois as pessoas que trabalham em Brasília e moram no entorno acabam por passar por esse lugar para conseguirem se locomoverem de suas casas até seus trabalhos.



Figura 2: A figura da forasteira olhando um mapa em saída de rua.

É importante ressaltar que não quero dizer que esses transeuntes achavam realmente que nosso país era isso ou se resumia dessa forma, até porque isso era conversado em um contexto de jogo e brincadeira, mas quero observar como esses elementos acabam por habitar nosso imaginário quando pensamos em identidade nacional. Refletindo sobre esse imaginário e observando que o Brasil é um território no qual habita uma série de contradições, sendo um país composto por diversos processos de exclusão social e violência, mas que carrega consigo o mito de ser uma terra pacífica e não propensa a conflitos, um paraíso tropical. Considerei que poderia ser interessante investigar a ambiguidade desse imaginário e dessas referências, por mais superficiais que elas pudessem parecer à primeira vista, principalmente também pelo fato do trabalho com estereótipos ser um elemento recorrente na comicidade.

4.2 Primeiras apresentações: a catástrofe como um agente mobilizador do processo criativo.

Iniciando meu trabalho com os estereótipos, percebi primeiramente que dialogar com referências conhecidas pelo público pode ser um lugar muito potente ao jogo. De maneira que, por se tratarem de ideias difundidas em veículos de comunicação de massa e por serem do conhecimento da maioria das pessoas, encontrei um canal de comunicação rápido com o público sendo que essas referências costumavam ser reconhecidas quase que prontamente, gerando diversos afetos, reações e associações, o que é muito interessante para o jogo de cena. Porém, encontrei nesse processo composicional uma linha tênue entre o que realmente desejo fazer, que é provocar uma reflexão sobre os significados desses estereótipos, o histórico de preconceitos que eles carregam e o risco de contribuir para reforçar ainda mais essas visões.

Tal problemática se revelou logo nas duas primeiras apresentações do número *Pingado* quando ele ainda se chamava *A Turista*. Nas primeiras duas apresentações³⁹ eu tinha como objetivo dialogar com o público sobre a pergunta: o que é o Brasil? Elaborei então uma proposta de levar para cena imagens de algumas referências que haviam aparecido nas minhas improvisações na rua. Sendo essas: um mapa do Brasil, uma mulher Tupi-Guarani, Michel Temer, um prato feito, dois homens jogando capoeira, o símbolo da rede globo, uma caipirinha, o jogador de futebol Pelé, uma foto do Rio de Janeiro e uma foto do Jair Bolsonaro. Escolhi também outras imagens para contrastar, como: um casal dançando tango, o jogador argentino Lionel Messi e Adolf Hitler. Levei então para cena essas imagens impressas e com a figura da forasteira procurei estabelecer com o público um jogo de perguntar se aquilo era ou não era o Brasil, buscando mapear as reações que aquelas referências causavam, se elas geravam empolgação, desprezo, discordância, entre outros afetos.

³⁹ Realizadas em 2018 no Picadeiro da VII Mostra Clown do Espaço Galpão do Riso-DF e consecutivamente no Cabaré de Palhaços do IESB em Cena-DF.

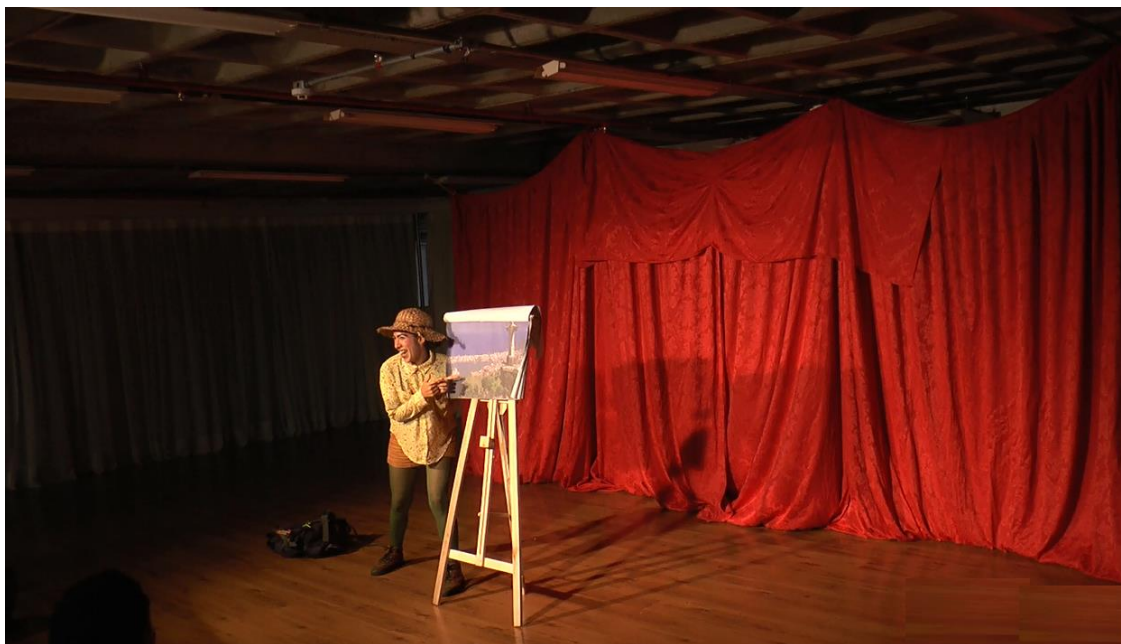


Figura 3: A forasteira mostrando para o público uma foto do Rio de Janeiro a “cidade maravilhosa” e perguntando se isso era Brasil.

Foi interessante perceber como essas imagens geravam sentidos e reações diversas, de modo que a ordem de apresentação também influenciava as associações que o público fazia, por exemplo, mostrar a imagem de Adolf Hitler e logo em seguida a de Jair Bolsonaro. Apesar das imagens serem provocadoras e eu sentir que elas afetavam o público, por vezes eu não conseguia aprofundar em cena a reflexão sobre elas e seus significados, ficando algumas vezes a sensação de que eu havia mostrado a imagem apenas por mostrar ou para fazer uma piada rápida.

Para completar minha insatisfação, por meio de uma sugestão do Pepe Nuñez, criei uma proposta de cena final na qual eu propunha que o público fizesse um gol contra algo que eles não quisessem mais no Brasil. Nessa proposta, eu brincava com o imaginário do Brasil ser o país do futebol e em seguida construía um gol em cena, colocava uma bola na frente e perguntava para o público o que eles queriam golear para eu chutar a bola. Na primeira apresentação, essa dinâmica fluiu, o público decidiu golear o Bolsonaro e realmente foi um momento de vitória compartilhado. Porém, na segunda apresentação eu não consegui conduzir a plateia para tomar essa decisão coletivamente e acabei decidindo por conta própria fazer o gol contra o Bolsonaro, o que não foi coerente com o jogo que estava sendo construído até então, que era de dialogar com a opinião e desejos do público e deixou assim impressão de um final forçado.

Hoje olhando de um lugar mais distanciado para essas duas apresentações, percebo que o fato de não estar conseguindo aprofundar em cena a reflexão sobre os estereótipos me fez forçar um final na tentativa de dar um sentido a todas aquelas associações que eu havia suscitado. Essa situação realmente me deixou reflexiva e me fez questionar vários aspectos da minha composição, principalmente se seria possível trabalhar com os estereótipos de uma maneira não superficial. Pensando sobre esses momentos de crise que costuma acontecer nos processos de criação e de pesquisa, Victoria Pérez Royo (2015) analisa a noção de *catástrofe* e coloca essa como um momento que faz parte do processo criativo, como algo necessário ao seu movimento. Na perspectiva da autora, essas recorrências são necessárias para que possamos repensar o que estamos fazendo e para olharmos novamente algo que de repente já estava engessado ou frágil.

Vale a pena compreendê-la, do ponto de vista amoroso, como uma fase necessária que emerge mais cedo ou mais tarde em cada processo criativo, em que a pesquisa é questionada em seus próprios fundamentos; em que o valor de todas as atividades realizadas até esse momento é reexaminado. (ROYO, 2015, p. 538-539).

Viver esse momento de catástrofe com o público foi fundamental para mobilizar meu processo composicional, para que eu despertasse meu olhar para os aspectos que precisavam ser trabalhados no número. As fragilidades e os erros têm o papel importante de nos provocar a sair de alguns lugares de conforto, a rever o que estamos fazendo, o que faz sentido ou não e a repensar a criação e a pesquisa. De maneira que esse acontecimento foi essencial para eu repensar a qualidade de diálogo que eu estava construindo e o que eu precisava mudar para me aproximar do tipo de experiência que eu queria provocar.

4.3 Investigando a noção de estereótipos e como trabalhar com esses por meio da cena.

Buscando compreender mais profundamente a matéria com a qual eu estava lidando, passei a investigar a noção de estereótipo na busca por conhecer mais sobre sua origem e mapear possibilidades de trabalhar com esse material de uma forma crítica. Como trabalhar com esses estereótipos sem reforçá-los? Como deslocar essas visões tão engessadas? E como por meio da comicidade instaurar um canal de reflexão com o público?

Começando por sua etimologia, a palavra estereótipo tem origem grega sendo formada pela união das palavras: *stereós* (sólido) e *typos* (tipo/ pressão), compondo uma noção semelhante à impressão sólida. O termo é usado inicialmente pelo francês Firmin Didot, em

1794, no ambiente de gráficas e trabalhos de impressão, para falar sobre os materiais que eram impressos. Posteriormente, no século XX, o termo passa a ser utilizado para se referir a um modo de “descrever a simplificação que fazemos do mundo e das pessoas a fim de facilitar a nossa compreensão destes” (MLODINOW, 2013, p. 177).

Ou seja, o termo que a princípio era utilizado para nomear um método de processo gráfico passa a ser utilizado na linguagem cotidiana para designar padrões de ideias, signos ou símbolos associados a um determinado tema, ou pessoa. Devido ao fato de trabalhar com ideias gerais, os estereótipos frequentemente se relacionam a alguma visão preconceituosa que não trata de determinadas questões em sua complexidade. Não é de se estranhar que eles sejam evitados no universo da criação artística e tenham ganhado uma conotação bastante negativa em alguns meios, pois há um risco iminente de produzir generalizações ou falsos julgamentos por meio das associações que são geradas.

Os estereótipos possuem muitas vezes um histórico de preconceitos, sendo um terreno arriscado, principalmente quando vamos pensar em arte, comunicação e o que se deseja provocar. Nesse sentido, optei por investir em um trabalho com essa matéria devido ao fato de que, ao mesmo tempo em que percebo nos estereótipos o risco de não dar à criação as camadas e a complexidade desejada para tratar determinados assuntos, também percebi em minhas saídas nas ruas que eles possibilitavam uma rápida identificação do público com os temas abordados. Fiquei dessa forma curiosa para investigar se seria possível desconstruir preconceitos acerca de alguns estereótipos, se seria possível por meio da cena olhar para eles de uma forma crítica.

Buscando caminhos de trabalho dentro da linguagem cênica, encontrei uma experiência de montagem de Anne Bogart (2011). A diretora relata que em meio a um processo composicional ela se depara com a possibilidade de usar estereótipos em cena e fica inicialmente bastante receosa em relação a essa alternativa. Ela coloca que seu receio vinha de reforçar ainda mais determinados preconceitos, mas também de um desejo que ela considera recorrente na criação artística que é o de querer criar algo inovador. Porém Bogart em meio a suas investigações percebe que os estereótipos, por mais que sejam uma matéria herdada de ideias antigas, também podem ser ressignificados e gerar novos sentidos, de maneira que essa inovação que por vezes buscamos também pode surgir de referências amplamente conhecidas.

Por meio da tradição ou do que é convencionalizado, também é possível gerar espaços para a imaginação, para o exercício do pensamento e principalmente para que coisas

inovadoras possam surgir. Nesse sentido a autora fala do diálogo entre inovação e tradição herdada e como os estereótipos podem nos servir como um continente da memória.

Agrada-me que a etimologia de estereótipo se refira a solidez. Essas formas sólidas, imagens e até preconceitos herdados podem ser penetrados e incorporados, lembrados e despertados novamente. Se pensarmos em um estereótipo como tridimensional, como um continente, não é estimulante interagir com formas substanciais na arte hiperfêmera do teatro? (BOGART, 2011, p. 98-99).

Nessa perspectiva, os estereótipos também podem ser vias que nos possibilitam adentrar esses continentes de memória em que habitam aspectos da história e da cultura de um povo. Ao penetrarmos nesse terreno dialogamos com referências conhecidas e tradicionais do público, de modo que através desse reconhecimento é possível criar uma base comum para refletir sobre assuntos que rondam esses estereótipos. Bogart (2011, p. 98) utiliza da expressão “atear fogo” para definir uma interação na qual os significados e limites desses estereótipos são inflamados, provocados e tensionados. Assim, por meio dessa relação eles podem se transformar e gerar novas percepções.

Reconhecendo então essa matéria inflamável que surgiu para mim no processo composicional e buscando formas de atear fogo nesses estereótipos, procurei primeiramente mapear o terreno com o qual eu estava lidando com o objetivo de entender as questões centrais que cercavam os estereótipos que eu estava usando em cena. Percebi que precisaria compreender mais profundamente quais processos históricos levaram à construção desses estereótipos, o conteúdo com o qual estava lidando, para desse modo poder improvisar com o público e principalmente poder propor um jogo com qualidade de diálogo e reflexão crítica.

4.3.1 Mapeando as origens: estereótipos nascidos em berço colonial.

Como citei anteriormente, eu estava utilizando em cena diversos estereótipos associados ao que é o Brasil que eu havia elencando por meio de improvisações em espaços públicos do DF. Procurando compreender mais sobre esses estereótipos e pensando por meio da perspectiva de Bogart (2011), na qual os estereótipos se relacionam a um continente de memória, foi necessário buscar compreender quais processos históricos fazem parte da construção dessas ideias estereotipadas que por vezes reproduzimos mesmo que inconscientemente.

Ao iniciar minha investigação sobre o histórico desses estereótipos associados ao Brasil, logo percebi a relação entre esses e o processo de colonização, de maneira que ideias

que fundamentaram a colonização do nosso país inspiraram a construção de alguns desses estereótipos. Para adentrar tal questão irei primeiramente analisar como a colonização afetou nossa subjetividade, o modo como nos percebemos como indivíduos e como povo. E posteriormente, por meio da percepção de que os estereótipos analisados nessa pesquisa estão vinculados a princípios colonizadores, investigarei possibilidades de trabalho para lidar com esses estereótipos em cena buscando atear fogo nessa matéria.

4.3.2 Colonização e identidade: analisando como o histórico de colonização do Brasil influenciou a criação de estereótipos ligados a nossa nação.

O termo colonização deriva do verbo *colonizar* que concebe em si a ideia de tornar um lugar *colônia*, vocábulo cuja etimologia origina-se do latim *colonia* que vem de *colonus* (fazendeiro/habitante) e de *colere* (cultivar/habitar). Tanto a prática quanto a palavra em si têm a ambição de expandir, de conquistar ou tornar seus outros territórios. O processo de colonização ocorreu no decorrer da história da humanidade em diversos períodos e lugares, sendo o exemplo trabalhado aqui a colonização europeia de países da América, África, Ásia e Oceania. Essa prática foi sendo perpetuada até a atualidade, variando conforme os aspectos históricos e culturais de cada lugar, mas tendo como princípio comum o eixo da dominação, sendo antes tudo uma forma de exercer poder sobre os corpos, a terra e a cultura de determinadas sociedades.

A ideia central que sustenta essa prática de dominação, que busca legitimar o ato de tornar o que é do outro, seu, é a noção de civilizar, de educar povos e desenvolver culturas tidas como primitivas. Nesse sentido, os princípios civilizatórios que conduzem as práticas colonizadoras são utilizados para mascarar como boas intenções uma série de violências realizadas em nome dos interesses econômicos e políticos, de maneira que há uma relação intrínseca entre o ato de colonizar e a violência. Ao evidenciar essa conexão, Aimé Césaire (1978) coloca a força como elemento fundamental para a efetivação da colonização, havendo uma constante violação de limites nessa interação.

A violência como ferramenta utilizada pela colonização age não só por via física, mas também de forma simbólica influenciando a estruturação da subjetividade e das relações entre indivíduos. Desse modo, a colonização se estende para além da conquista de territórios, afetando a cultura e as relações sociais, infiltrando-se até penetrar em aspectos sutis do comportamento e do inconsciente. A Europa Ocidental em sua busca por expansão atacou e por

vezes continua atacando toda uma forma de pensamento e de percepção da realidade, tendo como principal inimigo a multiplicidade, a complexidade e a heterogeneidade de outras culturas. Há dessa maneira um trabalho constante de controle acerca das narrativas e da produção do conhecimento que tem como meta estabelecer uma visão homogênea e eurocêntrica de mundo.

É importante ressaltar que o eurocentrismo é uma visão que representa os interesses de grupos de elite da Europa Ocidental, de maneira que é um pensamento que age em uma perspectiva dominadora e homogeneizadora até mesmo dentro de seu próprio continente. Analisando essa noção, Aníbal Quijano (2005) coloca como o eurocentrismo atende aos desejos de grupos específicos e como esses criam políticas para realizar o silenciamento das opiniões e expressões culturais diversas, visando com isso criar um sistema de estabelecimento e manutenção de poder das elites. De acordo com ele,

Em outras palavras, não se refere a todos os modos de conhecer de todos os europeus e em todas as épocas, mas a uma específica racionalidade ou perspectiva de conhecimento que se torna mundialmente hegemônica colonizando e sobrepondo-se a todas as demais, prévias ou diferentes, e a seus respectivos saberes concretos, tanto na Europa como no resto do mundo. (QUIJANO, 2005, p. 126).

Essa perspectiva eurocêntrica de conhecimento foi e continua sendo implantada no decorrer de séculos, afetando todo um sistema de signos e linguagens, se expressando em hábitos e costumes culturais que são incorporados ao cotidiano dos grupos colonizados. Nesse contexto as práticas de poder e dominação ocorrem por vias simbólicas e por meio do silenciamento de narrativas que valorizem outras existências e culturas sem ser a dos grupos dominantes. Assim, esse processo de difusão de ideias hegemônicas continua afetando a história e a constituição cultural de diversas sociedades, agindo também sobre a diversidade dos corpos, buscando controlá-los e homogeneizá-los.

Como, exemplo, tem-se a ideologia difundida no Brasil entre 1889 e 1914 de branqueamento racial, que visava por meio da miscigenação diminuir a quantidade de pessoas ameríndias e negras na população. Na lógica dessa ideologia branquear a população era uma forma de torná-la mais próxima do padrão europeu e logo também era uma maneira de melhorar o país, de desenvolvê-lo, e as consequências dessa política são visíveis até hoje em nossa sociedade em pensamentos e comportamentos racistas.

Por meio desse entendimento que o processo de colonização também atua por vias simbólicas, influenciando nossa forma de percepção da realidade e da nossa própria história. Observo que algumas das referências que surgiram nas minhas investigações na rua com a figura da forasteira, são reproduções de visões eurocêntricas acerca de nossa cultura. Estereótipos como a “mulata exportação”, o indígena exótico, o jogador de futebol e o sambista malandro, são referências conhecidas por boa parte da nossa população e surgem de visões eurocêntricas que carregam uma série de preconceitos e também intenções de dominação em relação aos nossos corpos.

Analisando mais profundamente essas intenções de dominação, o eurocentrismo tinha como uma de suas formas de opressão a desumanização do corpo e da existência do não-europeu. Nesse sentido, Césarie (1978) coloca a colonização como também um ato de **coisificação**⁴⁰, em que seu eixo se dá na depreciação dos corpos e vidas heterogêneos que habitam no terreno conquistado. Não por acaso vemos no decorrer da história pessoas negras ou povos originários associados a animais, selvagens ou colocados como seres menos evoluídos. Essa dinâmica visa a atribuir a esses grupos a condição de não humanos, em uma tentativa de justificar violências e tratamentos desiguais de um processo de civilização.

Por exemplo, a noção de raça, um dos pilares da atual construção identitária do Brasil é uma ideia que ganha força nesse processo de civilização dos povos colonizados. A classificação de raças se torna um meio de estabelecer o outro, no caso da colonização o não europeu, de maneira a evidenciar as diferenças fenotípicas entre povos e de alegar através dessas diferenças uma superioridade fisiológica europeia. Essa dinâmica de diferenciação entre povos e de desumanização de determinadas características se estabelece pela noção de raça difundida na colonização, gerando, segundo Quijano (2005), identidades sociais que se organizam por meio de relações de poder.

E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. (QUIJANO, 2005, p. 117).

⁴⁰ O termo foi desenvolvido pelo marxista Gyorgy Lukács e consiste em transformar conceitos abstratos em objetos, ou até mesmo tratar seres humanos como objetos.

A raça como um instrumento de classificação social do eurocentrismo gera uma série de identidades sociais que são centrais na construção identitária atual do nosso país. Divisões como índio, negro e branco gerou e ainda geram uma dinâmica violenta de dominação e miscigenação que torna o nosso país famoso por ser o país das três raças. Nesse sentido, alguns estereótipos que foram referenciados durante o diálogo com os transeuntes, como no caso da mulata exportação, do índio exótico e do sambista malandro, também são herança desse processo de coisificação do outro e classificação social difundida pela noção de raça, representando visões que foram propagadas com a intenção de escravizar e sexualizar esses corpos.

Outra noção que assim como a ideia de raça tem forte influência eurocêntrica é a ideia de nação. Durante o processo de colonização, a criação de um Estado-nação ou Estado-central, era uma forma de adaptar populações heterogêneas e diversas a um único modelo político de organização social. A construção das nações na América deriva assim de princípios de dominação e homogeneização, nesse sentido Quijano (2005) coloca o Estado-nação como uma estrutura de poder necessária para a perpetuação de uma prática de dominação.

Dessa forma, até nossa concepção de pertencimento a um lugar está influenciada por uma perspectiva eurocêntrica, a noção de construção de uma nação passa por pensamentos pautados em interesses de dominação das elites. Seria possível buscar outros olhares para isso que nomeamos como nação? Quais concepções de pertencimento havia aqui antes da colonização? Antes de sermos definidos como América? Essas perguntas ganham dimensões que fogem ao escopo dessa pesquisa, mas sabemos da diversidade de cosmologias encontradas entre os povos originários.

Infelizmente, para nós que estamos a gerações sendo criados em meio a concepções eurocêntricas de mundo, por vezes, é difícil nos aproximarmos dessas outras cosmologias. Nesse sentido, é necessário fazer um trabalho de aproximação, convivência e compartilhamento com esses grupos, de maneira que possamos não somente descentralizar nosso olhar, mas perceber que é possível criar outros centros, ver de outras perspectivas, como no pensamento de Santos (2006, p. 58), em que: “O centro do mundo está em todo lugar, o mundo é o que se vê de onde se está”.

4.4 Em busca de uma cena decolonial: buscando traçar narrativas diversas.

O corpo colonizado virou lugar de conflito, no qual forças são tensionadas, de maneira que há um constante embate entre a história, a memória, as diversas identidades desses corpos e a lógica pasteurizadora do colonizador que tenta subjugar outras culturas à sua. Essa dinâmica provocada pela difusão do eurocentrismo gera uma relação de dominação e resistência, na qual resistir é um meio de preservar não só a cultura, mas também a autonomia e a multiplicidade. Recentemente, pesquisadoras e pesquisadores como Avtar Brah, Aimé Césarie, Aníbal Quijano, Milton Santos, Silvia Rivera Cusicanqui, dentre outras têm olhado de forma mais profunda para as feridas deixadas pela colonização, em como violências físicas e simbólicas foram perpetuadas até os dias atuais, procurando investigar possibilidades de construirmos caminhos para outras percepções de mundo, além das instituídas pela lógica homogeneizadora, se expressarem.

Nesse sentido, como resposta a prática de dominação exercida pela colonização e buscando dar voz a outras narrativas, a teoria decolonial foi ganhando força. O termo decolonialidade surge de um movimento de pesquisadoras e pesquisadores latino-americanos que problematizam como a colonização afetou a produção conhecimentos de algumas sociedades, investigando em meio à heterogeneidade de processos históricos de colonização como valorizar epistemologias que foram invisibilizadas. Para além da perspectiva acadêmica, Joaze Bernadino Costa e Ramón Grosfoguel (2016, p. 16) colocam a decolonialidade como uma “prática de oposição e intervenção que surgiu no momento em que o primeiro sujeito colonial do sistema mundo moderno/colonial reagiu contra os desígnios imperiais que se iniciou em 1492”. Por esse viés, o pensamento decolonial é uma forma de posicionamento e ação que busca resistir e transgredir as imposições coloniais.

A ideia de decolonialidade não tem como propósito negar o processo de colonização, visto que sua ação já é intrínseca na formação de diversas culturas e seria impossível anulá-lo, mas procura possibilitar outros olhares, descentralizando a nossa percepção histórica da leitura eurocêntrica sobre o que foi o período colonial. Busca criar desse modo uma perspectiva não hierárquica de saberes e incentivando que outras vias epistêmicas sejam valorizadas. Outro aspecto central é que, além de dar espaço à outras narrativas sobre a humanidade e sua história, reconhecendo e valorizando a multiplicidade de culturas, essa perspectiva de pensamento busca também mapear possibilidades de criarmos formas de existência que possam ter mais autonomia e sejam menos sujeitas às práticas de poder perpetuadas pela colonização. Césarie

(1978) analisa esse contexto pós-colonial em que se busca, por meio do reconhecimento do que foi vivido e silenciado, traçar novas possibilidades de existência.

Não é uma sociedade morta que queremos fazer reviver. Deixamos isso aos amadores de exotismo. Não é tampouco a sociedade colonial atual que queremos prolongar, a carne mais imunda que jamais apodreceu debaixo do sol. É uma sociedade nova que precisamos criar, com a ajuda de todos os nossos irmãos escravos, rica de toda a potência produtiva moderna, cálida de toda fraternidade antiga. (CÉSAIRE, 1978, p. 36).

Pensar esses novos modelos de sociedade nos inspira a buscar mudanças, sendo que por vezes no mesmo corpo em que reside as marcas da colonização também habita um histórico de resistência e possibilidades de transformação. É necessário criar espaços para que possamos investigar a linguagem e a corporeidade desses corpos, procurando perceber o que carregam enquanto memória, as amarras que os afetam, assim como as ideias que anseiam por se expressar.

Nessa perspectiva, a arte, e mais especificamente no caso dessa pesquisa, as artes cênicas são um meio de pesquisar as narrativas em sua diversidade, de modo que o espaço da cena possibilita pensar o corpo através de saberes e epistemologias diversas. Perceber o mundo por meio de referências que não sejam eurocêntricas é um dos desafios de construir um pensamento decolonial. Nas escolas frequentemente vemos certos tipos de referências sendo valorizadas e outras invisibilizadas, de maneira que é necessário mudar a perspectiva, o ângulo, o olhar, procurando reconhecer ditos “não saberes” como também formas de conhecimentos.

Essa busca por mudar o ponto de vista pelo qual enxergamos a realidade que nos cerca é recorrente também no trabalho de formação de atrizes e atores em espaço formais e informais de ensino de atuação no Distrito Federal (DF), sendo que frequentemente nos exercitamos a ver ou fazer algo novamente como se fosse à primeira vez. Processos de treinamento da atriz ou do ator possuem aspectos que dialogam com a pesquisa por uma prática decolonial, no sentido de que é preciso deslocar o ponto referencial, ampliar o olhar, a escuta, investigar outras perspectivas e observar, por meio de ângulos diversos, fatos e elementos que não haviam sido notados anteriormente.

Investigar práticas decoloniais por meio da cena passa pelo trabalho de artistas e grupos diversos como, por exemplo, Cristiane Sobral⁴¹, Grace Passô⁴², Leno Sacramento⁴³ e Mafalda Pequenino⁴⁴ que pesquisam como criar através da linguagem cênica diálogos que possibilitem ao público descentralizar olhares e criar novas perspectivas. A decolonialidade chega para o espaço da cena brasileira como uma possibilidade de adentrar a corporeidade desses corpos que carregam heranças da colonização, de dar movimento e voz ao que foi silenciado e principalmente de buscar construir novas narrativas.

Percebendo essa relação entre decolonialidade e artes cênicas e que alguns estereótipos como a mulata exportação, o índio exótico e o sambista malandro derivam de uma visão eurocêntrica e colonizadora, prossegui com meu trabalho de buscar atear fogo nos estereótipos. Por mais que me fosse incômodo lidar com ideias que são frutos de um processo violento de colonização, considerei a perspectiva de pensamento decolonial de Césarie (1978), na qual não nos cabe tentar recriar algo idealizado do que seria nossa existência sem a colonização. Então optei dessa maneira por trabalhar reconhecendo como esse processo de dominação atuou e atua sobre nossos corpos, procurando investigar possíveis caminhos de transformação.

Diante da existência do meu corpo, negro, periférico e habitante de um país com um histórico repleto de contradições, me interessava instigar o estranhamento das narrativas engessadas sobre essas existências estereotipadas e buscar possibilidades de criar narrativas diversas para esses corpos. O trabalho foi traçado nesse sentido, desejando tornar estranho o que é comum, procurando reconhecer as perspectivas eurocêntricas que absorvemos acerca do que é ser brasileira ou brasileiro e buscando possíveis caminhos de transformação. Investigando desse modo registros de brasilidade que não fossem padronizados por perspectivas hegemônicas, e sim que trabalhassem nossa noção de coletivo diante da multiplicidade que é a cultura brasileira.

A comicidade continuou sendo meu caminho de pesquisa, por ser uma linguagem com um histórico de trabalho com essa matéria que é os estereótipos, mas principalmente por reconhecer seu potencial de fazer estranhar o que é convencional. Em um contexto em que

⁴¹ Cristiane Sobral é atriz, escritora, dramaturga e poetisa brasileira. Primeira atriz negra graduada em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília.

⁴² Grace Passô é atriz, diretora e dramaturga brasileira. Passô coloca em trabalhos como: Sarabanda (2014), Mamá (2015), Vaga Carne (2016), Mata meu pai (2017), dentre outros a pesquisa pela subversão de narrativas convencionais e a busca por representar a negritude diante de sua diversidade.

⁴³ Leno Sacramento é ator e dançarino integrante do grupo Bando do Teatro do Olodum.

⁴⁴ Mafalda Pequenino é atriz e dançarina integrante do grupo Bloco Afro Ilú Obá de Min.

nosso pensamento foi, por séculos, doutrinado por uma lógica colonial, para descolonizá-lo é necessário ter essa natureza desviante e escorregadia do risível, que permite quebras e a transição de fluxos diversos. Porém, nessa etapa de reconfiguração do trabalho, a estrutura do número cômico *Pingado* foi se transformando e ganhando um tom mais performativo. Creio que isso aconteceu conforme eu fui entendendo como esse processo violento de colonização também ressoava no meu corpo e como alguns desses estereótipos também poderiam dialogar com a minha imagem.

Passei então a deixar de trabalhar em cena com todos os estereótipos relacionados ao Brasil que eu havia levantado nas saídas de rua e comecei a focar em alguns estereótipos que dialogavam mais diretamente com minha história de vida. De modo que deixei de jogar com a figura da forasteira e passei a entrar em cena como eu mesma, dialogando com os símbolos que atravessaram minha trajetória e com toda confusão relacionada à raça e identidade que vive dentro de mim. Por esse viés, pensando nos estereótipos como a imagem de continentes de memória de Anne Bogart (2011), essa matéria me permitiu dialogar com diversos aspectos históricos e culturais da minha formação, de maneira que o processo criativo assim como na perspectiva da autora Salles (1998) se relaciona com a memória individual e coletiva, promovendo conexões entre gerações.

Ao discutir o projeto poético, vimos como essa ambiente afeta o artista e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes. (SALLES, 1998, p. 45).

Nessa concepção, o processo criativo pode ser um canal pelo qual aspectos culturais de gerações diversas podem se comunicar. Adentrando mais especificamente na minha experiência pessoal, o estereótipo da mulata exportação, dialogava com o meu corpo negro, feminino, também fruto da miscigenação e constantemente exposto a um olhar que me sexualiza e me exclui de espaços de poderes. Meu processo criativo passou a ser tanto uma busca por trabalhar uma possível decolonialidade do corpo por meio da cena como também uma jornada pessoal de investigar quais as outras possibilidades de narrativas e leitura do meu corpo poderia ter. De maneira que me pergunto tanto em cena quanto na vida: como ser vista de outras maneiras? Como desconstruir essa herança colonial que age tentando limitar e controlar o meu corpo?

É certo que no histórico de colonização de nosso país a mulher negra sofreu inúmeras formas de violência, a sua hiper sexualização tem como propósito criar um corpo objeto que pode ser utilizado conforme o interesse e prazer dos grupos dominantes. A mulher negra, estruturalmente, ocupa o lugar com menos poder na hierarquia social, tendo seu papel diversas vezes excluído da formação cultural e intelectual de nossa nação. Essa desvalorização já foi perpetuada em diversas ocasiões pela arte e pela mídia, de maneira que na própria linguagem cômica podemos encontrar casos em que esses estereótipos associados a mulher negra foram usados da pior maneira, para reforçar preconceitos e anular a humanidade e diversidade desse grupo social. De modo que, no meu processo criativo além de procurar formas de transformar uma visão engessada a séculos ainda tive que ir contra todo um histórico da linguagem cômica ao retratar esses corpos.

Adentrando os estereótipos que escolhi para trabalhar em cena e que existem na arte e nos meios de comunicação em relação à mulher negra no Brasil, podemos perceber como é comum essas representações estarem ligadas a papéis secundários ou de menor relevância. O primeiro que identifiquei em minha pesquisa foi o da **mulata exportação** ou da **mulher negra fogosa**. Creio que esse foi o primeiro estereótipo que apareceu devido ao fato de ser uma imagem que por vezes é vendida para outros países em relação às mulheres brasileiras, de modo que foi citada frequentemente em minhas saídas enquanto eu brincava com a figura da forasteira. E também por me afetar diretamente dialogando com minha experiência pessoal, já que diversas vezes eu já fui sexualizada devido a esse imaginário. É importante perceber aqui como esses corpos foram afetados pelo processo de colonização e como essa visão coisifica essas existências colocando-as para o consumo dos grupos dominantes.



Figura 4: Propaganda da cerveja Devassa: aqui fica explícita a objetificação da mulher negra por meio desse estereótipo da mulata exportação ou da negra fogaosa.

O segundo estereótipo se relaciona a maioria dos papéis que foram ofertados a atrizes negras na grande mídia do século XX, o da **empregada doméstica**. Nessa visão o papel da mulher negra se limita a servir e viver em função das demandas de pessoas brancas, como se essas mulheres não tivessem suas próprias histórias de vida. Relacionar serviços domésticos e de limpeza a mulheres negras a é algo recorrente no Brasil, de modo que por vezes esse lugar é atribuído como única possibilidade aos nossos corpos e recorrentemente somos descredibilizadas se exercemos outras funções. Esse tipo servil também é encontrado na cultura dos Estados Unidos na figura da *Mommy*, uma mulher negra mais velha e gorda que serve com doçura e alegria sua patroa e seu patrão, sendo considerada quase como um “membro da família”.



Figura 5: Uma personagem que se enquadra nesse estereótipo de *mommy* é a Tia Nastácia (à esquerda) personagem da série de televisão: *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, interpretada pela atriz Jacira Sampaio.

Refletindo sobre a relação da comicidade com esse tipo, frequentemente essa figura é colocada como uma pessoa ingênua, que não tem muitos conhecimentos intelectuais e acaba por “falar errado” ou confundir as coisas. Sendo que no histórico da comicidade é recorrente ver obras que se aproveitam desse rótulo para fazer pequenas piadas, como no caso da tia Nastácia do *Sítio o Pica-Pau Amarelo*. Outro estereótipo comum em obras de comédia é o da **mulher negra super expansiva**, ou barraqueira que costuma causar confusão e polêmica por onde passa, como no caso da personagem Zezé em *Avenida Brasil*. É interessante observar que esse tipo surgiu na tentativa de quebrar a imagem dócil e servil da empregada negra, mostrando uma mulher que por vezes alfinetava sua patroa e patrão. Porém, dependendo da forma como essa representação é feita, de como essa característica da agressividade é retratada corre-se o risco de desumanizar essa figura, ou de colocar essa personagem como aquela pessoa que fala muito e que logo não deveria ser ouvida, ou levada a sério.



Figura 6: A atriz Cacau Protásio como a personagem Zezé na novela Avenida Brasil. Na trama a personagem era conhecida por ser fofqueira, falar alto e pelo seu jeito expansivo.

Nesse ponto é interessante observar como, ao mesmo tempo em que a comédia pode ser subversiva ela também pode servir como meio de reforçar preconceitos. Por isso é necessário que cada vez mais mulheres negras comediantes estejam em cena, de maneira que esses corpos possam ser retratos em sua diversidade, explorando diferentes tipos de humor e buscando provocar o riso de um modo não pejorativo ou depreciativo. Por fim, esses foram alguns dos estereótipos que identifiquei e que selecionei para investigar, a seguir relatarei como até o presente momento tenho procurado trabalhar com esses e quais estratégias tracei para buscar atear fogo nessa matéria.

4.5 Estranhar, questionar e desconstruir para (re)existir: estratégias utilizadas em cena para o trabalho com os estereótipos.

Durante meu processo criativo acabei por ter contato com diversos materiais e referências acerca do tema: O que é Brasil? No espaço de sala de ensaio experimentei criar por meio desses materiais jogos e cenas, investigando principalmente possíveis estratégias para trabalhar com os estereótipos de uma maneira crítica e reflexiva. Desenvolvi até o presente momento duas cenas, a primeira se chama *Café com Leite* na qual eu juntamente com o público tento fazer um pingado (café com leite) da minha cor de pele. Nessa cena a cor do leite é atribuída às pessoas brancas e a do café às pessoas negras e a brincadeira se dá na metáfora de

misturar essas tonalidades e tentar encontrar a própria cor, de modo que o jogo se relaciona a questão racial no Brasil e a grande confusão que esse tema pode gerar.



Figura 7: Cena *Café com Leite 01*



Figura 8: Cena *Café com Leite 02*



Figura 9: Cena *Café com Leite 03*

Na segunda cena eu uso adereços relacionados a estereótipos de exotismo e brasilidade, como: cocar, roupa de passista de samba, frutas tropicais, fitinhas do Senhor do Bonfim, entre outros para compor uma releitura grotesca da imagem de Carmen Miranda. Nessa cena eu busco brincar com as diferentes figuras que esses objetos podem formar e jogar com esse imaginário que objetifica a mulher brasileira como a latina bonita, ferosa, ou da mulata exportação.



Figura 10: Cena *Carmen Miranda 01*



Figura 11: Cena *Carmen Miranda 02*



Figura 12: Cena *Carmen Miranda 03*



Figura 13: Cena *Carmen Miranda 04*

O trabalho com essas cenas me permitiu sentir como essas questões ressoam no meu corpo, como eu me sinto quando incorporo esses estereótipos, quais são minhas vontades e impulsos quando me relaciono com matéria fiscalizada. Eu entendo o que eu vejo? Eu gosto? Quais minhas curiosidades em relação ao que vejo? O que sinto vontade de fazer com esses símbolos? No decorrer dessa investigação mapeei três estratégias (que descreverei a seguir), três modos de me relacionar com esse material e de atear fogo nessa matéria. Devido à quarentena até o momento de conclusão desse trabalho eu consegui apresentar essas duas cenas apenas uma vez a um público restrito, de modo que ainda não consegui mapear efetivamente como essas estratégias reverberam na plateia, porém compartilho aqui os caminhos pensados e pesquisados até o momento nesse processo criativo.

- **Estranhar**

Estranhar é uma ação que envolve questionar, o exercício da dúvida e também um olhar curioso que investiga. Nas artes cênicas o estranhamento⁴⁵ pode ser também uma busca estética, por um modo de interação que o público tenha um olhar crítico para os acontecimentos da cena, evocando mais a reflexão do que a catarse. A prática de estranhar é também recorrente na comicidade, no jogo ingênuo da palhaça ou do palhaço que desconhece tudo e também na dinâmica crítica de pôr em xeque ideias e valores que são convencionados.

⁴⁵ Noção foi popularizada no meio teatral por meio dos trabalhos de Bertolt Brecht.

Para lidar com uma matéria tão engessada como esses estereótipos, frutos de anos de exposição a pensamentos eurocentristas, tive que buscar olhar para esse material como se fosse a primeira vez, semelhante à lógica da palhaça ou do palhaço que estão em um constante reaprender sobre o mundo. Foi necessário ser alheia aos significados desses estereótipos para não reforçar e reproduzir ainda mais os significados que eles carregam. Nesse sentido o jogo da comicidade é brincar com os códigos, abalar as estruturas que estão rígidas, convidando o pensamento ao delírio e ao exercício da inventividade, gerando rotas de fuga.

Um exemplo desse trabalho foi à elaboração da primeira cena na qual eu tento fazer um pingado da minha cor com o público. A base dessa cena é o recurso cômico de tornar difícil uma tarefa que aparentemente seria fácil de realizar, tal elemento da comicidade abre muito espaço para o exercício de estranhar, pois, aquilo que parece óbvio como no caso fazer um café com leite se revela uma ação complexa que gera muitas dúvidas. O estranhar nesse caso tem como objetivo instigar o público a também se perguntar se aquilo é tão certo assim, é provocar as outras pessoas a também se perceberem como não entendedoras desse assunto: será que essas concepções que eu tinha como certas realmente fazem sentido? Convidando desse modo o público a também olhar aquilo como se fosse à primeira vez, buscando dessa maneira traçar novas associações, brincando, por exemplo, de até mesmo inventar novas raças e sentidos para essa construção social.

O exercício do estranhamento também esteve presente na segunda cena, na qual eu componho uma releitura grotesca da Carmen Miranda, porém de uma forma mais ácida. Em vez da perspectiva ingênua de não conhecer algo que é comum à maioria das pessoas, o estranhamento aqui vem como uma sensação desagradável, na evocação de um desconforto que acontece na relação com o público. Elaborei essa cena buscando traçar outras narrativas, sem serem as convencionadas e dessa maneira procurei experimentar como seria tornar grotesca, estranha, essa imagem da mulata exportação que foi feita para ser consumida e agradar o olhar do outro. Testei como seria passar de uma brincadeira ingênua como tentar sambar para uma dinâmica corporal que vai se deformando devido a todo histórico de violências e contradições que habitam nossa história como nação e principalmente o papel social da mulher negra.

Como é ver inicialmente uma mulher negra feliz sambando em cena e em seguida ver essa figura se tornando um ser grotesco composto por diversos símbolos ligados ao imaginário de brasilidade? Nesse trabalho de atear fogo nos estereótipos, provocar o estranhamento e o desconforto é necessário para deslocar os símbolos e significados presentes em uma imagem e

principalmente para que esse incômodo possa dar espaço para reflexão e reconhecimento das marcas que o eurocentrismo deixou em nossos corpos. O trabalho da atriz nessa perspectiva é investigar e dialogar com a matéria simbólica e cultural que emerge da cena, procurando mover as engrenagens em outros sentidos, reconhecendo o corpo como alvo do adestramento colonial e buscando por meio desse movimento, a ruptura, a vida, a dança, a poesia que nos permite expandir nossos imaginários e criar narrativas diversas.

- **Questionar**

Resgatando a noção de discurso que foi abordada no capítulo anterior e as temáticas que eu busquei abordar por meio do número cômico *Pingado*, percebi principalmente por meio das minhas primeiras apresentações e do momento de catástrofe do meu processo criativo que eu precisava menos compartilhar minha opinião sobre o tema *O que é o Brasil* com o público e mais trazer esse para pensar junto comigo. Como já dito anteriormente à reflexão que eu queria instigar sobre os estereótipos ou ficavam na superficialidade, ou começavam a ganhar um tom meio panfletário, comecei desse modo então a observar que para trabalhar com os estereótipos saindo desse lugar era necessário convidar o público para o exercício da dúvida.

Comecei então a trabalhar mais com perguntas, dúvidas, questionamentos do que com afirmações, procurando principalmente convidar as pessoas para construir comigo a reflexão que está sendo criada em cena. Em vez de, por exemplo, falar: olha esse estereótipo e como ele é limitado e preconceituoso. Eu busco provocar questionamentos como: você reconhece esse estereótipo? O que você pode me dizer sobre ele? O que essa ideia causa em você? Como ela te afeta? Você como brasileira ou brasileiro se reconhece nesse estereótipo? Outro ponto importante é que por meio desse questionar eu comecei a perceber que não é por abordar um assunto que eu preciso ter as respostas ou certezas sobre o que eu estou falando, eu posso também compartilhar o quanto eu me sinto confusa diante desse material, conseguindo dessa maneira mais leveza para brincar e jogar com minha temática.

Questionar junto com o público pode possibilitar uma infinidade de respostas às temáticas levantadas, pois, cada pessoa tem uma perspectiva diversa para compartilhar. Por esse ângulo, a natureza do questionar envolve o outro, a recepção à interação, e pode provocar o diálogo entre obra e público. Investigando essa qualidade de diálogo e procurando referências que me auxiliem na compreensão dessa noção, uma autora que vem me inspirando é Márcia Tiburi, que traz a noção de diálogo com uma prática de não violência, em que se apresenta uma

ideia, mas não se nega o espaço do outro e que se trabalha principalmente com a capacidade de escutar sem precipitar julgamentos.

Dialogar é complicado justamente porque não se trata apenas de falar e ouvir, o que já é muito difícil. A evitação pessoal e cultural do diálogo se deve ao fato da desconstrução que um diálogo promove. A complexidade do ator de escutar está em que, por meio da escuta, entro em outros processos de conhecimento. Torno-me outra pessoa. (TIBURI, 2016, p. 46).

Nessa perspectiva o diálogo também age na fissura, na fronteira entre o eu e o outro, de modo que no contato com o outro é necessário também dar espaço para que esse se manifeste, para conseguir ver esses outros pontos de vista é preciso que também nos desloquemos. Observo que esse exercício da escuta na relação com o público é um desafio constante e desejo continuar investigando como os estereótipos podem ser um meio potencializar questionamentos e diálogo, em como por meio desse número eu posso estar conhecendo mais sobre as questões abordadas e compartilhando desses saberes com o público.

- **Desconstruir para (re)existir**

Desconstruir é uma noção que nos provoca a olhar para o que está engessado e arraigado em nós, é um convite para visitar, para refletir e para olhar e identificar o que precisa ser transformado. No processo criativo do *Pingado*, eu precisei olhar de uma maneira mais profunda para diversos estereótipos que eu conhecia, mas não havia de fato parado para refletir sobre o histórico e a complexidade desses. Foi então um exercício de autoconhecimento, de perceber como essas noções afetam nossa sociedade e me afetam pessoalmente e desconstruir foi um meio de buscar outras formas, outros sentidos e outras possibilidades expressivas diante desse material.

Nessa perspectiva, por esses estereótipos dialogarem com minha trajetória, por falarem do país em que eu vivo e por se relacionarem com a maneira que eu sou lida socialmente, o processo de desconstruir foi também uma forma de resistir. Lidar com essas noções que tem como intuito dominar, oprimir e consumir nossos corpos, poder atear fogo nessas concepções, foi um modo de mostrar que mesmo diante de pensamentos tão colonizadores nós podemos resistir, provocar desvios, quebras, fissuras e criar por meio disso outras formas de existência. Por esse ângulo resistir é (re) existir, é conseguir agir mesmo diante de um contexto de violência e silenciamento, é conseguir ressignificar o que tentaram fazer com nossos corpos, é promover

espaços para que nossas vozes se expressem e que nossos corpos vivam em toda sua diversidade.

Um exemplo desse exercício de pensar outras possibilidades de existência é o trabalho da atriz Grace Passô (2017) que em entrevista à série *Afronta: FACE IT* fala da importância de nós, atrizes negras, nos limitarmos cada vez menos, buscando sair das gavetas às quais fomos condicionadas. O teatro brasileiro sofreu por um longo período forte influência eurocêntrica, sendo que durante muito tempo os papéis disponíveis para serem representados condiziam a personagens que viviam em contextos de vidas e realidades que não dialogavam com as nossas, como, por exemplo, uma personagem burguesa que vive em algum país da Europa. Por outro lado, os papéis que eram frequentemente atribuídos a nós, atrizes negras, eram reduzidos, sendo mesmo limitados a certas categorias, tais quais as de mulheres hiper sexualizadas ou a de empregadas domésticas.

Para pensarmos uma cena decolonial é preciso reconfigurar esse imaginário construído pelo eurocentrismo sobre nossos corpos, buscando representar a diversidade de narrativas e papéis que podemos produzir. Atear fogo em uma matéria tão marcada pela colonização como os estereótipos, pode ser um caminho para revelar os defeitos e falhas de uma narrativa que foi construída sem o nosso consentimento sobre ou acerca de nossos corpos, de maneira que possamos abrir espaços para transformá-la e torná-la nossa. Como Passô (2017) colocou, se nossa história foi oficialmente contada por quem tentou destruir nossos corpos, é necessário que agora ela seja contada por nós, que vivemos e amamos esses corpos, deixando que sua potência se expresse diante de toda sua multiplicidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse projeto de pesquisa foi meu mais próximo companheiro nesses últimos dois anos de vida, com ele passei por dois aniversários, uma eleição presidencial e uma pandemia. Estar perante de tantos acontecimentos políticos e crises mundiais investigando sobre comicidade, resistência e decolonialidade foi um meio de pensar em como (re)existir em tempos tão difíceis e principalmente refletir como o fazer artístico pode contribuir, mesmo que minimamente para transformações sociais. Diante de contextos nos quais muitas vezes eu me sentia impotente, estar pesquisando e em contato com a história de artistas e expressões culturais que persistiram e encontraram formas de comunicar o que queriam mesmo ante ações de repressão, me nutriu a continuar acreditando no que me inspira e me fez perceber a complexidade e beleza da trajetória dessa relação entre arte e política.

Investigar a relação entre arte e política e mais especificamente entre comicidade e política, foi uma das motivações iniciais dessa pesquisa. No decorrer dessa investigação percebi que, por meio das expressões carnavalescas, das farsas, das comédias populares e de tantas outras manifestações culturais e artísticas, o risível gerou e gera espaços de resistência, possibilitando que as pessoas se comuniquem sobre assuntos e temas proibidos, dando vazão a pensamentos reprimidos socialmente. Nessa perspectiva o risível é uma possibilidade ao desvio por sua natureza provocante, por ter o poder de abalar, de subverter lógicas que foram normalizadas e é essa essência que permite que o trabalho com a comicidade instigue a reflexão.

Observando essa característica desviante e provocadora que o risível pode ter, percebi que, por vezes, a reflexão social que o riso instiga não se revela de forma explícita, dizendo logo seu objetivo, ela vai se construindo no desenvolver do pensamento, nas entrelinhas e no que fica subentendido. Por isso talvez o riso seja perceptível nas práticas cotidianas de resistência de James C. Scott e no trabalho de Augusto Boal. Por ser um meio de dissidência que inicialmente pode não ter uma magnitude ou um resultado visível imediato, como, por exemplo, um protesto com milhares de pessoas, mas é algo que vai inspirando reflexões, ações, conflitos, afetando, conseqüentemente, dessa maneira a esfera sócio-política. Essa resistência que ocorre por vias simbólicas, seja em forma de uma piada ou de uma manifestação artística pode permitir deslocar certezas, perguntar o porquê de certos comportamentos e violências serem normalizados e tensionar poderes.

Essa lógica desviante do risível abre espaços para que outras formas de pensamento surjam, podendo provocar reflexões e diálogos que seriam mais difíceis de acontecer naturalmente. Por isso talvez, o risível foi por vezes no decorrer da história marginalizado e proibido, por sua natureza imprevisível, por gerar riscos, o que nem sempre é do interesse de grupos dominantes, como vimos nas ações para proibir o riso da Igreja Católica da Idade Média. Por esse ângulo o risível é temido por nos lembrar do que não é agradável, do que é polêmico ou por colocar como engraçado e não tão importante o que é vendido como poderoso, imaculável e inabalável.

Por esse ângulo, como pesquisadora das artes cênicas, observo que o risível além de ser mal visto em períodos e históricos e em alguns espaços institucionais, ele também é desvalorizado na construção de saberes e no meio artístico. Adentrar o campo do risível pode ser um meio de investigar diversos aspectos de contextos históricos e sociais da humanidade, assim como também da nossa existência e da nossa comunicação. Por vezes, o risível é considerado como algo superficial e que não incita o pensamento, mas é necessário deslocar essa visão e perceber também todo seu histórico, suas possibilidades criativas e de gerar afetos. Precisamos desse modo, nas artes, buscar formas de valorizar esse campo de conhecimento, abrindo mais espaços na para investigar esse material diante de toda sua complexidade.

Por exemplo, na minha formação como bacharel e licenciada em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, eu tive a oportunidade de fazer apenas uma única matéria que era voltada para os estudos do risível, que foi uma matéria optativa de iniciação a palhaçaria com o Denis Camargo. Compreendo que são muitas as demandas na hora de montar uma grade curricular de um curso, mas percebo que é necessário abrir mais espaços para esses saberes na academia, principalmente porque sabemos do histórico elitista do ensino de artes no Brasil e como por vezes marginalizou as expressões cômicas. E estou falando de algo mais básico do que haverem matérias específicas sobre o risível, coloco a necessidade de ter mais trocas com esse campo, de que as professoras abram mais vias de diálogo com referências artísticas sobre essa área. De maneira que as e os estudantes que possam ter interesse por esse campo de atuação possam identificar essa alternativa na sua trajetória de formação e para que todas e todos de um modo geral se aproximem desses saberes e das possibilidades de trabalho que eles podem gerar.

Após colocar essa inquietação, também não quero deixar de reconhecer e agradecer ao Programa de Pós Graduação em Arte Cênicas da UnB a oportunidade de realizar uma pesquisa nessa área, o incentivo para que os estudos sobre o risível prosperem dentro da academia e a

importância de todo esse processo para minha formação artística. Poder nessa pesquisa de mestrado investigar um processo composicional cômico foi uma maneira de me aprofundar em um campo de conhecimento que eu tinha interesse e de experienciar como o diálogo entre prática e teoria é possível, como essa conexão pode acontecer simbioticamente potencializando a construção de saberes.

Tanto na minha experiência com o mestrado, como também nos cursos que participei no decorrer dessa trajetória, percebo que estamos nos centrando menos nas linhas que antes separavam teoria e prática, ou o fazer artístico e a pesquisa acadêmica e focando mais nas conexões e como esse diálogo fortalece nossa área de conhecimento. Um movimento que está sendo importante nesse sentido é o de deixar de associar a academia como um lugar somente da teoria, compreendendo essa como também um lugar da experimentação, da vivência e da produção artística. O mesmo ocorre em reconhecer o fazer artístico como meio de produção de conhecimentos, no qual se investiga técnicas, métodos e saberes complexos.

Creio que por meio dessas linhas de pensamentos poderemos continuar investigando a arte diante de sua complexidade, conseguindo visualizar cada vez mais como teoria e prática, fazer artístico e a pesquisa acadêmica funcionam como um todo. No começo dessa pesquisa eu questionei como poderíamos promover o diálogo entre espaços acadêmicos e não acadêmicos de modo a favorecer a criação artística, após essa pesquisa percebo que um dos possíveis caminhos é trazer cada vez mais para o espaço das universidades a diversidade que existe de referências e produções artísticas, reconhecendo principalmente as que foram marginalizadas. Observo que todas e todos temos que nos exercitar a expandir nossas visões e olhar para os trabalhos que nos são próximos, como o de artistas locais e do Brasil, buscando com os recursos da academia valorizar e fortalecer essas expressões artísticas. Pois, percebo que a perspectiva eurocêntrica que por vezes temos da construção dos conhecimentos, pode tornar a teoria distante da nossa prática, de modo que essa pode acabar por não dialogar com nossa realidade e nosso contexto histórico e social.

Além do espaço de formação artística que encontrei por meio dessa pesquisa, outro ponto importante foi que esse trabalho também foi um meio de formação política. O diálogo entre arte e política sempre foi algo que me instigou durante toda minha graduação e foi um processo de amadurecimento poder estar pensando através do contato com o público e com diversas referências sobre a complexidade dessa temática. Pois, antes desse trabalho eu percebia algumas questões relacionadas à ética e estética, ou ao fato de que a expressão artística por mais

isenta que ela pretenda ser ela se relaciona a uma forma de se posicionar politicamente, mas eu nunca havia passado por uma experiência na qual eu tivesse que repensar constantemente o que o meu discurso estava provocando e a minha responsabilidade como comunicadora.

Devido ao fato que a maioria das minhas outras vivências artísticas aconteceram com grupos grandes, essa pesquisa se tornou um momento na minha trajetória artística em que pude ter contato com as minhas singularidades, com as minhas vivências, com os meus desejos e com o que me inspira. Visualizando também o período de turbulência política no qual esse trabalho aconteceu, de 2018 a 2020, creio que não é por acaso que o tema “o que é o Brasil” ganhou força dentro das minhas investigações. Percebo que o processo composicional foi uma porta para adentrar as questões que estavam latentes dentro de mim, que reverberavam tanto do caos que se instaurou em nosso país após um golpe político quanto de discussões raciais que sempre me acompanharam, mas que eu só fui ter consciência mais recentemente.

A pesquisa foi desse modo um meio de buscar pensar sobre essas questões, de externalizar os meus incômodos e de principalmente buscar refletir sobre isso em diálogo, seja com as obras que li ou com as pessoas que eu encontrei por meio das saídas de rua e das apresentações. Nessa perspectiva, a arte foi um meio de (re) existir, de processar todos esses acontecimentos, como eles estavam me afetando e de buscar caminhos para a ação. Adentrar o significado de noções como discurso, decolonialidade, pensamento simbólico, contracultura, práticas de resistência e relacionar essas ao meu trabalho composicional, possibilitou-me aprofundar nas discussões que estavam me inquietando e trabalhar aspectos composicionais do meu número como: tema, discurso e diálogo com o público.

Nesse sentido, podemos observar como o processo criativo se relaciona com o contexto social no qual a ou o artista está inserido, como na perspectiva de Salles (1998), podendo ser uma via de comunicação entre artista e mundo. Estar criando em um momento no qual diversos debates políticos e raciais ganhavam força no Brasil fez com que essas discussões reverberassem no meu material artístico tornando esse um meio possível de me expressar e posicionar diante de tantos acontecimentos.

Outro aspecto que surgiu durante essa pesquisa e principalmente na investigação da temática do número cômico *Pingado*, foram os estudos decoloniais. Acredito ser essencial cada vez mais buscarmos ter consciência de como a colonização do Brasil e o eurocentrismo afetam nossas noções de identidade, sociedade e até mesmo de arte. De modo que por meio dessa

conscientização e desse conhecimento possamos buscar caminhos para transformar as práticas desse processo de colonização que continuam sendo perpetuadas e que por vezes são tão violentas e silenciadoras da nossa diversidade. Como Césarie (1978) coloca não é possível negar a nossa herança colonial, mas creio que podemos buscar pensar a nossa existência através de outras possibilidades e referências que não sejam tão marcadas e dominadas pelo eurocentrismo. Nessa perspectiva, a arte e a imaginação podem ser como colocado por Salles (1998) um “instrumento de elaboração da realidade” (SALLES, 1998, p.91), de maneira que possamos estar experimentando e investigando caminhos para reinventar nossas realidades.

Pensando esse exercício de reinventar e os estudos decoloniais, o trabalho com os estereótipos foi outro elemento que foi se revelando durante essa pesquisa e se tornando um grande desafio assim como também um campo de investigação. Percebo que a história dos estereótipos dentro da comicidade tem muitas mais camadas e aspectos do que consegui investigar nesse período de pesquisa, de forma que termino essa dissertação com muito mais questões acerca de como lidar com esse material do que com respostas. Porque usar os estereótipos? Será que é possível transformar e ressignificar signos tão enrijecidos? Será que esse é um elemento que deveríamos deixar de usar em cena no intuito de fazer esses serem esquecidos? E se levar esse para a cena for um meio de perpetuar essas visões?

Ao mesmo tempo, percebo que essa matéria também instiga outras e outros artistas, sendo que seu uso continua recorrente nas expressões artísticas do risível. De maneira que concluo essa fase de pesquisa com o desejo de me aproximar de outros trabalhos artísticos com estereótipos e de refletir mais profundamente sobre as reverberações do uso desses em cena. Infelizmente o período de quarentena não me permitiu analisar tanto as reverberações do número *Pingado* com o público, pois, não tive oportunidade de apresentar a versão mais recente de sua composição. Desejo desse modo após esse período de quarentena investigar o contato do público com esse material, os afetos, se o uso desses estereótipos reverbera de forma a provocar reflexões críticas e ir sentindo na prática se esse é um caminho de criação que eu quero continuar investindo.

Também tenho o intuito de investigar a partir daqui o risível por meio de referências menos eurocêntricas, pois, durante minha pesquisa sobre esse campo as primeiras pesquisas e teorias que tive contato vieram da Europa ou dos Estados Unidos. Tenho certeza que há uma série de pesquisadoras e pesquisadores nessa área no Brasil e na América Latina que por vezes são menos citadas ou citados no meio acadêmico. Desejo me aproximar desses trabalhos e

procurar investigar o risível através de outras perspectivas, buscando também outras cosmovisões e pensar sobre esse campo diante da diversidade de possibilidades de pesquisa.

Concluo desse modo essa etapa dessa pesquisa, chamada dissertação, diante de muitas outras questões e de possíveis caminhos futuros de investigação. O *Pingado* é uma obra fruto de diversas inquietações e anseia pelo momento de compartilhar essas com o mundo. Por fim, desejo continuar investigando os territórios do risível, como esse pode ser uma possibilidade de desvio e de (re)existência diante de tantas situações de opressão que encontramos em nossa sociedade. Estamos em tempos árdulos e difíceis, e perante a isso desejo que o riso possa continuar sendo um caminho de potência que traga movimento e outras possibilidades de ação.

REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BAHKTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade na idade média e no renascimento o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- BATAILLE, Georges. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, v.5, 1970.
- BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CARREIRA, André. **Pesquisa como construção do teatro**. In TELLES, Narciso (org.). Pesquisa em artes cênicas: Textos e Temas Rio de Janeiro: E-papers, 2012.
- CASTRO, Alice Viveiros. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos Editora, 2005.
- CASTRO, Ângela. **A arte da bobagem – manual para o clown moderno**. Londres: Ângela de Castro & Co, 1997.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.
- COSTA, Joaze Bernardino. GROSFOGUEL, Ramón. **Decolonialidade e perspectiva negra**. Brasília: Revista Sociedade e Estado, 2016.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **O Anti Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **Mil Platôs (Capitalismo e Esquizofrenia) Volume 1**. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda, 1974.

FÉRAL, Josette. **A fabricação do teatro: questões e paradoxos**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, vol. 3, n. 2, p. 566-581, maio/ago. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbep/v3n2/2237-2660-rbep-3-02-00566.pdf> Acesso em: 10/08/2020.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2011.

GALLO, Sílvio. Entre Édipos e o Anti-Édipo: estratégias para uma vida não fascista. IN: **Para uma vida não fascista**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

GARCIA, Miliandre. **A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Programa nacional de apoio à pesquisa na Biblioteca Nacional, 2009.

GRANDELLE, Renato. **A resistência do carnaval observada pela História**. Rio de Janeiro: Jornal O Globo, 2008.

LANGER, Susanne K. **Feeling and Form : A Theory of Art**. Estados Unidos: Routledge Kegan Paul, 1953.

MENDES, Cleise Furtado. **A Gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia**. Salvador/São Paulo: Perspectiva, Fundação Gregório de Mattos, 2008.

MINOIS, George. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MLODINOW, Leonard. **Subliminar: Como o inconsciente influencia nossas vidas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MORREAL, John. **Taking Laughter Seriously**. Estados Unidos: State University of New York Press, Albany. 1983.

MOURA, Carla Borin. HERNANDEZ, Adriane. **Cartografia como método de pesquisa em arte**. Universidade Federal de Pelotas. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/1694/0> Acesso em 10/08/2020.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Martin Claret, 2014.

NIGRIS, Mônica Eboli. **Deglutinação cultural: riso e riso reduzido no Brasil da última década do século XX coloca como obras como Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: USP, 2006.

OLIVEIRA, José Regino. **Dramaturgia da atuação cômica: o desempenho do ator na construção do riso a busca de uma pedagogia**. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PUCETTI, Ricardo. **A travessia do palhaço – a busca de uma pedagogia**. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2017.

QUIJANO, Aníbal. **Perspectivas latino-americanas. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

REZENDE, JM. **À sombra do plátano: crônicas de história da medicina**. São Paulo: Editora Unifesp, 2009.

ROYO, Victoria Pérez. **Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso**. Revista Brasileira dos Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 533-558, set./dez. 2015. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/57862/34655>. Acesso em: 10/08/2020.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.

SANT'ANNA, Catarina. **O riso na corda bamba: o humor na obra de Augusto Boal no exílio**. Uberlândia: Revista Art Cultura, 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In. SOUSA, Boaventura de; MENESES, Maria Paula (orgs.), **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SCOTT, James C. **Exploração normal, resistência normal**. Brasília: Revista Brasileira de Ciência Política, nº 5, 2011.

SCOTT, James C. **Dominantion and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts**. Estados Unidos: Yale University Press, 1990.

TIBURI, Márcia. **Como conversar com um fascista**. São Paulo: Editora Record, 2016.

REZENDE, JM. À sombra do plátano: crônicas de história da medicina. In: **Dos quatro humores às quatro bases**. São Paulo: Editora Unifesp, 2009.

ZILLES, Urbano. **O significado do Humor**. Rio Grande do Sul: In Revista Famecos, v.10.nº22. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2003.

Filmes:

HOTXUÁ. Direção: Letícia Sabatella e Gringo Cardia. Caliban Produções Cinematográficas, 2009.

PASSÔ, Grace. **Afronta. FACE IT**. Episódio 12. 2017. (13m52s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UiQCtYshfXA>. Acesso em: 10/08/2020.