UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
IARTE - INSTITUTO DE ARTES
PPGAC - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

HILDA E HIERONYMUS VÃO AO TEATRO: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS A PARTIR DO GROTESCO NA FORMAÇÃO DE ATRIZES E ATORES

Jéssica Ribeiro Fernandes

Uberlândia, MG
2026

JÉSSICA RIBEIRO FERNANDES

HILDA E HIERONYMUS VÃO AO TEATRO: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS A PARTIR DO GROTESCO NA FORMAÇÃO DE ATRIZES E ATORES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para obtenção de título de Mestre em Artes Cênicas.
Linha de Pesquisa: Processos Artístico-Pedagógicos em Artes Cênicas
Área de concentração: Artes Cênicas
Orientador: Narciso Laranjeira Telles da Silva.

Uberlândia, MG
2026

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

F363 Fernandes, Jéssica Ribeiro, 1997-
2026 HILDA E HIERONYMUS VÃO AO TEATRO: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS A PARTIR DO GROTESCO NA FORMAÇÃO DE ATRIZES E ATORES [recurso eletrônico] / Jéssica Ribeiro Fernandes. - 2026.

Orientador: Narciso Laranjeira Telles da Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Artes Cênicas.
Modo de acesso: Internet.
DOI http://doi.org/10.14393/ufu.di.2026.377
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Teatro. I. Silva, Narciso Laranjeira Telles da,1970-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br

ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	17/04/2026	Hora de início:	09h00	Hora de encerramento:	10h35
Matrícula do Discente:	12412ARC003				
Nome do Discente:	Jéssica Ribeiro Fernandes				
Título do Trabalho:	HILDA E HIERONYMUS VÃO AO TEATRO: procedimentos metodológicos a partir do Grotesco na formação de atrizes e atores				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Artista-Docente: modos de formar, maneiras de agir				

Reuniu-se virtualmente a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professoras Doutoras: Mara Lucia Leal (PPGAC/UFU), Adriana Moreira Silva (UNIFAP/PROFARTES) e Narciso Larangeira Telles da Silva (PPGAC/UFU), orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, às examinadoras, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação

interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

Documento assinado eletronicamente por **Narciso Larangeira Telles da Silva**, **Presidente**, em 17/04/2026, às 10:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **Adriana Moreira Silva**, **Usuário Externo**, em 17/04/2026, às 10:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

Documento assinado eletronicamente por **Mara Lucia Leal**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 17/04/2026, às 10:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7236660** e o código CRC **F0685E89**.

Referência: Processo nº 23117.025381/2026-75 SEI nº 7236660

Quem ensina aprende ao ensinar e
quem aprende ensina ao aprender.
Paulo Freire

Que amor é esse que empurra a cabeça do
outro na privada e deixa a salvo pela
eternidade sua própria cabeça?
Hilda Hilst

Mas eu desconfio que a única pessoa
livre, realmente livre, é a que não
tem medo do ridículo.
Luis Fernando Veríssimo

Estranhem o que não for estranho.
Tomem por inexplicável o habitual.
Sintam-se perplexos ante o cotidiano.
Tratem de achar um remédio para o abuso.
Bertold Brecht

RESUMO

Esta é uma dissertação sobre um processo pedagógico em Artes Cênicas a partir do grotesco como estratégia de ensino e criação. O estudo fundamenta-se na análise das sensações de estranhamento vindas da minha experiência cênica, seja sob a perspectiva como espectadora ou como artista. A partir desses lugares, estabelece-se o grotesco como categoria central. A pesquisa mobiliza estudos teóricos e práticos como aportes que melhor dialogam com o processo artístico-pedagógico realizado, utilizando-se dois materiais motivadores: o romance A obscena senhora D., de Hilda Hilst, e pinturas de Hieronymus Bosch, especialmente O Jardim das Delícias Terrenas. Ambos são fontes com nuances grotescas diversas para o trabalho pedagógico conduzido: uma disciplina optativa pela graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, MG. O primeiro capítulo traz uma análise sobre alguns conceitos e experiências do grotesco nas artes e especialmente no teatro a partir dos tradicionais até chegar aos contemporâneos. O segundo capítulo relata a experiência docente ministrando a disciplina optativa na graduação. O terceiro e último capítulo traz reflexões sobre minha posição como artista docente levantando questões sociais e contemporaneidades.

Palavras-chave: Artes Cênicas; Grotesco; Educação; Pedagogia em Teatro.

ABSTRACT

This is a dissertation about a pedagogical process in Performing Arts based on the grotesque as a strategy for teaching and artistic creation. The study is grounded in the analysis of sensations of estrangement arising from my scenic experience, whether from the perspective of a spectator or as an artist. From these positions, the grotesque is established as the central category. The research mobilizes theoretical and practical studies as contributions that best dialogue with the artistic-pedagogical process carried out, using two motivating materials: the novel *The Obscene Madame D.*, by Hilda Hilst, and paintings by Hieronymus Bosch, especially *The Garden of Earthly Delights*. Both serve as sources with diverse grotesque nuances for the pedagogical work conducted: an elective course in the undergraduate Theatre program at the Federal University of Uberlândia, MG. The first chapter presents an analysis of some concepts and experiences of the grotesque in the arts, especially in theatre, ranging from traditional perspectives to contemporary approaches. The second chapter reports the teaching experience of offering the elective course in the undergraduate program. The third and final chapter presents reflections on my position as an artist-teacher, raising social questions and issues related to contemporary contexts.

Keywords: Performing Arts; Grotesque; Education; Pedagogy in Theatre.

AGRADECIMENTOS

Respiro e persigo
uma luz de outras vidas.
E ainda que as janelas se fechem, meu pai
É certo que amanhece.
Hilda Hilst

Aos meus pais pelo incentivo, confiança, apoio, amor e cuidado, sempre. Por priorizarem minha educação e a busca constante por esta. “Podem tirar tudo de você, mas não tiram seu conhecimento”, diz minha mãe. Às minhas avós pela força, pelo cuidado e pelo exemplo. A todos os meus familiares e ancestrais, continuo aqui também por vocês.

Ao meu companheiro que caminha ao meu lado. Pela ajuda em entender que a minha melhor escolha foi e é ser quem eu sou e estar onde estou.

Às minhas amigas e amigos por me colocarem frente ao meu desejo e necessidade de estar aqui e pelo carinho e amor sem fim.

Ao meu orientador que me motiva desde o início da graduação, aconselha caminhos e me faz querer continuar fazendo teatro.

À minha psicóloga que me auxilia a olhar os processos por outros ângulos e elaborá-los com mais estrutura.

Aos meus colegas e estudantes que tive em trabalhos, criações e aulas, pelo crescimento e aprendizagem em coletivo e por fazer crer que o teatro só existe em grupo.

Aos professores que tive ao longo da vida e que me marcaram. Lembro de muitos até hoje e sei quão importante foram para minha existência.

Aos artistas e criadores que me possibilitaram viajar e imaginar mundos.

Sou muito grata a vocês. Os tenho e guardo em pensamento e no meu coração.

Evoé!

SUMÁRIO

Lista de Imagens 7

Introdução 9

1. Capítulo primeiro: o(s) grotesco(s) 16

1.1. Dando nomes aos porcos 16

1.2. Dando nomes aos porcos (parte 2) 21

1.2.1. O grotesco europeu 22

1.2.2. O Grotesco Criollo 25

1.2.3. Neogrotesco 25

1.3. Dando nomes aos porcos (parte 3) 26

2. Capítulo segundo: O processo pedagógico 36

2.1. O que me motiva? 41

2.2. Módulos 43

2.2.1 - Módulo 1 43

2.2.2 - Módulo 2 51

2.2.3 - Módulo 3 54

2.2.4 - Devolutivas da turma 68

3. Capítulo terceiro: O riso, o feio, a educação, as mulheres 76

3.1. O riso, o feio 76

3.2. A educação e a professoralidade 81

3.3 As mulheres que sou e quero ser 84

Considerações finais 94

Referências 99

Apêndice 103

NÃO VENHAM VER ISTO AQUI 104

Lista de Imagens

Figura 01 - Tolo Risonho…….....12
Figura 02 - Kathryn Hunter em *A Tragédia de Macbeth*…….....12
Figura 03 - Sem título.....13
Figura 04 - Sociedade…….....13
Figura 05 - *Newborn*.....14
Figura 06 - *Ten seconds to midnight*.....14
Figura 07 - Cabeças Grotescas.....17
Figura 08 - O Jardim das Delícias Terrenas.....18
Figura 09 - Tapuyan Woman.....20
Figura 10 - The Discovery of America.....20
Figura 11 - A bandeira da mãe louca.....23
Figura 12 - Peça *King Kong Fran*.....28
Figura 13 - Peça *King Kong Fran*.....29
Figura 14 - Peça *The Flash and Crash Days*.....30
Figura 15 - Peça *The Flash and Crash Days*.....31
Figura 16 - Bastidores do filme *A Substância*.....32
Figura 17 - Cena do filme *A Substância*.....33
Figura 18 - Capa do filme *A meia-irmã feia*.....34
Figura 19 - Programa Televisivo *Casos de Família*…….....35
Figuras 20, 21, 22, 23 e 24 - *O Jardim das Delícias Terrenas*.....38-40
Figura 25 - Exercícios de bufonaria.....46
Figura 26 - Exercícios e improvisação em bufonaria.....46
Figura 27 - Exercícios de mascaramento.....48
Figura 28 - Improvisações em grupo.....48
Figura 29 - Improvisação em grupo.....49
Figura 30 - Improvisação em grupo.....49
Figura 31 - Exercícios de improvisação.....50
Figura 32 - Exercícios de improvisação.....50
Figura 33 - Exercícios de improvisação.....52
Figura 34 - Caracterização antes do compartilhamento.....53
Figura 35 - Cena 1.....55
Figura 36 - Cena 2.....56
Figura 37 - Cena 2.....56
Figura 38 - Cena 3.....57
Figura 39 - Cena 4.....58
Figura 40 - Cena 5.....59
Figura 41 - Cena 6.....60
Figura 42 - Cena 6.....60
Figura 43 - Cena 7.....61
Figura 44 - Cena 8.....62
Figura 45 - Cenas inspiradas diretamente em Hilda e Hieronymus.....63
Figura 46 - Cenas inspiradas diretamente em Hilda e Hieronymus.....63
Figura 47 - Cenas inspiradas diretamente em Hilda e Hieronymus.....64
Figura 48 - Apresentadora do programa.....65
Figura 49 - Aquecimento e últimas palavras antes da apresentação.....66
Figuras 50 e 51 - Imagens de divulgação do experimento cênico.....67
Figura 52 - Cena de *A Paixão de Cristo*.....79

Figura 53 - A Prisão de Cristo.....79
Figura 54 - Programa feito com I.A. *Marisa Maiô*.....81
Figura 55 - Eu, criança tímida e esquisita.....84
Figura 56 - Hilda Hilst.....85
Figura 57 - *Bruja*, de Salvator Rosa.....87
Figura 58 - Maria Alice Vergueiro.....90
Figura 59 - Dercy Gonçalves no carnaval.....91

Introdução (ou as coincidências que me trouxeram até aqui - ou os milagres que me trouxeram até aqui)

Existe um deus qualquer
nas minhas entranhas.
Hilda Hilst

O que faz as pessoas chegarem até o lugar onde estão? Detalhes, passos, encontros, rompimentos, rebentos, copos d'água. Naturalmente muitas coisas, senão todas, em harmonia ou não, me trouxeram até o desejo nesta pesquisa. Uma vez Clarice escreveu sobre como os milagres em sua vida se manifestam, na realidade, como coincidências, "linhas que incidem uma na outra e se cruzam e no cruzamento formam um leve e instantâneo ponto" (LISPECTOR, 2018). O fator mais evidente e perceptível, sob meu olhar, é a curiosidade maior por o que não é dotado de respostas óbvias na Arte. Tenho muito interesse pelas coisas que não entendo - ou melhor, que não são obrigatoriamente dotadas de lógica - ou melhor, que possuem as suas próprias lógicas. É como se os mistérios do mundo, muitas vezes sem sentido, paradoxalmente dessem sentido à vida. O Teatro me proporciona, desde o início em que me apaixonei por ele, momentos mágicos de mistério e coisas incompreensíveis, que são como são porque são.

Sempre me interessou o que é estranho, dentre os mais amplos sentidos que este adjetivo pode ter. Quando assisto ou faço teatro, aquilo que me soa estranho me causa curiosidade e atenção. É como uma sensação de estar em outra realidade, uma capacidade mágica de me projetar para fora do que é comum e cotidiano. Estes fenômenos me interessam. Estranhar: quando sinto que chego numa dimensão nova, criada, uma viagem que embarco como artista ou como espectadora - mas sempre criadora. Tento aqui, precariamente, colocar em palavras sensações que sempre me atraem nas artes. Tenho uma paixão avassaladora pela sensação que tenho ao estar no Teatro e que aqui descrevo como um estranhamento. Atenção: não confundir tal fenômeno com um esquecimento das realidades do mundo, inúmeras vezes tão cruéis. É como se, ao esquecer que sou eu e que vivo minha vida neste mundo ao qual estou acostumada, reconheço ainda mais que estou viva e vivendo a vida que mais me importa: a vida criadora, transformadora e pulsante.

Quando penso sobre o que me trouxe até aqui, percebo como percorri caminhos, cresci me questionando e isso faz parte de quem eu sou. Já trago a temática principal desta pesquisa e cuja palavra será repetida um tanto de vezes: o grotesco. Reflito sobre

os porquês de uma cultura que trata como obsceno e tabu nuances do grotesco que são humanamente naturais. Nossos excrementos, nossas necessidades, a menstruação, as mudanças corporais ao longo do envelhecimento ou por conta da gravidez, por exemplo, muitas vezes são tabu de uma sociedade que nos restringe às nossas naturalidades cotidianas.

Sou mulher cis, branca, de vinte e tantos anos (talvez quando/se este texto for lido esteja nos trinta), nascida em Campinas, um interior paulista que não é tão interior assim mas às vezes é, sou (multi)artista pois me interessam as multiplicidades de linguagens artísticas, professora de Arte da rede pública que passou da classe E para a classe D graças ao estudo. Estar numa Universidade é um grande privilégio, e sei que não foi e não é meu único. Comento tudo isto porque sabe-se que os contextos importam muito. Não escolhi o grotesco à toa: é uma oportunidade de vomitar impossibilidades sociais, para mim e para outros.

Entendo que o bufão, a figura que representa o riso, o escárnio e o deboche há muito tempo, não tem pudor com qualquer assunto, como excrementos, um assunto que socialmente enfrenta tabus. Pois bem: alguém deve falar sobre isso e muito mais - que seja aos risos. Sou formada em teatro e recentemente completei doze anos em que comecei a fazê-lo. Mesmo nestes lugares, que para mim são de mais reflexão e abertura para experimentações do corpo, tais questões ainda são tabu. Me refiro aqui somente a abordá-los, tratá-los como naturais, como de fato são.

Acredito neste poder quase mágico das artes da cena de me fazer estranhar, a mim e aos outros; de tirar-me do chão; sair do meu corpo para depois voltar sem conseguir retornar à mesma fôrma novamente. Onde está a explicação, a técnica, para tal sensação? Quando estou em cena, procuro sair do cotidiano, em pequenos ou grandes gestos, ações e escolhas. Quando assisto, o que me tira de mim, muitas vezes, é também o estranhamento. A vontade e a necessidade de entender o que acontece em cena é tanta que posso esquecer de mim; direcionando-me para a artista cênica e o mundo que está sendo instaurado à minha frente.

Instigada em pesquisar as possibilidades de tal estranheza, chego ao interesse pelo grotesco. Antes ainda de vê-lo como conceito ou estética, a palavra me chama a atenção. Desde que li *Contos D'Escárnio: Textos Grotescos*, da Hilda Hilst (esta vai tomar certa parte desta pesquisa), tudo que associa-se ao grotesco me atrai. A princípio, quando é utilizado cenicamente, penso em gestos exagerados, deformações físicas, palavras esdrúxulas, inapropriadas… Estes e outros recursos se combinam ao primeiro interesse pela estranheza e, portanto, escolho seguir este caminho de pesquisa.

Resumidamente: nesta dissertação, dividida em três capítulos, desenvolvo breve pesquisa sobre o grotesco, relato um processo pedagógico a partir dele e, por último, reflito sobre tal processo e noções de grotesco e educacionais. No *primeiro capítulo*, exploro brevemente tradições, como a do bufão a partir de Beth Lopes e do teatro russo a partir de Meyerhold; chegando até o Neogrotesco argentino para trazê-lo como mais uma possibilidade contemporânea palpável para abordar temas atuais em cena. Assim, elenco alguns termos que compõem princípios do grotesco que me chamam atenção para esta pesquisa: *contradição, escatologia, baixo ventre, escárnio, ironia* e *desvirtude*. A seguir, reúno algumas imagens como traduções visuais destes princípios.



Tolo Risonho, Jacob Cornelisz van Oostsanen, 1500

Fonte: Davis Museum, Wellesley College

CONTRADIÇÃO - ES - BAIXO VENTRE - ESCÁRNIO - IRONIA - DESVIRTUDE



Kathryn Hunter em *A Tragédia de Macbeth*, 2021

Fonte: A24

CONTRADIÇÃO - ESCATOLOGIA - BAIXO VENTRE - ESCÁRNIO - IRONIA - DESVIRTUDE



Sem título, Filipe Pagliuso, 2024
Fonte: Instagram



Sociedade, Marcos Carrasquer, 1959
Fonte: Instagram

CONTRADIÇÃO - ESCATOLOGIA - BAIXO VENTRE - ESCÁRNIO - IRONIA - DESVIRTUDE



Newborn, Patricia Piccinini, 2010
Fonte: Roslyn Oxley9 Gallery



Ten seconds to midnight, Julia Soboleva, 2025
Fonte: Instagram

Posteriormente a este estudo inicial, também escolho o grotesco como caminho pedagógico a fim de explorar suas diversas definições e possibilidades na prática partindo de dois materiais motivadores: o romance *A obscena senhora D.*, de Hilda Hilst, e *O Jardim das Delícias Terrenas*, pintura de Hieronymus Bosch; ambos serão fontes com nuances grotescas diversas para o trabalho pedagógico que conduzi: uma disciplina optativa pela graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia durante um semestre letivo entre os anos de 2024 e 2025.

Tais aulas, relatadas no *segundo capítulo*, através de pesquisa no campo criativo-pedagógico, foram planejadas com base em metodologias diversas que discutem sobre criação e ensino em artes cênicas, com destaque para Anne Bogart e Tina Landau com os procedimentos *viewpointianos* de criação e pedagógicos, Viola Spolin com suas ideias e práticas de jogos teatrais, Jacques Lecoq com seus escritos em *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral* e Valéria Gianechini de Araújo com sua pesquisa *Da experiência artística à poética docente*. Creio na importância da mistura de métodos/caminhos pedagógicos e gosto de beber de tais fontes com propósito e criatividade. Também me inspiro em Paulo Freire em relação aos seus questionamentos sobre o ensino-aprendizagem, sabendo que este é recíproco entre professora/ministrante e estudante/participante.

Aqui, pretendo relatar todo o processo e levantar com criticidade discussões que surgirem ao longo da travessia, como moralidade, corporalidades, questões sociais de gênero, raça e capacitistas, contemporaneidades, expressão dos desejos, contradições como belo e feio, vida e morte, entre outras questões - especialmente no *terceiro capítulo*. Espero, assim, perceber na prática como as discussões e apanhados teóricos caminham para processos criativo-pedagógicos interessantes e potentes. Além disso, espero que ao trazer o grotesco para nossos contextos, com nossos questionamentos, possamos nos utilizar de mais um caminho transgressor através da Arte, sendo uma estratégia poderosa e de muitos cenários possíveis.

1. Capítulo primeiro: o(s) grotesco(s)

1.1. Dando nomes aos porcos (parte 1) ou Mas que grutas são estas?

Então, o que é o grotesco?

Inventei de pesquisar um termo tão amplo e inconstante - daí também existe uma potência atemporal e crítica pela qual tomo muito gosto. Desde mais jovem me interesso pelos por-quês, pela não-respostas, pelas dúvidas, pelo não-hegemônico. Ao mesmo tempo, também me interessa o que parece mágico, que usa de artifícios, que faz viajar pela imaginação.

Indo à origem do termo que tanto aparece nesta pesquisa: a palavra *grotesco* surge de uma excursão na Itália renascentista do século XVI em que se encontram em grutas antigas ornamentos que possuíam um estilo peculiar para os pesquisadores da época e do lugar. A este estilo se deu o nome de grotesco, já que tal palavra vem de gruta.

> O grotesco (do italiano grottesco) é o nome grosseiro-místico de um gênero da literatura, da música e das artes plásticas. O grotesco apresenta em si principalmente algo de feio, obra do humor que vincula sem regras visíveis as noções mais diversas, porque, *ignorando a individualidade e jogando somente com a sua própria particularidade, se mune em todas as partes somente daquilo que corresponde a sua alegria de viver e à relação caprichosa-engraçada com a vida.* (Grande Enciclopédia Russa, 1902 *apud* MEYERHOLD, 2000, p. 210)

Então, quando foi que ele passou a ser utilizado para dar nome a criações, situações e representações? E por que ele passou a ser associado a esquisitices, feiuras, anomalias, hibridismos, escrotisses?

Aqui, não pretendo fazer uma retrospectiva histórica ou conceitual do grotesco. Nesta pesquisa, bebi de materiais que me foram interessantes e fizeram sentido neste processo. Ao mesmo tempo, procurei compreender alguns princípios do grotesco para entender os motivos e encontros teóricos que me trazem até aqui e, ainda, como o que reúno e sintetizo nesta dissertação está presente porque fazer pesquisa é encarar (des)encontros. Em *O Império do Grotesco*, de Muniz Sodré e Raquel Paiva, os autores colocam:

> Sempre associada ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais), a palavra "grotesco" presta-se a transformações metafóricas, que vão ampliando o seu sentido ao longo dos séculos. De um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras-de-arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar – a partir da tensão entre o centro e a margem ou a partir de um equilíbrio precário das formas – figuras da vida social como discursos, roupas e comportamentos. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30)

Ele pode estar em tudo, aparentemente. A partir do século XVI, saindo da Itália, o grotesco toma conta da Europa "e passa a ser representado no desenho, na gravura, na pintura, na arquitetura e na arte impressa", como afirma Elvio Rossi, em *Ensaio sobre o Grotesco* (2010, rev. 2016). Mais adiante, discutirei sobre como ele não se limita à Europa e às suas criações, mas pertence a outras culturas e à contemporaneidade.

Uma das representações mais antigas que leva o termo pertence a Leonardo da Vinci (1452-1519), num desenho chamado *Cabeças Grotescas*, feito em 1494. O artista renascentista, ao se dedicar a estudos sobre ideais de proporção e representação visual, também se dedica a representar o que estaria fora destes ideais. Aqui, a separação entre belo e feio é dada quando o grotesco se opõe ao sublime.

Figura 7: *Cabeças Grotescas*



Fonte: Leonardo da Vinci

Aí então temos uma *oposição* interessante que, posteriormente, dará lugar à contradição de termos distintos juntos - e que dá muita forma ao grotesco até hoje e, mais para frente, comentarei mais. Belo *e* feio, cômico *e* trágico, sagrado *e* profano. Uma das minhas principais fontes de pesquisa que dá o nome desta dissertação, Hieronymus Bosch, dá o ar da graça, mas é bem brevemente (por enquanto), com uma obra que foi feita ainda no início do século XVI, poucos anos depois do desenho de Da Vinci.

> Por isso, o olhar grotesco é facilmente identificável o tríptico O Jardim das Delícias (de Bosch), onde é patente o quiproquó do sentido: ao lado Criador, que apresenta Eva a Adão, dispõem-se seres antinaturais ou absurdos, como um dragão de três cabeças que emerge do lago, uma ave de rapina acocorada, figuras humanas desnudas com as cabeças transformadas em frutos e vegetação estranha nos traseiros, banhistas com corvos e pavões nas cabeças, etc. (SODRÉ, PAIVA, 2002, p. 27)

Figura 8: *O Jardim das Delícias Terrenas* (detalhe)



Fonte: Hieronymus Bosch

A *capacidade*, ou melhor, *necessidade* do grotesco de contestar os cânones da arte é uma das suas maiores potências, a meu ver. Essa ideia de Belas Artes, que pertence a um olhar eurocêntrico de ditar o que é esteticamente belo e agradável, é altamente questionada pelo grotesco - que mesmo assim é arte, com suas qualidades, trabalho e princípios. O grotesco é Lúcifer, que veio do céu, mas causou intriga e depois ficou de mal-criado: virou símbolo do inominável, passando a ser a representação cristã do que é mal. Falando sobre os mal-ditos, aqueles que representam muito bem o que trago aqui são os bufões, aqueles bobos-da-corte (que não eram bobos *at all*) cuja função principal era divertir o rei, que era sua antítese.

> [Aos bufões] Cabia-lhes divertir, dizendo verdades, isto é, opondo à hipocrisia a lucidez feroz e trágica da bufonaria, da palhaçada. Eram elementos de uma semiose turbulenta e engraçada num sistema particular de valores, responsáveis pela inversão, ainda que provisória, de uma ordem axiológica. *O bufão é a inversão do rei, o grotesco é o belo de cabeça pra baixo - é uma espécie de catástrofe do gosto clássico*. (MUNIZ, SODRÉ, 2002, p. 28, grifos meus)

A criação do termo foi capaz de dar nome ao que já existia antes e continuou existindo no mundo todo de diversas maneiras. O filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) faz uma associação importante com a cultura popular: sem ela, o fenômeno grotesco não existe. Daí, liga-se ao carnavalesco medieval, com o grotesco

representando o povo que cresce e se renova; portanto, é possível já associar-se também ao teatro de rua latino-americano e ao carnaval brasileiro, que até hoje serve como fonte para os nossos diversos teatros. Não pretendo levar para este termo que escolhi pesquisar simplesmente as associações negativas que ele muitas vezes carrega, especialmente quando é ligado à animalidade, uma selvageria muito reconhecível quando se descrevia terras exploradas e colonizadas há mais ou menos quinhentos anos - cujos respingos de tal catástrofe colonialista vive-se até hoje. Algumas representações visuais da época da colonização, feitas por europeus, ilustram bem tal *selvageria*. Uma exposição feita pelo Museu Nacional da UFRJ, chamada *Os Primeiros Brasileiros*, reflete de forma muito pertinente tais representações e tomo a liberdade para registrar aqui dois trechos:

> [A primeira imagem a seguir] faz parte de um conjunto de telas sobre os indígenas elaboradas por Albert Eckhout em função de sua estadia no Nordeste do Brasil como integrante da comitiva artística científica do príncipe Guilherme de Nassau. A presença do pintor em terras americanas, se em outras pinturas lhe propiciou imagens muito vívidas dos indígenas, nesta contudo não o impediu de cometer equívocos grosseiros, acompanhando as interpretações acusatórias e errôneas feitas pelos colonos (que assim pretendiam justificar as violências cometidas contra os indígenas). A associação do canibalismo à alimentação é um erro crasso. Ademais entre os Tapuias, denominação em geral aplicada às populações do interior, não há registros de canibalismo.
>
> [A respeito da segunda imagem a seguir:] A América é um continente a ser desbravado e explorado. Exuberante e rico, precisa ser também conquistado, convertido e domesticado. É isso que nos mostra a imagem da descoberta da América por Cristóvão Colombo, representação iconográfica bastante popularizada do fenômeno histórico. A América é uma jovem, desnuda, autóctone, pagã e canibal, que em sua rede sentada vê a chegada de um homem, europeu, maduro, civilizado e cristão, cuidadosamente vestido e que de pé carrega um estandarte da Espanha católica. Assim os europeus pretendem justificar a conquista não como um exclusivo ato de força ou de rapina, mas como um dever ético e político, uma missão religiosa que de algum modo é acolhida por alguns nativos. (Museu Nacional/UFRJ, s.d.)



Albert Eckhout's, *Tapuyan Woman*,1641
Fonte: Museu Nacional da Dinamarca



Johannes Stradanus, *The Discovery of America*, 1523-1605
Fonte: doação do espólio de James Hazen Hyde, 1959

Sugiro, acima de qualquer convenção e como escrevem os autores, "*encarar o grotesco como um outro estado de consciência*, uma outra experiência de lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes os véus do encobrimento." (MUNIZ, SODRÉ, 2002, p. 60 grifo dos autores)

> Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais. (MUNIZ, SODRÉ, 2002, p. 39)

Os autores ainda apresentam uma categorização sobre o grotesco presente em sociedade, existindo através de duas maneiras: na primeira, ele é *representado* através de suportes escritos ou imagéticos. Na segunda, ele é *atuado* de maneira espontânea (através da vida cotidiana, muitas vezes sendo exposto na mídia), carnavalesca (em ritos e festas) ou encenada, pensando como exemplo as performances dos programas de televisão[1] ou aquelas em peças e apresentações de dança, teatro ou circo. (MUNIZ, SODRÉ, 2002, p. 66) Aqui, então, focamos nas artes cênicas.

1.2. Dando nomes aos porcos (parte 2) ou Grutas em cena: uma breve travessia histórica

Sob uma análise histórica, o grotesco foi e é utilizado como um estilo variável em cena. De início, tradicionalmente foi muito denominado como o estilo que punha em foco o que era "baixo", ao contrário do "elevado"; assim sendo o que se refere ao baixo ventre, à falta de moralidade e aos impulsos naturais que se contrapõem à racionalidade, à inteligência, ao clássico e ao harmonioso. Em *Introdução ao Grotesco nas Artes da Cena*, os autores Roble e Araújo colocam:

> No teatro, o corpo do ator e a dramaturgia são porta-vozes dos elementos grotescos físicos e morais. Com frequência, ambos se destinam a evidenciar as relações das personagens com alguns órgãos e orifícios, sobretudo boca, genitais e ânus. As relações sociais e individuais das figuras são regidas por instintos e desejos. (ROBLE; ARAÚJO, p. 153, 2016)

Já Wolfgang Kayser (1906-1960), em seu livro *O grotesco*, faz um apanhado histórico deste termo principalmente na literatura e nas artes visuais. O autor relaciona a

[1]Como criança que viveu o final dos anos 1990 e início dos anos 2000 com uma família muito telespectadora da televisão aberta, me chama atenção a análise feita pelos autores ao pontuarem como tais conteúdos midiáticos são grotescos. Tenho uma relação de amor e ódio com a televisão aberta, especialmente a que é transmitida no período vespertino - tal sentimento que carrego comigo será importante no desenvolver desta pesquisa mais adiante.

palavra de origem, *grottesco*, dada a ornamentos da Antiguidade, a uma Renascença que encarava não apenas seu aspecto lúdico e mágico, mas também algo sinistro e angustiante (KAYSER, 2020). Aqui vejo, novamente, a contradição que comento nesta pesquisa. Em outro momento, o autor também traz um dos princípios que me motivou a caminhar com esta pesquisa: a estranheza.

> O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já se nos insinuou com bastante frequência: *o grotesco é o mundo alheado* (tornado estranho). […] Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco. (KAYSER, 2020, p. 159)

Assim, algumas fontes mais me chamam atenção ao pesquisar sobre o tema. Portanto, escolho trazer três agrupamentos de grotescos encenados que se dão em lugares e épocas diversas e que possuem maneiras variadas de existir.

1.2.1. O grotesco europeu

Como a origem do termo é europeia, aqui poderia reunir uma gama imensa de possibilidades grotescas. Escolho focar em algumas que, para mim, são muito especiais por trazerem épocas, questionamentos e contextos diversos.

O primeiro vem da bufonaria. O bufão, que faz piada dos outros, ironiza, ri descaradamente, fala sobre o que não é falado - imita, parodia e é altamente grotesco. Suas origens mais conhecidas são nas cortes europeias, porém como afirma Beth Lopes em *Bufonaria: Tradição e Contemporaneidade*, “as referências mais profundas, no entanto, revelam a presença de seres semelhantes ao bufão na Pérsia, no Egito, na Grécia, na África, e depois em Roma, séculos antes da Era Cristã”. (LOPES, 2017, p. 14)

Tal personagem poderia somente entreter o rei, aquele que detém o poder e é autoridade; porém o bufão carrega consigo questionamentos poderosos sobre poder, religião, sexualidade... É ele quem representa uma imagem grotesca, risível e escrachada do próprio rei, utilizando de certa licença para fazê-lo por ser louco, já que os loucos podem se exceder.

Figura 11: *A bandeira da mãe louca*, séc XV ou XVI



Fonte: Dijon em *História da Feiúra*

Em *História da Feiúra*, Umberto Eco (1932-2016) comenta sobre as complexidades medievais ao trazer os bufões para o assunto. Nobres e igreja, na era medieval, mantinham comportamentos mais restritivos e cheios de pudor. Nesta época contraditória, haviam datas em que era *permitido* aloprar, como um respiro às restrições impostas especialmente pela igreja católica.

> Já as plebes citadinas eram, ao contrário, protagonistas da paródia grotesca nos carnavais e de outras manifestações de tipo carnavalesco, como a Festa do Asno e os charivari, procissões por ocasião de novas núpcias de um viúvo, caracterizadas por gritos, gestos obscenos, travestimentos e uma grande barulheira com a percussão de caldeirões, panelas e outros utensílios de cozinha. No carnaval prevaleciam as representações grotescas do corpo (como as máscaras), as paródias de coisas sacras e uma licença plena de linguagem, inclusive blasfematória. [...] A população vingava-se alegremente do poder feudal e eclesiástico e tentava reagir, através de paródias dos diabos e do mundo infernal, ao medo da morte e do além-túmulo, ao terror das pestes e das desgraças que imperavam no decorrer do ano. (Eco, 2017, p. 140)

Tempos depois, na primeira metade do século XIX, o escritor Victor Hugo (1802-1885), em sua peça *Cromwell* (1827), escreve um prefácio com o título *Do grotesco e do sublime*, no qual defende que é da união entre estes dois termos que surge o gênio moderno, de bastante complexidade. Além disso, vai de contramão à ideia de que a arte deve ser sublime e não grotesca, feia: o sublime, somente, não produz contraste. O grotesco, todavia, é um ponto de partida, que nos impulsiona para o belo; o sublime, por sua vez, é representado pela moral cristã, enquanto o grotesco representa o papel da besta humana. "O belo tem somente um tipo, o feio tem mil." (HUGO, 1827, p. 36). Em outro momento, Hugo afirma que "a poesia verdadeira, a poesia completa está na harmonia dos contrários" (HUGO, 1827, p. 42), o que conversa muito com um dos princípios do grotesco que utilizo nesta pesquisa, a contradição. Segundo o autor, o grotesco é uma das supremas belezas do drama, sendo, muitas vezes, uma necessidade.

Durante certo tempo, especialmente no final do século XIX e ao longo do século XX quando, especialmente nos teatros europeu e norte-americano, passaram a valorizar um estudo e estéticas mais naturalistas e que priorizavam um trabalho mais centralizado no texto, o trabalho corporal que utiliza princípios grotescos foi visto como uma tradição um pouco deixada de lado. Quando Vsevolod Meyerhold (1874-1940), que havia acompanhado em outros tempos o trabalho de Constantin Stanislavski (1863-1938), volta a defender o teatro como uma arte e espaço para exploração do irreal com as corporeidades e plasticidades não apegadas ao cotidiano, assim apresenta o grotesco como um caminho teatral propício que se difere do naturalismo. Em *Do Teatro* (1913), Meyerhold comenta sobre como o grotesco lida com os contrastes (como sobre o que é "baixo" e "alto") e conscientemente evidencia as contradições, jogando com estas em cena (MEYERHOLD, 2000). Seu desejo era buscar inovações que seguissem um caminho diferente do naturalismo; sua procura pelo novo teve encontro com as tradições populares antigas, o teatro de feira e a *Commedia Dell'Arte*, que traziam à cena abstrações, metáforas e alegorias, por exemplo.

O estranhamento também está presente em seus escritos e relaciono com meu desejo inicial de começar esta pesquisa: aprofundar-me, de certa forma, nos fenômenos que tornam o teatro uma linguagem única e, ao mesmo tempo, cheia de artifícios, fantasia e estranhamentos. "O fundamental no grotesco é a tentativa constante do artista em levar o espectador de um plano recentemente alcançado para outro que não espere de modo algum" (MEYERHOLD, 2000, p. 213). O artista defende que, para a platéia ser movida pela história que está sendo contada, não é preciso esquecer que está num teatro através de recursos cênicos realistas: é potente convidar o público a compor

conosco, artistas da cena, enquanto adiciona imaginação ao que acontece no palco. Isso é o que gera, segundo Meyerhold, um desejo de descobrir algo novo através do que não está completamente controlado na criação, ou seja, quando assistimos algo cujos significados e sentidos não estão entregues por completo (MEYERHOLD, 2000)[2].

1.2.2. O Grotesco Criollo

Na Argentina do início do século XX, surge uma vertente do grotesco cênico muito ligada ao riso e às ironias de dinâmicas sociais injustas e de repressão: o Grotesco Criollo, chamado assim por referir o termo *criollo* aos imigrantes europeus, especialmente espanhóis. Tal termo é amplo na América Latina e tem diversos significados (no Brasil, por exemplo, o termo *crioulo* surgiu fazendo referência, de maneira pejorativa, aos negros escravizados nascidos aqui). Na Argentina, o termo referia-se, especialmente quando associado ao movimento teatral, aos imigrantes que chegavam na pobreza e tinham que enfrentar dificuldades para se estabelecer num novo continente. Numa época em que vivia-se situações de desigualdade e cujo povo precisava ter seus anseios ouvidos, protestar e expor uma sociedade contraditória através do teatro foi uma estratégia.

> El inmigrante, llegado a Argentina como consecuencia del impulso y propaganda propiciados por el Proyecto Liberal (concebido como un plan de población y desarrollo industrial), se convierte en un ser que oscila entre las aspiraciones de un sistema hacia el que se orienta en busca de asimilación, y una realidad que coarta los ideales de ese sistema. [...] el Grotesco Criollo, surgido justamente en los años en que las contradicciones hacen crisis en forma de violentos enfrentamientos (baste sólo recordar la Semana Trágica de 1919), ya se orienta hacia esa realidad en forma mucho más problematizada. (KAISER-LENOIR, 1978, p. 22)

Portanto, é possível notar como dar luz às contradições é uma via comum do grotesco. Sujo e limpo, moral e imoral, alto e baixo, drama e riso - trágico e cômico convivem na *mesma realidade*.

1.2.3. Neogrotesco

O Neogrotesco surge, ainda na Argentina, vindo do Grotesco Criollo de outrora. A partir da década de 1970, a nova denominação traz novas complexidades que andam juntas ao contexto histórico-social que o país enfrentava. Agora, o grotesco se direcionava mais à crueldade e ao absurdo através do discurso. Este enfoque, sendo

[2] Tal discussão se relaciona, pouco tempo depois e ainda na primeira metade do século XX, ao estranhamento de Bertold Brecht, em que, resumidamente, o público tem certo distanciamento da obra cênica de forma que possa ter uma criticidade em relação ao seu conteúdo.

mais conectado às situações e angústias contemporâneas, traz outras singularidades que encaram novas possibilidades.

> O elaborado discurso verbal é que sorteia com inteligência as imagens visuais que recebe o espectador. Quase sempre é o jogo de palavras que consegue os efeitos de comicidade e, ao criar o contraste com o angustiante das situações, produz o efeito Neogrotesco. (AZOR, 1994 *apud* SILVA, 2018, p. 163)

Aqui, abre-se para uma gama maior de possibilidades de representação do grotesco. É interessante notar também, sob um olhar contemporâneo, como a representação de outros tempos pode gerar leituras que não condizem com novas problemáticas e discussões. O grotesco tradicionalmente muitas vezes está associado ao que é *feio*, suas representações costumam causar incômodo e repulsa. Ao trazer o que é dito socialmente como feio e perturbador, é importante questionar quais contextos sociais nos levam a pensar dessa maneira - e ter uma visão crítica sobre questões de gênero, raça e inclusão. O grotesco, muitas vezes, pode estar associado a mulheres, especialmente mais velhas e gordas, a pessoas negras e pessoas com deficiência, por exemplo, o que pode ser problemático e não condiz mais com os avanços dos movimentos sociais que tivemos e ainda procuramos ter.

> Os três recursos retóricos e pictóricos mais relevantes que contribuem para apresentação grotesca são a caricatura, a inversão e a hibridização. Cada um desses recursos tem uma conexão específica com as mulheres, com seus corpos e seu comportamento. Essa afiliação especial do corpo feminino com o grotesco se fundamenta no pressuposto de que o corpo masculino é perfeitamente formado, completo e, logo, é um corpo normativo. [...] O corpo feminino é inerentemente volátil, a "fonte da mudança, ruptura e complicação". Os analistas do século 20 do grotesco – Kayser, Bakhtin, Harpham – não apontam os pressupostos de gênero embutidos na arte e na literatura grotescas, de maneira que ignoram uma característica estrutural dos gêneros. (MILES, 2006 *apud* SILVA, 2018, p. 167)

Ao mesmo tempo, é importante pensar na capacidade transgressora que o grotesco carrega. Através dele posso questionar-me sobre o que é feio, bonito, moral, imoral, virtuoso, desvirtuoso etc. Também posso trazer criticamente, de maneira cênica, regras sociais e tabus que reprimem corpos ao lidar com necessidades fisiológicas naturais, por exemplo.

1.3. Dando nomes aos porcos (parte 3) ou Grutas contemporâneas

Então, como o grotesco existe compondo junto às contemporaneidades? Como ele é utilizado em criações atuais, são retratos de seu tempo e, simultaneamente, se apoiam numa artesania de tempos passados?

Quando penso em criações contemporâneas, penso em possibilidades, técnicas, espaços, suportes e estéticas diversas; muitas vezes compartilhando o mesmo lugar na mesma criação. Eduardo dos Santos Andrade em *O ESPAÇO ENCENA: Teatralidade e Performatividade na Cenografia Contemporânea* (2019), afirma que tratando-se sobre as artes da cena, a relação entre artista e espectador toma outros sentidos, especialmente sobre a possibilidade de compartilhar a obra e sua criação. Além disso, existe certa tensão entre o que é real e o que é ficcional, confunde-se o que é parte da cena, o que foi construído com o espectador ou se o que a artista está vivendo em cena é artificial ou não. Muitas vezes, as obras possuem grande caráter ritualístico e, em alguns casos, tal caráter se sobrepõe à intenção narrativa. Em cena, artistas e plateia jogam juntos:

> [...] é preciso desvendar o jogo proposto pelo dispositivo, decifrá-lo, para então ter a chave de acesso ao conjunto da cena. O arranjo oferece camadas múltiplas de alusões e referências ao universo pessoal do artista, mas é possível estabelecer conexões com outras realidades. (ANDRADE, 2019, p. 143)

Ao escolher o grotesco para trabalhar em cena, os elementos visuais e discursivos marcam presença com frequência. Assim, pensando em princípios comuns do grotesco (e já associando especialmente ao Neogrotesco contemporâneo aqui comentado), elenco novamente alguns termos que mais me interessam em representações cênicas atuais que fazem uso do grotesco: *contradição, escatologia, baixo ventre, escárnio, ironia* e *desvirtude*. Estes serão norteadores para toda esta pesquisa e trago, a seguir, alguns exemplos contemporâneos que utilizam de tais elementos.

A peça *King Kong Fran* (2022), criada e interpretada por Rafaela Azevedo, traz o grotesco para fazer um espelhamento do que o sistema patriarcal faz com as mulheres, porém agora com os homens heterossexuais. Com muita ironia e elementos cênicos que remetem à sexualidade, Fran, a personagem principal, objetifica, violenta e menospreza homens (de maneira simbólica, obviamente) e causa riso na plateia.

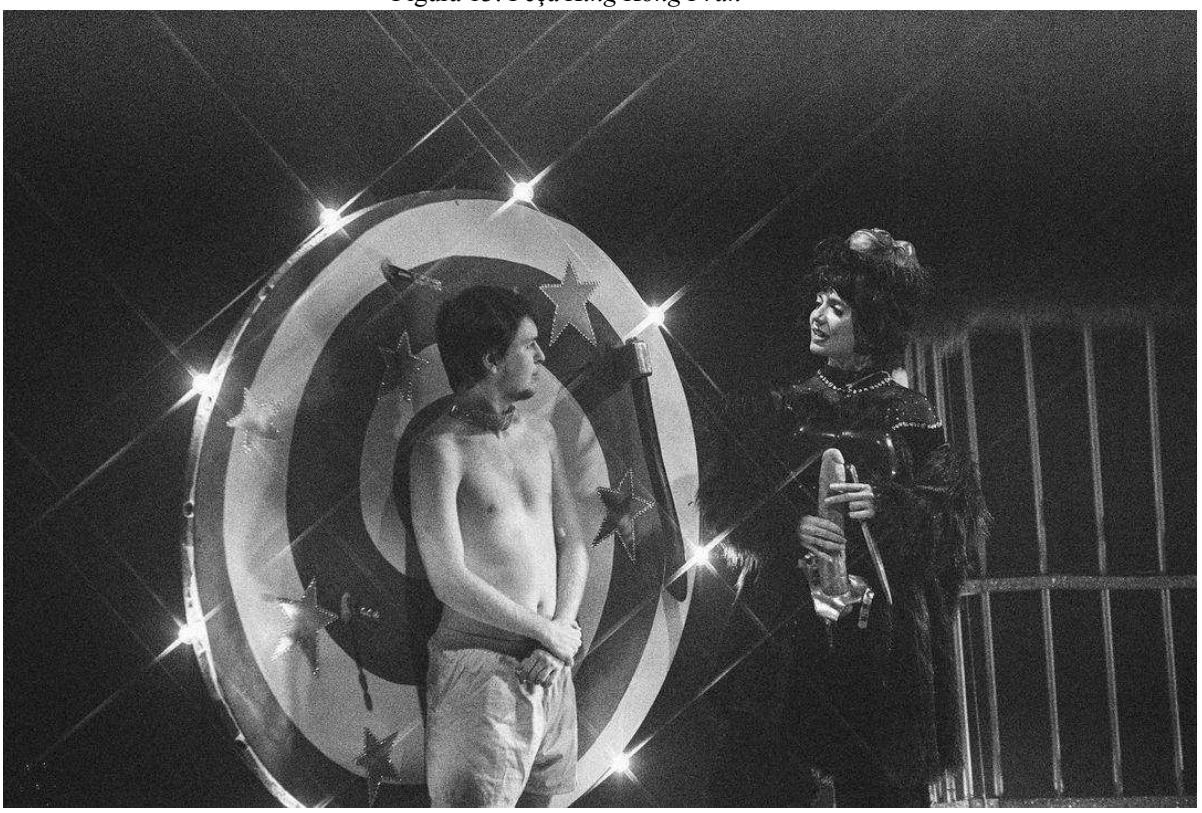
Figura 12: Peça *King Kong Fran*



Fonte: Rafaela Azevedo

Um dos elementos mais importantes da peça é um cintaralho, que ela usa na cintura mas também serve como microfone, por exemplo. O objeto não é utilizado somente como parte do figurino, mas compõe com a atriz e com a narrativa. Além disso, através de uma dramaturgia irônica e debochada, a atriz transforma em riso sarcástico o que muitas vezes é vivido de uma maneira trágica na realidade por mulheres. Em outro momento, Azevedo usa uma calcinha que reflete luzes em direção à plateia, trazendo o foco para sua região genital, seu baixo ventre.

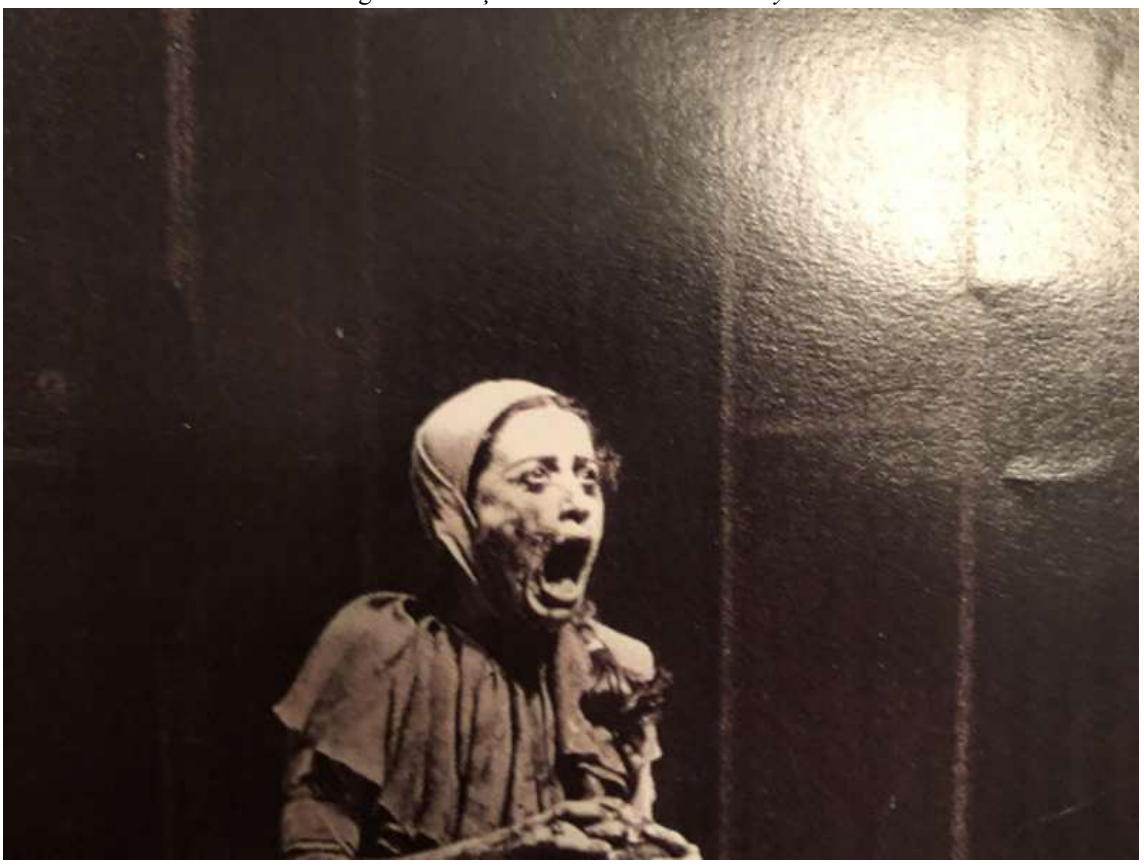
Figura 13: Peça *King Kong Fran*



Fonte: Rafaela Azevedo

A sensação de estranhamento que comento nesta pesquisa aconteceu também quando tive contato com a peça *The Flash and Crash Days*, de Gerald Thomas, estreada em 1990, com Fernanda Montenegro e Fernanda Torres no elenco. Existe uma cena em que a Nanda filha come um coração, se lambuza dele, faz movimentos de dança que ora são grotescos, ora bebem do balé - existe muita contradição.

Figura 14: Peça *The Flash and Crash Days*



Fonte: Gerald Thomas

Enquanto isso, Nanda mãe com seu olhar de espanto, horror, trava lutas com a outra personagem e chupa um pirulito. Há exagero, visualidades e estética nada naturalistas. Não existe, nesta peça, uma busca pelo objetivo, pelo explicável, o que me recorda muito Meyerhold, que trouxe no capítulo primeiro. Através do estranhamento Thomas propõe, e isto é presente em suas peças, experiências que transcendem a padronização da mensagem que deveria ser completamente (ou quase) decodificada pelo *receptor*.

Figura 15: Peça *The Flash and Crash Days*



Fonte: Gerald Thomas

Trago brevemente também uma representação grotesca que tem ganhado mais notoriedade: o longa metragem de terror/ficção científica *A Substância* (2024), dirigido por Coralie Fargeat. O filme narra a história de uma mulher, não a única, inconformada com a realidade de que a beleza e credibilidade feminina vêm com prazo de validade curto, em comparação aos homens, e se submete a estratégias arriscadas para ter uma versão mais jovem de si mesma. As complicações, ao longo da história, vão aumentando e um dos maiores recursos grotescos que o filme usa são as visualidades monstruosas que reviram o estômago, num estilo gore[3] de representação de vísceras, sangue e fluidos.

O longa, ao trazer a busca incessante pelos padrões de beleza femininos, coloca em cena um corpo que toma doses de uma substância que transforma um perfil de pessoa que já teria perdido sua validade em um corpo jovem, saudável, padrão, como a indústria do entretenimento, área em que a protagonista trabalha há décadas, exige de suas mulheres. Para que tal corpo "novo" mantenha-se razoavelmente, é preciso que de

[3] *Gore* é um termo utilizado para designar produções artísticas ou narrativas que enfatizam a representação explícita da violência física, geralmente com foco em ferimentos, sangue e mutilações, com a finalidade de causar impacto, choque ou repulsa no público. É comum em certos gêneros do cinema, da literatura e dos quadrinhos, especialmente no horror.

semana em semana ele seja trocado pelo corpo antigo para que haja um equilíbrio nessa troca. Porém, obcecada pelo novo corpo, a protagonista excede seu uso - e aí começam as anomalias corporais. Em certo momento, ambos os corpos se misturam grotescamente, dando pistas de uma monstruosidade que a mulher atinge ao transcender completamente, de maneira negativa para os padrões esperados, o corpo feminino. Ao final, ainda existe um banho de sangue geral, numa explosão desta criatura híbrida, que dá náuseas e, ao mesmo tempo, pode causar risos de estranhamento.

Figura 16: Bastidores do filme *A Substância*



Fonte: MUBI

Uma das cenas de *A substância* que traz um momento cheio de nojo e exageros é quando um dos empresários chefe da protagonista comunica, de maneira bem desagradável, que ela já passou do prazo de validade para a indústria. Enquanto critica seu corpo e seu comportamento, ele, que aparenta ter mais idade que ela, come grotescamente camarões, falando e rindo de boca aberta. Tal cena ilustra muito bem a hipocrisia que indivíduos masculinos praticam ao pregarem às mulheres padrões de gênero.

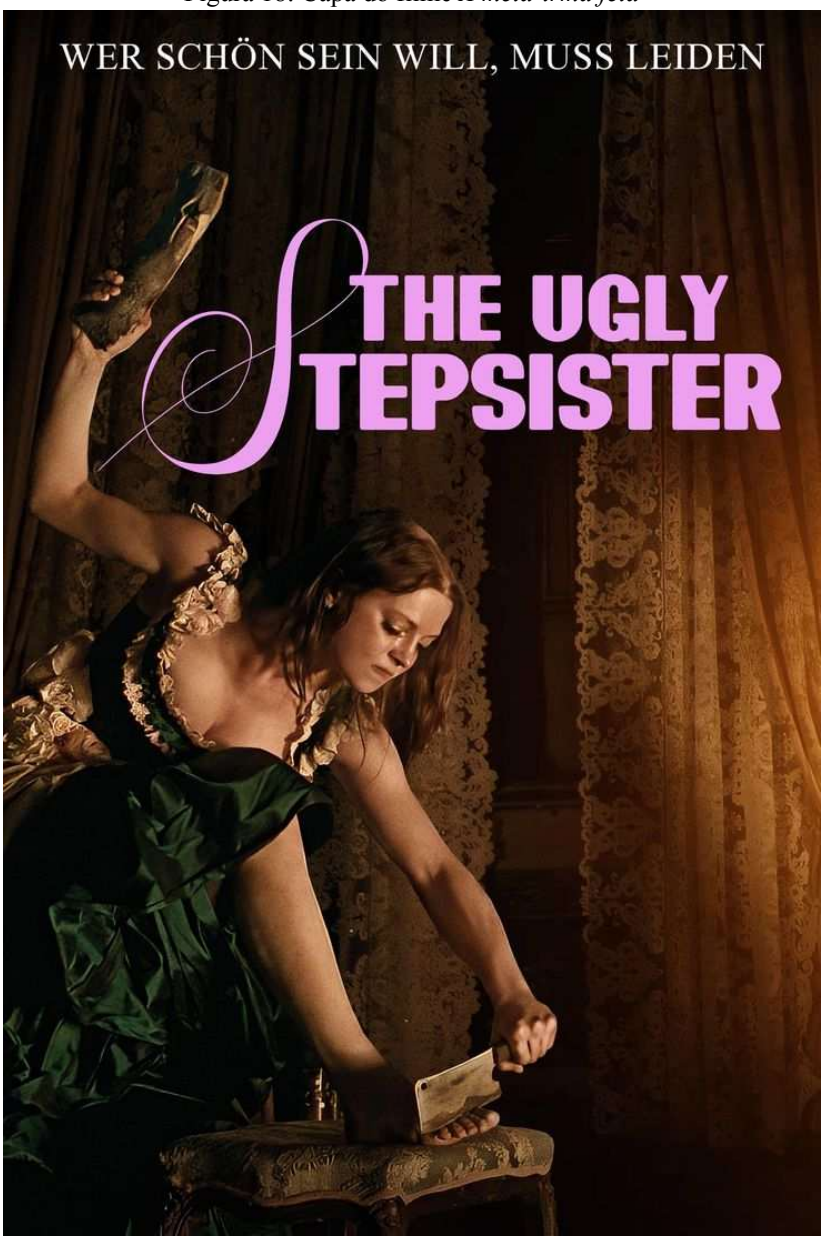
Figura 17: Cena do filme *A Substância*



Fonte: MUBI

Uma obra que chama a atenção por trazer uma história famosa contada sob um ponto de vista diferente é *A meia-irmã feia*. O filme norueguês, lançado em 2025, se baseia em uma das versões mais originais de Cinderela em que, para conquistar o príncipe e ser a escolhida por ele, uma das meias-irmãs da protagonista corta os dedos do pé para que ele caiba no sapatinho perdido. Além disso, a obra traz outras atitudes radicais que a meia-irmã toma, como passar por procedimentos estéticos dolorosos e engolir uma cápsula de verme para perder peso rapidamente, dentre as grotescas escolhas para se encaixar num ideal de beleza e ser a escolhida pelo príncipe. Mais uma vez, o grotesco é utilizado como mote para uma história que chega em níveis absurdos, que reviram o estômago, e aborda questões muito críticas e que pertencem a muitas épocas da história da busca pela beleza feminina.

Figura 18: Capa do filme *A meia-irmã feia*



Fonte: MUBI

São muitos os exemplos de obras que trazem facetas do grotesco. Dos elementos que elenquei nesta pesquisa ao investigar o grotesco (*contradição, escatologia, baixo ventre, escárnio, ironia* e *desvirtude*), é possível perceber como podem existir em correlação e compõem artisticamente uma criação. Em *King Kong Fran*, existe grande contradição e desvirtude ao colocar os homens em posições de violência em que mulheres geralmente são colocadas, num movimento de vingança cênica; há grande apelo ao baixo ventre, especialmente num teor sexual; e o tom da peça é dotado de escárnio e ironia. Em *A Substância* e *A meia-irmã feia*, existe grande contradição de corpos, numa dualidade entre o que está no padrão *versus* o que está fora dele; há escatologia ao lidar com os corpos e suas feridas, tripas e aberturas; há desvirtude em uma sociedade com peças manipuladoras e que pouco se importam com as pessoas e

seus corpos naturais e, por fim, há grande ironia ao levar críticas sociais de maneira tão explicitamente visual e, principalmente, *gore*. Além disso, todas as obras citadas também se relacionam muito com o *Neogrotesco* ao colocar seus discursos e mensagens de maneira tão poderosa.

Também escolho destacar o grotesco comum em programas de televisão aberta, como apontam Sodré e Paiva (2002). O programa *Casos de Família*[4], por exemplo, frequentemente viraliza nas redes sociais em forma de *memes* por trazer de maneira grotesca assuntos comuns e populares aos quais muitos se identificam - ou que assistem pelo prazer catártico da confusão e da polêmica.

Figura 19: Programa Televisivo *Casos de Família*



Fonte: SBT

As representações grotescas contemporâneas, ao explorar os limites da linguagem e da imagem, nos convidam a questionar nossas próprias noções de beleza, normalidade e monstruosidade. Por outro lado, acredito na importância de estarmos atentos às problemáticas de um grotesco que pode ser misógino, capacitista ou racista, por exemplo; ao mesmo tempo, porém, ele pode ser uma estratégia para criticar exatamente estas questões.

[4] Programa televisivo apresentado por Christina Rocha no canal aberto *SBT*, de 2004 a 2023. Sua proposta é trazer grupos para resolverem intrigas e problemas familiares, intermediados pela apresentadora, plateia e uma psicóloga. Cada episódio tem um tema, como a não aceitação da homossexualidade de um filho ou a desconfiança de que o marido está traindo sua esposa.

2. Capítulo segundo: O processo pedagógico - ou Hilda e Hieronymus vão ao teatro

Meu desejo inicial, para esta pesquisa, foi investigar os grotescos possíveis em ação pedagógica, ou seja, como ele pode se desenvolver em um processo pedagógico. Para tal, duas fontes mais me chamaram atenção para trazer o grotesco cenicamente: as obras *Contos D'Escárnio, Textos Grotescos* (1990) e *A Obscena Senhora D.* (1982), de Hilda Hilst (1930-2004), e *O Jardim das Delícias Terrenas* (1503-1515), de Hieronymus Bosch (1450-1516). As primeiras, textos de uma escritora relativamente recente, a outra, um tríptico[5] a óleo de séculos atrás. O que as obras têm em comum são as potencialidades que podem oferecer ao tema central desta pesquisa, de múltiplas maneiras. Aqui, minha curiosidade é perceber caminhos grotescos a partir de linguagens artísticas diversas de maneira cênica - a confluência de linguagens artísticas que muito me agrada e, a meu ver, é capaz de potencializar criações.

Dessa forma, a escolha por incluir obras em linguagens que não as do teatro, diretamente, abre espaço para criação e entendimento das melhores técnicas e abordagens que foram investigadas durante a pesquisa. Perceber as relações entre diversas linguagens é notável para o ensino e pesquisa em Arte, como grande área. Escolho trabalhar com Hilda por ser um material rico para a proposta do grotesco. *A Obscena Senhora D.* é narrado em primeira pessoa por uma mulher de sessenta anos que encara sua solidão; nisto, ela enfrenta nuances de si e do mundo que vão do mais "elevado" ao mais "baixo". Escrito em prosa com fortes tons poéticos e dramatúrgicos num fluxo quase inconsciente, proporciona experimentações ricas no teatro que podem ter a ver com o trabalho do texto em cena, corporeidades, a encarnação do texto literário, o envelhecimento, a solidão, o amor, o inconsciente... As possibilidades são muitas.

Em *Contos D'Escárnio, Textos Grotescos*, Hilda reúne narrativas curtas que exploram o grotesco, o obsceno e o escárnio como formas de provocação literária. A obra não se organiza numa trama contínua, mas em textos fragmentados, muitas vezes em tom de confissão, sátira ou delírio. A autora usa linguagem explícita, humor ácido e situações extremas para desmontar convenções morais, religiosas e literárias. O erotismo aparece de maneira exagerada, misturando-se à crítica social e à reflexão existencial, especialmente sobre o corpo, o desejo, a morte e a hipocrisia das instituições. As reflexões que Hilst coloca em suas obras são viscerais, e se relacionam

[5] Conjunto de pinturas reunidas em três partes.

muito com o fazer teatral - adiciono e recordo-me aqui das abordagens teatrais de Zé Celso e Amir Haddad[6] ao trabalhar o corpo com suas intensas complexidades: das vísceras vêm os excrementos mas também pode-se sentir a paixão avassaladora.

> Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehud, o que são esssa senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que pensam de si mesmos os tolos, as crianças, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é asa hen? (HILST, p. 21, 2020)

Já Bosch, em sua obra, narra a história do mundo a partir de uma visão religiosa: representa o Jardim do Éden de um lado e o Inferno do outro, enquanto ao centro coloca pessoas e outros seres vivendo prazeres terrenos, muitas vezes sexuais. Bosch foi uma fonte importante para o que, séculos depois, seria o Surrealismo. É possível observar seres híbridos em ações e posições bizarras, fantásticas e, às vezes, perturbadoras - uma fonte perfeitamente grotesca para trabalhar em sala de aula.

[6] Zé Celso e Amir Haddad são conhecidos por desenvolverem práticas teatrais viscerais que rompem com o modelo tradicional, valorizando o corpo, a intensidade sensorial e a interação direta com o público; enquanto Zé Celso, no *Teatro Oficina*, explora encenações ritualísticas e políticas, Amir Haddad, no *Tá na Rua*, enfatiza o improviso e a ocupação do espaço público.



Hieronymus Bosch, *O Jardim das Delícias Terrenas*,1504

Fonte: Museu do Prado, Madrid





Hieronymus Bosch, *O Jardim das Delícias Terrenas*,1504

Fonte: Museu do Prado, Madrid

Hieronymus Bosch, *O Jardim das Delícias Terrenas*,1504

Fonte: Museu do Prado, Madrid



Kayser, ao falar sobre o grotesco, traz muito Bosch. O escritor, em *O grotesco* (1957), reúne muitas teorias sobre os significados de variados elementos de sua obra. Aqui, meu foco não é desvendar seus signos, mas utilizar *O Jardim das Delícias* como um dispositivo cênico no âmbito ainda primário da sensibilização artística. Mais a seguir, explicarei como a utilizei.

> Diante de tais quadros, já os próprios contemporâneos do pintor sentiam-se perplexos e Ihes davam as mais diversas interpretações. Para uns, Bosch era um "santo exemplar"; outros o consideravam um "herege sagaz". A investigação mais recente procurou um esclarecimento pelos mais diversos caminhos. Na verdade, não se trata, nem de longe, apenas de "frutos de uma imaginação desvairada", porém de formas situadas numa conexão histórica. A harpa, por exemplo, é entendida, bem no sentido da simbologia cristã, como signo do sofrimento, e tem uma vinculação inegável com as representações cristãs do fim da Idade Média, tal como se manifestam nos textos apocalípticos, apócrifos, tão fervorosamente lidos na época (por exemplo, o Apocalipse de São Pedro, do século II), ou na visão de São Túndalo 10, 10, ou ainda no Apocalipse bíblico de São João, que é, ao lado do Cântico dos Cânticos, o livro da Escritura que mais poderosamente influenciou a linguagem metafórica da arte ocidental. (KAYSER, 2020, p. 35-36)

Para dar vida a esta dissertação, ministrei uma disciplina optativa na graduação em Teatro, Tópicos Complementares em Artes Cênicas, na Universidade Federal de Uberlândia - MG. O processo começou em dezembro de 2024 e foi até o início de maio de 2025, durante um semestre letivo. Aqui, narro a metodologia, as etapas e os resultados.

2.1 - O que me motiva? ou Metodologia

Portanto, me motivo por algumas principais perguntas: como o grotesco pode ser utilizado em aulas de teatro e quais os caminhos metodológicos e pedagógicos? E, ainda, como me utilizar de materiais artísticos variados como impulsionadores para a criação cênica?

Meu impulso inicial foi experimentar estratégias pedagógicas que proporcionam o contato de estudantes com estímulos artísticos diversos e abrem oportunidade para investigar o corpo em suas nuances naturais, potentes e estéticas. Investigar o grotesco é encarar e refletir padrões e concepções que parecem consolidados socialmente - como a noção de feio, sujo, impróprio e amoral - e que, através do teatro, abre-se a possibilidade de desconsolidação. Olhar para o corpo de si e do outro, refletir e experimentar maneiras de se expressar, podem ser caminhos micropolíticos de libertação. Além disso, meu olhar como ministrante foi direcionado a considerar quem participa do processo como criadores. Trazer o grotesco para esta pesquisa, também,

não o analisa sob um viés raso e redutor, mas que carrega diversas possibilidades criativas e críticas. Como afirmam Roble e Araújo:

> O grotesco parece tragar para seu vórtice reflexões abrangentes como as da vontade, do instinto, da natureza, da aparência social e, no limite, do próprio sentido do ser. Trata-se, portanto, da Estética como um aglutinador de aspectos éticos, epistemológicos e metafísicos. O teatro parece ser, por esse argumento, o veículo potente dessa amálgama, *uma vez que sua matriz não é categórica, mas encarnada*. (ROBLE; ARAÚJO, p 158, 2016, grifo meu)

A partir das fontes e de leituras sobre o tema principal, utilizei os termos que seriam o mote para as escolhas artístico-pedagógicas e que definiriam, a partir de preferências minhas, princípios do grotesco: *contradição, escatologia, baixo ventre, escárnio, ironia e desvirtude.* Tais palavras conduziram esta pesquisa e o que surgiu a partir dela.

Então, quais eram meus objetivos quando planejei ministrar tal disciplina? Me interessou compreender, na prática, como uma temática densa e até polêmica poderia ser trabalhada num processo pedagógico dotado de acolhimento, possivelmente com pessoas que teriam receio das temáticas e nunca tiveram contato com tais.

Encarnar, experimentar, estar atenta aos processos. A princípio, não havia obrigatoriedade de elaborar um produto cênico. A preocupação esteve em valorizar os caminhos da aprendizagem e, por isso, ser consequente a eles a partir do que construíssemos juntos. Como coloca Pedro Martins, pesquisador em Teatro, em seu artigo *Pedagogia em performance: Uma abordagem do ensino do teatro na escola básica* (2019)*:*

> Os alunos-atores, não sofrendo a pressão desnecessária de imitar atores profissionais, têm em seu próprio comportamento performativo, quando inseridos no contexto teatral, a possibilidade de fazer arte, dotando o próprio comportamento de significação estética. (MARTINS, 2019, p. 220)

Tivemos 25 pessoas matriculadas na turma. Algumas desistiram antes mesmo de começar, não tivemos desistências ao longo do processo. Por isso, destas matriculadas, 19 começaram e terminaram a disciplina. Ao todo, tivemos doze encontros, sempre às quintas de manhã. Neste processo, tive a oportunidade de conduzi-lo tomando a frente e tendo autonomia em minhas decisões, pedagógicas ou logísticas. Meu orientador me auxiliou em momentos pontuais, sempre muito compreensivo e confiando em mim. A seguir, relato um pouco como foi o processo.

2.2 - Módulos ou etapas e mais metodologias em ação

Desde o princípio, comuniquei às pessoas participantes que a disciplina teria, em sua maioria, propostas práticas, e todos estavam animados para que assim de fato fosse - o que já coloca para mim uma turma aberta para o movimento e para a ação. Escolhi, para desenvolver a disciplina, por dividi-la em três módulos.

2.2.1 - Módulo 1 - O que é o grotesco e quais suas possibilidades?

No primeiro módulo, exploramos o que pode ser grotesco a partir dos seis princípios[7] que selecionei e compartilhei com a turma. Tivemos cinco encontros destinados ao módulo um, o mais extenso, justamente para estimular grotescos possíveis.

A maioria da turma chegou por curiosidade e sem conhecer muito o tema. No primeiro encontro, perguntei para eles quais suas noções de grotesco e alguns tinham concepções de estar ligado ao terror e ao bizarro. Outros tinham no bufão a figura principal que seria abordada na disciplina. Foi aí que compartilhei, pela primeira vez (já que repeti em outros momentos) os seis princípios do grotesco que selecionei em minha pesquisa.

É importante colocar aqui que desde o início estabelecemos um código de segurança. Na primeira aula, alguém sugeriu e nós abraçamos a palavra "amendoim", caso alguém falasse deveríamos parar o que estávamos fazendo. Tal palavra foi quase falada uma vez, o que será comentado adiante.

Logo de início, compartilhei com a turma a divisão de módulos que fiz para organizar minha metodologia na disciplina, já que nosso tempo era relativamente curto. A turma concordou com tal divisão e se mostrou muito aberta para um compartilhamento ao final do semestre, o que já direcionou nossos olhares para uma possível apresentação.

Neste módulo, propus muitas práticas que, a meu ver, estavam conectadas aos seis princípios. Algumas práticas tirei da memória de minha jornada teatral, outras adaptei, outras tive a impressão de ter *inventado* - ou pelo menos não sei se alguém já propôs antes algo parecido. A seguir, listo algumas das práticas que mais chamaram atenção da turma e, entre parênteses, elenco os princípios grotescos que impulsionaram a escolha por cada prática:

- Alongamentos que pediam pelo exagero e assimetria dos gestos *(contradição)*
- Aquecimento com músicas animadas, a fim de deixá-los mais à vontade

[7] Contradição, escatologia, baixo ventre, escárnio, ironia e desvirtude.

- Exercício de meditação frustrada, nome carinhoso que dei: Todos andam pelo espaço. Parando em algum lugar da sala, depois de algum tempo, fecham os olhos e imaginam uma floresta ideal para cada um. Qual seu cheiro? Qual sua temperatura? Como é a sensação de pisar no chão? E assim, tomar um tempo para que estivessem imersos em tal situação prazerosa, solitária e agradável. Depois, numa quebra de intenção, oriento-os a levar ao corpo uma sensação de mal-estar intestinal que culminou numa dor de barriga incontrolável, que suja suas calças. Agora, todas as pessoas estavam juntas e se viam. Ao notar que a outra pessoa estava em tal situação constrangedora, mesmo estando assim também, sugeri que trouxessem a sensação de nojo sobre o outro. Neste momento, a comicidade facilmente toma conta de muitas das relações que foram estabelecidas. Um dos alunos comentou que em poucos momentos da sua experiência no teatro se sentiu tão confortável e sem julgamentos, cujo motivo se dá pelo fato de todas as pessoas, no imaginário de tal proposta, estarem "no mesmo barco", cor dor de barriga. *(contradição, escatologia, baixo ventre, escárnio)*
- Muitos exercícios de improvisação propunham a turma ser dividida em grupos de três a cinco pessoas e, em grupo, tinham alguns minutos para estabelecerem uma situação grotesca para improvisarem, determinando apenas o contexto e quem seria quem. Enquanto os grupos improvisavam, em alguns momentos pedi para que o fizessem sem falas e com gestualidade exagerada, a fim de não priorizarem somente a fala e deixarem de lado as corporalidades. Nestes exercícios, tivemos resultados tão interessantes que ficamos motivados a criar uma apresentação aberta ao público, que será citada melhor mais adiante. *(contradição, escatologia, baixo ventre, escárnio, ironia e desvirtude)*
- Competição por objeto: estabeleço um objeto que para todos deverá ser precioso e todos querem-no; assim, começa um jogo de competição em busca do objeto querido por todos - aqui, é importante alertar sobre o cuidado com o corpo do outro, já que muitos provavelmente mergulhem na ideia desvirtuada da competição e luta por o que desejam. *(desvirtude)*
- Sensibilização a partir de Hieronymus: mostrei a imagem digital d'*O Jardim das Delícias Terrenas* para a turma, que teve um tempo para observá-la em sala durante alguns minutos. Depois, numa prática de improvisação com elementos *viewpointianos* (fui direcionando gradualmente a turma a andar pelo espaço e se deixar interferir pelo outro através das formas corporais, gestos, vozes,

velocidade e relações interpessoais e com o espaço), a proposta foi deixar as imagens da pintura que mais chamaram sua atenção tomarem conta de suas corporalidades e relações com o outro, como se as formas corporais da pintura fossem mais um elemento dos *viewpoints*[8], para daí, a turma se sentir à vontade para improvisar para além dos comandos. *(contradição, escatologia, baixo ventre)*

- Sensibilização a partir de Hilda: Aqui, reuni pequenos trechos das obras *A obscena senhora D*. e *Pornô Chic*, de Hilda Hilst. Cheios de palavras obscenas e com um estilo sarcástico e debochado, espalhei pela sala tais trechos impressos, orientei as pessoas a experimentarem o texto que haviam escolhido e, depois, deixarem-se influenciar pelos colegas. *(contradição, escatologia, baixo ventre, escárnio, ironia e desvirtude)*

> Compre meia dúzia de cerejas, um copo de creme de leite, uma dúzia e meia de framboesas, cem gramas de nozes já descascadas, um cálice de Cointreau, duas ambrósias. Pingue três gotas de néctar (informe-se), três fiapos de casquinha de nectarina, uma gota mínima de algália (informe-se, isto aqui não é cartilha para esse pessoalzinho que está fazendo mestrado). Bem. Ponha todos os ingredientes no liquidificador, acondicione corretamente nessas pequenas geladeirinhas portáveis e viaje para a Grécia. Tá na hora. (HILST, 2014, p. 78)

As pessoas participantes se deixaram levar pelas experimentações textuais e corpóreo-vocais. Algumas leram rapidamente e repetiram palavras e fragmentos, outras leram vezes seguidas e se relacionaram com as palavras de outrem. Em muitos momentos, novamente, a comicidade se fez presente.

> Cu é bonito? Não é. Havia uma moça, Adélia, que dizia que cu é lindo. Não deve ter visto nada além do certamente lindo cuzinho dela. Há pestilentas rodelas. A minha por exemplo. (HILST, 2014, p. 162-163)

- Exercícios de bufonaria: ao longo de todos os encontros estavam presentes elementos do bufão, porém, em um dos encontros, mais especificamente, as pessoas participantes puderam criar seus bufões a partir dos personagens dos exercícios de improvisação que já estavam sendo realizados. A ideia principal, aqui, foi motivar tais bufões através do animalesco, propondo que trouxessem animais, um ou híbridos, que compusessem com as corporalidades bufonescas. Além disso, posteriormente, a orientação foi que um satirizasse o bufão do outro, ao mesmo tempo debochando-o e se deixando influenciar pelas outras

[8] Os *viewpoints* são um método de criação e treinamento nas artes cênicas que organiza a percepção do ator a partir de elementos de tempo e espaço, estimulando improvisação, presença e trabalho coletivo. Sistematizados por Anne Bogart, com base nos estudos de Mary Overlie, envolvem aspectos como duração, ritmo, repetição, forma, gesto e relação espacial na construção da cena.

criações e corporalidades. *(contradição, escatologia, baixo ventre, escárnio, ironia e desvirtude)*

Figura 25 - Exercícios de bufonaria



Fonte: Autora

Figura 26 - Exercícios e improvisação em bufonaria



Fonte: Autora

Jacques Lecoq, em seu livro *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*, ao levar os bufões na prática pedagógica, traz etapas que conversam muito com minhas estratégias ao trazer a bufonaria na disciplina. A princípio, Lecoq usa a zombaria do outro e a paródia em seus exercícios; depois, zomba não das ações dos outros, mas de suas convicções mais profundas (isto muito me interesse e muito fiz uso no meu processo); por último, ele faz a transformação corporal (a mim interessa a transformação de máscaras, especialmente através da maquiagem - a *masquiagem*, e a utilização de objetos de maneira que estes percam seus sentidos originais, o que explicarei melhor no próximo tópico). Para a mudança corporal, o autor coloca uma justificativa muito interessante:

> Diante desses corpos bufonescos, os personagens parodiados aceitavam mais facilmente que "loucos" zombassem deles; era mais inconsequente . [...] Num corpo de bufão, aquele que zomba pode tomar a palavra e dizer coisas inacreditáveis, até caçoar do "incaçoável": da guerra, da fome no mundo, de Deus. (LECOQ, 2010, p. 181)

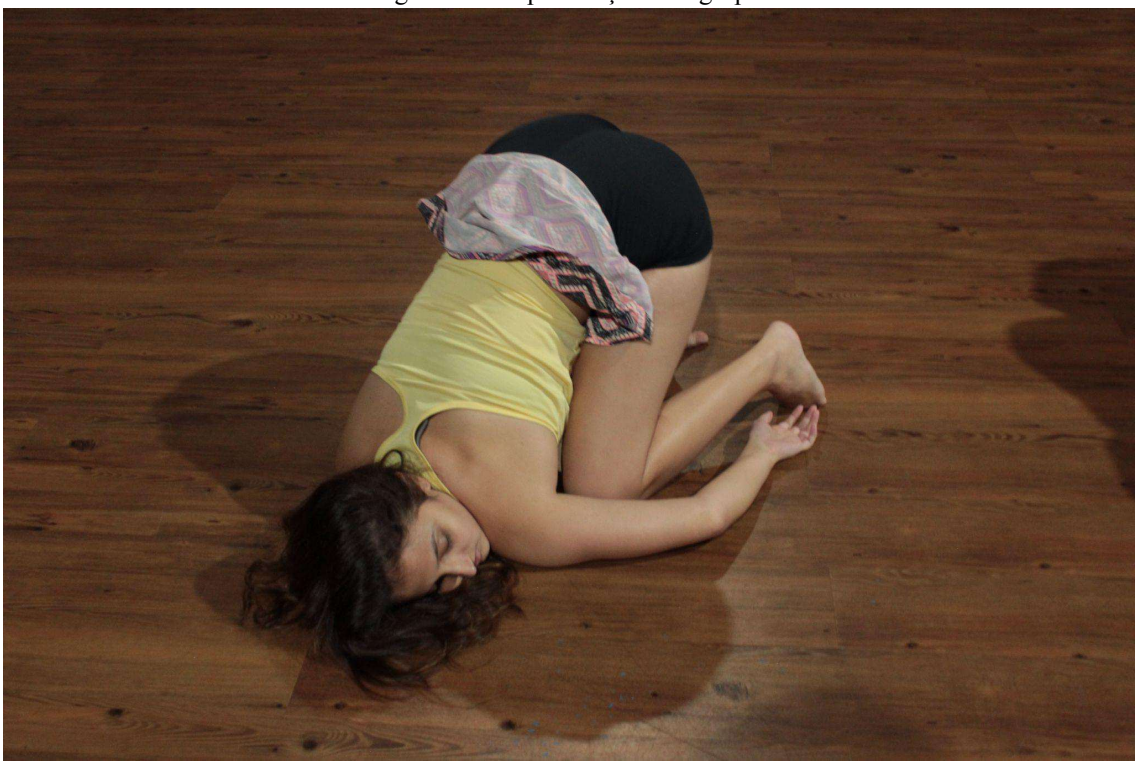
- Experimentações em mascaramentos: inspirada na oficina que participei ministrada pela artista e pesquisadora Juliana Birchal, *MASCARAMENTOS NA CENA CONTEMPORÂNEA*, parte da programação do 13º Seminário de Pesquisas em Andamento (SPA 2024), propus que os participantes trouxessem de suas casas objetos distintos. O exercício foi, com tais objetos, experimentar possibilidades de mascaramento de forma que as corporalidades grotescas surgissem; além da prática de transformar e destoar os sentidos cotidianos de cada objeto. Assim, pedi para que todos experimentassem utilizar ou vestir tal objeto de maneiras diferentes da que ele serve, explorando as possibilidades do objeto em composição com o corpo. Depois, poderiam fazer tais explorações com os outros objetos e em relação com os outros. Tal destoância da realidade gerou um estranhamento através das ações corporais. *(contradição)*

Figura 27 - Exercícios de mascaramento



Fonte: Autora

Figura 28 - Improvisações em grupo



Fonte: Autora

Figura 29 - Improvisação em grupo a partir d'*O Jardim das Delícias Terrenas*



Fonte: Autora

Figura 30 - Improvisação em grupo a partir d'*O Jardim das Delícias Terrenas*



Fonte: Autora

Figura 31 - Exercícios de improvisação



Fonte: Autora

Figura 32 - Exercícios de improvisação



Fonte: Autora

2.2.2 - Módulo 2: Experimentações criativas de corpo-voz e visualidades

Muitos dos exercícios de improvisação geraram cenas muito interessantes, o que me levou a optar por, na apresentação, utilizá-los. Como tínhamos pouco tempo, pareceu inviável criar uma dramaturgia para ser detalhadamente memorizada, já que a temática em relação com as minhas fontes de pesquisa eram muito específicas para acharmos uma dramaturgia já existente. Optei então por, no segundo módulo, repassar as cenas criadas e selecionar as mais interessantes para a apresentação. As escolhas foram feitas pensando na distribuição de estudantes (para que em sua totalidade pudessem estar em cena), nas potencialidades grotescas (tendo a ver com os princípios que elenquei do grotesco) e nas cenas que mais estavam desenvolvidas em sua narrativa, também tendo uma recepção mais positiva da turma.

Em muitos momentos, nos questionamos se ficaríamos “presas” no cômico, já que ele surgiu na maioria das criações, e discutimos sobre como o riso é um recurso para lidar com violências e injustiças. Tocamos em assuntos relacionados a gênero, corpo, sexualidade, sociedade, entre outros, muitas vezes de maneira debochada.

Para a criação das cenas improvisacionais, a cada encontro eu trouxe uma proposta diferente, com instruções parecidas. Em um dos primeiros encontros, a orientação foi que as pessoas, em grupos de três, criassem contextos improvisacionais grotescos, pensando na lógica de Viola Spolin (SPOLIN, 1992) ao definir *quem*, *o que* e *onde*, ou seja, quem são os personagens envolvidos na cena, o que estão fazendo e em qual lugar/contexto estão inseridos. Posteriormente, em outro encontro, pedi para que, em grupos, criassem cenas na mesma lógica, porém a motivação seriam situações constrangedoras. Por último, trouxe uma ideia que tive há um tempo e que tinha desejo de trabalhar no teatro: em cena, um homem está morto; enquanto isso, algumas pessoas se aproximam, vêem o corpo ali e a cena é desenvolvida - a orientação, portanto, foi que os grupos decidissem os três fatores de Spolin a partir desta situação inicial. Surgiram cenas muito interessantes e as que foram mais trabalhadas para o compartilhamento final da disciplina serão descritas adiante.

A todo momento, refletimos sobre onde escolheríamos que o grotesco estaria presente. Poderia ser nas ações, na composição e imagens corporais, no discurso ou no contexto. A princípio, algumas propostas podem não trazer um grotesco óbvio, porém mais sutil. Isto também nos interessou bastante.

Figura 33 - Exercício de improvisação a partir de Hilda Hilst



Fonte: Autora

Enquanto fazíamos vezes e vezes as cenas de improvisação, as temáticas foram compondo entre si de uma maneira muito orgânica. Através de ideias e *insights*, eu compartilhava o que estava pensando com os alunos, quem quisesse compartilhava e íamos construindo juntos. Como a temática televisiva estava presente, pensei que toda a nossa apresentação, que depois decidi chamar de experimento cênico, poderia ser uma paródia de um programa televisivo - tal decisão colaborou muito para que todos compreendêssemos o que estávamos fazendo, dando mais sentido ao processo e experimento. Este programa estaria sendo gravado/transmitido para um telespectador, porém a plateia cênica seria como nos programas com plateia - e parte da turma que não estivesse em cena no momento ajudaria a compor a plateia, sentados e reagindo à apresentação sendo espectadores animados. Tal como acontece na televisão, ele teria quadros de gêneros diversos e, como subtexto, pensamos em ter certa progressão grotesca: a cada quadro, haveria uma cena com um peso grotesco maior, quase como um passeio dantesco pelos círculos do inferno.

Em alguns encontros, uma das atrizes não se sentiu muito confortável ao fazer as cenas cujas temáticas estariam ligadas à religião, por tocar muito em questões pessoais. Ela comunicou à turma que não estava muito bem, conversamos posteriormente, e

decidimos manter a cena somente caso alguém quisesse substituí-la, o que aconteceu no encontro seguinte.

Para facilitar nossa comunicação e memorização, elaborei uma estruturação cênica, um esqueleto de roteiro que contém as etapas da apresentação dando um melhor entendimento de sua narratividade, para mim e para a turma. Esta estruturação está no Apêndice.

Visualmente, meu desejo era trabalhar com exageros. Ainda no segundo módulo, sugeri para a turma que tivéssemos uma paleta de cores que priorizasse o roxo, o verde e o vermelho, além de cores mais neutras para compor com estas, como o preto, branco ou *off-white*. Tive ajuda da figurinista técnica do curso de Teatro, a Letz Pinheiro, que emprestou grande parte das roupas que foram usadas em cena, e que fazem parte do acervo do curso. Dedicamos alguns minutos das aulas para experimentar tais figurinos, que foram escolhidos a partir das cores da paleta, da afinidade com os personagens da narrativa e de uma estética semelhante às roupas de baile cintilantes dos anos 80, com babados e ombros bufantes. Para a maquiagem, ainda pensando nos exageros, nos inspiramos em estéticas *drag* e de cabaré, com muito uso de *pancake* e traços do rosto refeitos, como sobrancelhas, bigodes, cílios postiços. Alguns optaram por borrar a maquiagem propositalmente, excederam a linha dos lábios com muito batom etc. A todo momento, as pessoas estudantes opinaram e deram sugestões, o que foi de extrema importância para o processo.

Figura 34 - Caracterização antes do compartilhamento



Fonte: Renan Marino (2025)

2.2.3 - Módulo 3: Ensaios e apresentação do experimento cênico

No terceiro módulo, quando já tínhamos a estruturação cênica, nos dedicamos a aperfeiçoar os materiais que havíamos criado. Toda a turma estava motivada para a montagem do que chamamos de experimento cênico, e nos dedicamos a ensaiar e lapidar o que havíamos criado juntos, a partir do arquivo da estruturação cênica. A seguir, descrevo as cenas que foram escolhidas para a apresentação, ilustradas já por fotografias feitas na apresentação.

- Cena 1: Inspirada no programa *Casos de Famíli*a, conhecemos um casal de namoradas que ganham a vida fazendo *lives* de *NPC*, um fenômeno muito atual, meme na internet especialmente para pessoas adolescentes e na casa dos vinte anos. Através de lives pelo *TikTok*, o casal ganha dinheiro de doações de pessoas que assistem e que, ao pagar por *emojis*, elas precisam reagir a estes de maneira robótica; cada *emoji* tem uma reação diferente - a prática se refere aos *NPC'*s (*Non-Playable Character*, em português, *Personagem Não-Jogável*), sigla dada aos personagens de jogos que não são controlados por quem joga, mas podem reagir e interagir com situações do jogo. A mãe de uma das namoradas é contra tal prática, e a apresentadora do programa instiga as personagens a desenvolverem suas opiniões. Por vezes, pede opinião da psicóloga, que traz elaborações nada sensatas da sua área.

Figura 35 - Cena 1



Fonte: Renan Marino (2025)

- Cena 2: Inspirada nos programas religiosos, o quadro conta com um líder de seita que seduz e abusa sexualmente das inocentes fiéis e é desmascarado ao vivo por duas prostitutas que vêm cobrar o dinheiro de uma noitada não paga, provando a hipocrisia do líder religioso. Depois de tirarem as roupas dele junto com as fiéis que têm um choque de realidade, as duas prostitutas fazem um comercial de um líquido viscoso milagroso e jogam respingos deste na plateia.

Figura 36 - Cena 2



Fonte: Renan Marino (2025)

Figura 37 - Cena 2



Fonte: Renan Marino (2025)

- Cena 3: Como uma novela melodramática, as personagens de Florentina (uma criança inocente que quer saber o significado de muitas palavras), sua mãe (que

carrega consigo um grande dicionário) e três amigas de sua mãe (pessoas bem eufóricas) passeiam tranquilamente até que encontram o corpo de um homem morto. As amigas e a mãe tentam escondê-lo da criança, já que tal homem é pai de Florentina. A cena se desenrola quando a criança descobre o corpo e, inocentemente, fica feliz em ter um pai e poder levá-lo ao necrotério.

Figura 38 - Cena 3



Fonte: Renan Marino (2025)

- Cena 4: Um homem, cercado de outros homens ao som da música eletrônica *Satisfaction*, de Benny Benassi, ensina a audiência a fazer sexo anal sem sentir dor a partir de alguns exercícios aeróbicos que colaboram no ato.

Figura 39 - Cena 4



Fonte: Renan Marino (2025)

- Cena 5: Simulando os bastidores da gravação do programa, três mulheres se reúnem numa conversa despretensiosa e íntima sobre suas angústias: uma delas se sente desconfortável ao estar perto de homossexuais, outra tem desejos muito carnais com a figura de deus e outra, que é a apresentadora do programa (descreverei mais esta personagem em breve) é consumida por um TOC que a faz ter vários remédios diferentes e recorrer a estes em momentos de angústia.

Figura 40 - Cena 5



Fonte: Renan Marino (2025)

- Cena 6: Inspirado em programas de culinária, o quadro conta com um chef de cozinha e sua assistente, que ensinam a audiência a preparar de uma maneira muito especial um prato com carne de viado. O viado é um ator, que é torturado para satisfazer o gosto exótico de madames que esperam sentadas o preparo. Ao provar os pratos, as mulheres se lambuzam com frutas.

Figura 41 - Cena 6



Fonte: Renan Marino (2025)

Figura 42 - Cena 6



Fonte: Renan Marino (2025)

- Cena 7: Inspirada nos conteúdos de casos médicos misteriosos, uma mulher aparece com sua filha, que reclama de dores e sangramento pela vagina. Um médico, acompanhado pelo seu estagiário não-remunerado, descobre que a moça está grávida e prestes a parir um ser híbrido, não-humano. Ao final, uma das atrizes faz o primogênito que acabara de nascer segurando um cigarro e uma garrafa de bebida alcoólica.

Figura 43 - Cena 7



Fonte: Renan Marino (2025)

- Cena 8: Inspirado novamente em *Casos de Família*, porém a partir de um episódio que realmente aconteceu no programa, a cena conta com uma família composta por um pai ausente, uma mãe preocupada e um filho que come sabão. Ao final, descobre-se que o filho tem este hábito porque foi a um *dark room* (lugar onde se faz sexo sem ver com quem está fazendo-o) ao mesmo tempo que o pai e, sem saberem, ambos tiveram uma relação sexual.

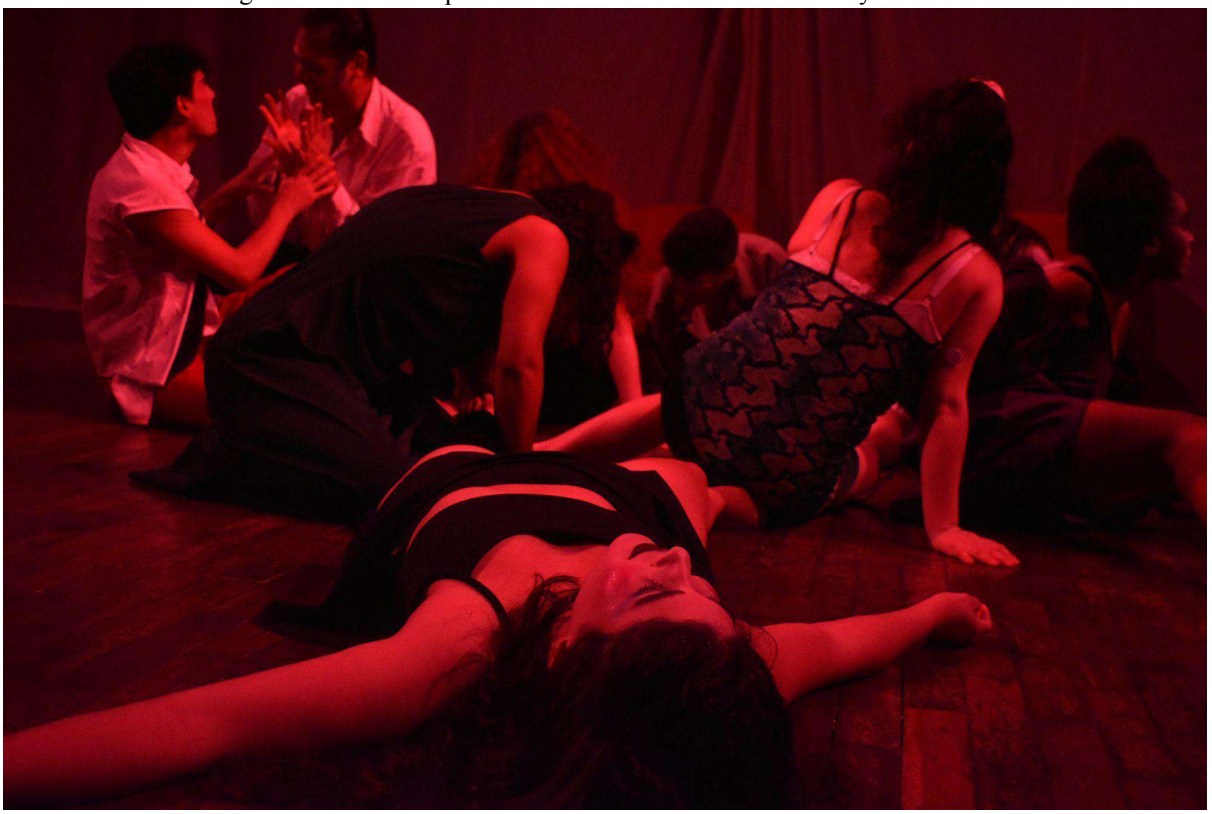
Figura 44 - Cena 8



Fonte: Renan Marino (2025)

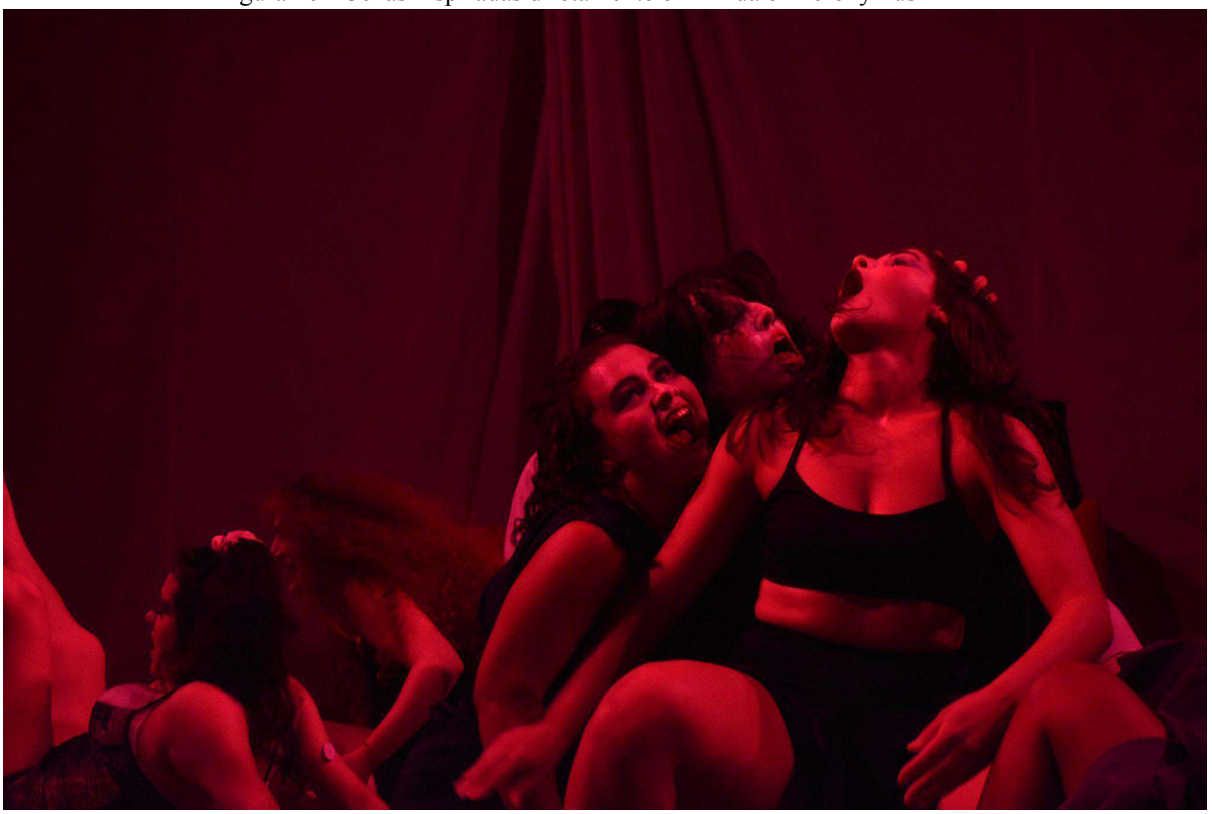
- Como um respiro dramatúrgico, outras cenas, com fotografias a seguir, foram inseridas ao longo do programa para que ele não ficasse tão provido de sentido a todo momento. Assim, inserimos especialmente duas cenas simbólicas que mais diretamente se relacionam às minhas principais fontes de pesquisa e que foram usadas a partir das práticas de sensibilização de Hilda (Hilst) e Hieronymus (Bosch). Nas cenas, que foram colocadas na narrativa como sonhos delirantes que acontecem nos intervalos televisivos, as atrizes e atores se rastejam da plateia, improvisam e se relacionam; em uma, começam a partir de trechos de Hilda, e em outra, a partir de imagens corporais da pintura de Hieronymus. As imagens muitas vezes lembram figuras de um purgatório, por vezes agonizantes ou sexuais.

Figura 45 - Cenas inspiradas diretamente em Hilda e Hieronymus



Fonte: Renan Marino (2025)

Figura 46 - Cenas inspiradas diretamente em Hilda e Hieronymus



Fonte: Renan Marino (2025)

Figura 47 - Cenas inspiradas diretamente em Hilda e Hieronymus



Fonte: Renan Marino (2025)

- Ao final, a apresentadora faz uma pesquisa de satisfação: pede que a plateia levante a mão caso indique o programa para amigos e familiares; depois, pede para que levante a mão quem indica para inimigos e familiares que não gostam. O experimento se encerra ao som de *Freak Out*, de Chic, numa festa escrachada de todos os atores, que dançam e performam improvisadamente.

Muitas das cenas foram acompanhadas por trilhas sonoras que simulavam os quadros do programa, bem similares às trilhas de televisão, o que deixou as construções cênicas com ares trágicos, especialmente nos momentos mais grotescos.

Como fizemos um programa televisivo, quem seria nossa apresentadora? Uma das alunas, que já havia feito uma apresentadora dos quadros em que participara demonstrou interesse em sê-la; questionei à turma se mais alguém gostaria de dividir o papel, e não houve interessada. Assim, tal atriz construiu uma apresentadora com gestos exagerados, provocadora, debochada e que conduziria de maneira bem grotesca todo o programa - ao longo da disciplina, seu interesse pelas práticas ligadas à bufonaria foi grande, então aproveitamos para trazer uma apresentadora bufona.

Figura 48 - Apresentadora do programa



Fonte: Renan Marino (2025)

Portanto, ao final, percebo como bebemos de elementos variados do grotesco no nosso processo e experimento cênico. Passamos por corporalidades e vocalidades exageradas e não-naturalistas; utilizamos de discursos e situações aparentemente “normais” para exploração de grotescos sutis; exploramos de visualidades, especialmente de caracterização e iluminação (esta foi feita pela técnica iluminadora do curso, Camila Tiago, que de maneira inteligente propôs a partir de uma estrutura de iluminação já montada para outro espetáculo que seria no dia seguinte); instauramos momentos de desconforto e nojo; entre outros. Assim, noto como buscamos potencializar o grotesco como um caminho criativo-pedagógico potente e passível de discussão e transformação social, discussão na qual me aprofundarei no capítulo terceiro.

Figura 49 - Aquecimento e últimas palavras antes da apresentação



Fonte: Renan Marino (2025)

A apresentação se deu uma única vez e contamos com um público além do esperado: lotamos com aproximadamente 120 pessoas uma das salas cênicas da Universidade, utilizada tanto para ensaios e práticas, quanto para apresentações[9]. O link a seguir dá acesso a uma edição de vídeo breve, como um teaser, de alguns momentos do experimento apresentado: Teaser.

[9] A recepção do público foi muito positiva e houve muitos pedidos, do público e da turma de atores, para que apresentássemos novamente em outros momentos.

Figuras 50 e 51 - Imagens de divulgação do experimento cênico





Fonte: elaboradas pela autora

2.2.4 - Devolutivas da turma

Ao final da disciplina, pedi para que as pessoas estudantes respondessem a algumas perguntas e me enviassem as respostas escritas por email, como numa entrevista. As perguntas foram utilizadas para avaliar o processo pedagógico como um todo, como o grotesco chegou às pessoas (se a metodologia fez sentido), como foi a condução da disciplina pela ministrante e como cada um avalia seu processo individual. As perguntas foram as seguintes:

1. Como os conceitos e ideias de grotesco se desenvolveram para você ao longo do processo da disciplina?
2. As propostas prático-teóricas te estimularam a desenvolver possibilidades cênicas grotescas?
3. Como foi o processo criativo? Você se sentiu colaborando e criando?
4. Como foi a condução da ministrante?
5. Você sentiu que, por parte da ministrante e da turma, houve um espaço aberto e acolhedor?
6. O processo acrescentou à sua formação em Teatro? Se sim, como?
7. Como você se avalia ao longo de toda a disciplina (pensando especialmente sobre presença, pontualidade, propositividade e outras questões que achar importante)?
8. Caso tenha mais algum comentário, crítica ou sugestão, fique à vontade para escrever.

De maneira resumida, a maioria começou a disciplina sem ter muita ideia sobre o que pode ser grotesco, especialmente cenicamente. Porém, ao longo do processo, perceberam que tal conceito é muito amplo e cheio de possibilidades. Muitos também contam como sentiram-se cocriadores, acolhidos e à vontade com o ambiente instaurado pela ministrante e pela turma. A maioria avaliou-se bem, considerando-se presente, pontual e propositiva.

Foi comentado também que seria importante pensar numa carga horária maior para que pudéssemos explorar em outros âmbitos cênicos o grotesco, como aprofundarmos nas possíveis visualidades, sensorialidades etc. Poucas pessoas, por questões pessoais, sentiram que não se deixaram levar tanto assim nas práticas que pediam para estarem mais à vontade, outras sentiram que deveriam ser mais propositivas. De forma geral, as atrizes e atores participantes trouxeram palavras e sensações que conversam muito com os princípios grotescos que foram selecionados

para trabalhá-los. A seguir, reúno alguns trechos das respostas, com grifos meus em relação às devolutivas.

"Me senti parte da *criação* e *colaboração*, ao ver as cenas que improvisamos em uma das primeiras aulas virando cena e se complementando com o restante da apresentação, sensação essa muito boa e satisfatória." L. P.

"Os conceitos foram didáticos e imersivos. Percebo a construção como uma pintura tridimensional e coletiva. Diferentes estilos, cores e texturas. Uma unidade fora estabelecida, porém cada integrante estava livre para traçar a sua identidade. *Um alimento regurgitado, mas curiosamente apetitoso.* [...] os estímulos ocasionaram em um repertório para um olhar absurdo e lúdico. Como uma perspectiva lúdica de uma criança pode ser vista como grotesca. E como uma situação absurda pode se tornar gradativa. Um *ciclo que se retroalimenta* a partir de fragmentos improvisacionais do cotidiano. Há um abismo entre um cadáver em um necrotério e um cadáver em um asfalto. O grotesco muitas vezes ocorre por meio da *intertextualidade*. Cenários distintos que se encontram e se devoram." I. F.

"No início da disciplina não fazia ideia do que se tratava o grotesco por ter vindo da dança e não ter tido o contato tão direto com o teatro. Porém com o passar das aulas e das práticas percebi que se desenvolveu uma nova forma de expressão não somente com o lado de atuar, mas também a forma de *dançar*. Percebi que nem tudo precisa ser *perfeito ou padrão*, e de certa forma ajudou na minha pesquisa de TCC onde mostro a relação do corpo perfeito. Acho que o grotesco é isso pra mim, uma forma de expressão sem a preocupação de parecer algo ideal é rígido, e mais como se expressar mais abertamente. [...] A prática que mais fez com que desenvolvesse meu lado grotesco foi a de visualização da pintura e trazer o que estava visualizando para o corpo. [...] As práticas aplicadas foram de extrema importância para o resultado final, e a forma de seleção de cada cena deixou o resultado final muito engraçado, *estranho* e grotesco." N. C.

"As experimentações cênicas nos permitiram *acessar nosso lado primitivo*, fazendo com que nos imaginássemos em cenários fantásticos e incomuns que revelavam contradições. Estudando diferentes partes do corpo, nossos palhaços/ bufões, o melodrama e o ridículo, criamos situações que transitavam entre o *cômico* e o *repulsivo*.

Um ótimo exercício foi o uso do tríptico O Jardim das Delícias Terrenas, de Hieronymus Bosch para improvisações. A pintura explora a tentação, falsidade e os pecados no paraíso. Há uma brincadeira com as oposições: *o sagrado e o profano, a virtude e pecado, a vida e a morte, a luz e a escuridão*. Corpos disformes se relacionam de forma *obscena* e revelam uma condição primitiva. Acredito que esse estímulo visual contribuiu como referência na hora de criar. O grotesco trabalha com certo "*desvio de caráter*". Explora-se os maus hábitos sociais, a animalização, situações absurdas e repulsivas: como fezes e vômito. O gênero desafia o caos e procura dominar o absurdo. Dessa forma, acredito que para trabalhar com esse tipo de assunto, necessita-se de um espaço confortável e acolhedor. Enxerguei uma sintonia da parte da turma e da ministrante. Todos pareciam muito confortáveis e dispostos a experimentar o que era proposto. Dessa forma, em toda aula surgiam novas ideias e todas eram validadas e levávamos para cena para experimentarmos." L. R.

"Foi muito divertido criar e ver as criações: na minha opinião, todo o processo foi feito de forma *colaborativa* e *horizontal*, de forma a darmos e recebermos feedbacks de forma respeitosa e amistosa – o que, de fato, contribuiu muito para a adição e remoção de *gags*, piadas, figurino e cenografia. Eu senti confiança para expressar minhas opiniões e utilizar as ideias que tive para as cenas. [...] Sinto que estou encerrando a graduação com uma apresentação que é densa, *política*, engraçada e *desafiadora*. Através desse processo, pude experienciar momentos de improvisações "mais loucas" que exigiram criatividade, coragem e entrega cênica, assim como fui desafiada a encarar a linha tênue entre a comédia e o grotesco – dois elementos que não vêm naturalmente a mim e que considero ter grande dificuldade para desenvolver. E vejo evolução desses pontos em mim enquanto atriz." G. O.

"Durante as aulas, principalmente nas trocas de ideias com os colegas, pude refletir mais sobre a arte do grotesco. [...] *Pude explorar um lado de atuação que ainda não tinha ido, colocar ideias em prática.*" V. S.

"Para mim, desde o começo eu me senti muito aberta as propostas, e conforme a disciplina andou, fui absorvendo o que estava sendo passado. [...] nunca havia tido contato real com o grotesco, e acredito que ele tem muito a ver comigo, *sinto que posso ser eu mesma, sendo grotesca.*" L. B.

“No início, eu estava muito apreensiva, pois não sabia quase nada sobre o grotesco e, muitas vezes, eu achei que não conseguiria participar de algo assim. Porém, a partir de todos os exercícios de improvisação/cenas, eu pude sentir que o processo foi leve e cheio de possibilidades. Acho que a forma com que foi trabalhado o grotesco mostrou que é *o grotesco é imprevisível e um caos*, mas cheio de possibilidades criativas inimagináveis. Acho que a própria forma com que criamos as cenas sem texto decorado e os exercícios de improvisação me auxiliaram muito a me soltar, a pensar menos e trazer uma maior *corporalidade grotesca*. Além disso, me ajudou a pensar mais rápido nos textos improvisados, a falar de forma mais clara e desinibida, de uma forma muito significativa, em relação à forma em que eu cheguei desde a primeira aula. Eu acho que todo o processo foi muito positivo e eu realmente me senti parte, pertencente a toda aquela ‘*loucura*’.” R. F.

“Quando iniciei a disciplina tinha um conhecimento mínimo a respeito do tema, porém dentro do processo consegui enxergar o elemento principal do grotesco que é *causar ascos em quem está assistindo ou até mesmo em si próprio* e como existem várias possibilidades para desenvolver um trabalho artístico legal através de figuras corporais, movimentações, sons e trabalho em equipe. [...] O processo criativo foi *desafiador*, porém divertido, pois pude experimentar novas experiências que ainda não tinha feito dentro da graduação, me sentindo contemplado com todo o desenvolvimento individual e em grupo.” T. S.

“No início eu tinha uma ideia mais sobre a bufonaria, que também não era aprofundada. No decorrer da disciplina pude entender que o grotesco também cabe em outros gêneros *além da comédia*, e não necessariamente precisa ser algo tão escrachado para ser o grotesco. Me possibilitou *entender no meu corpo e imaginário como trazer a forma grotesca* e pensar em soluções de cenas absurdas.” M. E.

“Entrei na disciplina sem nunca ter tido contato com o grotesco. Confesso que no início fiquei um pouco confusa, mas conforme os encontros foram acontecendo, tudo foi ficando mais claro para mim. Hoje em dia, mesmo com pouca experiência, é uma das áreas que mais gosto de atuar. As situações dadas antes das improvisações, as músicas e os exercícios me ajudaram muito. [...] *Descobri mais uma área que gosto de atuar e pretendo seguir com o grotesco até onde eu conseguir.* Além disso, tiveram momentos

que me ajudaram a evoluir muito em partitura corporal, expressão corporal, *viewpoints* e improvisação.” M. V.

“A disciplina me permitiu entender melhor que o grotesco é muito mais amplo que apenas uma figura estranha, *o grotesco pode ser o discurso*. Fazer as cenas me ajudou a compreender mais ainda as formas de como posso ser grotesca. [...] *A disciplina fez com que eu finalmente me encontrasse dentro de uma linguagem teatral… o grotesco, com certeza, será um tema que vou pesquisar.*” L. C.

“*O grotesco pode ser tanto escrachado quanto sutil* em sua aparição, muito do que consumimos como conteúdo tem um pouco disso, em programas televisivos por exemplo, casos de família, comerciais, programas de fofoca, algumas matérias de jornalismo, entre vários outros que em certo ponto carregam questões que causam incômodo aos telespectadores. [..] embora [as fontes de pesquisa, Hilst e Bosch] me trouxessem ambientações distintas, pois enquanto o texto da Hilda me trazia um ar de seriedade, depressão e crise existencial, as pinturas já me repetiam a visões mais ritualísticas e fluidas. Mas, em certo ponto, *ambas se encontram na liberdade do corpo*, sendo sexual ou da alma.” N. Z.

“O processo me fez entender o grotesco como uma abordagem que *escancara os temas considerados tabus* ou que são *evitados pela sociedade por conta de estruturas sociais* que moldam o pensamento humano, como o patriarcado, a homofobia, o machismo etc. Nessa abordagem, trata-se em aspectos físicos e psicológicos de assuntos que provocam o público em dois sentidos: um sentido *reflexivo*, que leva à catarse; e no sentido literal de *provocação*, em que a pessoa se sente desafiada ou irritada por assistir algo que revela a sua própria ignorância. Com certeza a preparação inicial, prático-teórica, foi essencial para que eu entrasse em contato com possibilidades cênicas grotescas. Desde as improvisações que serviram como libertação e nos deixaram à vontade para explorarmos o grotesco no corpo e na voz, até os exercícios cênicos em que tratamos de assuntos que também permeavam nossos imaginários e nossos inconscientes. Foi possível *brincar com as nossas revoltas e explorá-las na ironia*.” P. D.

“As propostas prático-teóricas me estimularam de forma muito *orgânica* as minhas cenas de forma grotesca. [...] senti que ajudei a criar e colaborar nas cenas, principalmente ajudando nas dos meus colegas.” J. G.

“Eu entrei na disciplina com um estereótipo do grotesco e ao mesmo tempo não fazia ideia do que esperar sobre as práticas, acredito que saio com uma visão bem mais ampla de possibilidades, me surpreendi inclusive com a presença da comédia, porque a visão quadrada que eu tinha de um grotesco me levava pro terror, pro sombrio, e acho que *encontrei nesse próprio “horror” uma comicidade que vem de um absurdo.* Também enxergo as possibilidades que o grotesco abre pra *criticar e ridicularizar a nossa sociedade* e expor ao máximo os nossos absurdos. [...] acho que o compartilhamento final é a prova viva do quanto a abordagem possibilitou a criação coletiva a partir do *improviso*, os exercícios estimulavam essa criação e a abertura que me foi dada me deixava mais confortável pra criar e mostrar, a escolha de formar grupos diminuía a pressão de estar apresentando uma ideia sua.” M. P.

“Ao longo da disciplina me surgiram novas aberturas para explorar a atuação. O grotesco me permitiu em cena, *estar totalmente vulnerável comigo mesm***o** e chegar a lugares de desenvolvimento e versatilidade que não tinha feito durante a graduação. Durante as aulas me veio uma ideia de cena que entrou no espetáculo. O grotesco não é de uma maneira “feia” ou “nojenta” visualmente. Na verdade, a exploração do corpo na cena “Como dar o cu sem doer” é também grotesca porque eu *enxergo na sexualização do corpo também algo grotesco*. O nojo estava mais nas falas sobre escatologia. Eu aproveitei todas as cenas que pude para explorar o grotesco, seja nas falas, nas movimentações e em entregar o meu corpo.” L. G.

“Agora entendo que o grotesco não é apenas agir estranho ou exagerado, ou até mesmo fazer coisas ‘nojentas’, é bem mais que isso, é mostrar a *hipocrisia* do ser humano e a parte mais *animalesca* que tentamos a todo custo *esconder*, mas está sempre ali.” M. P.

“Ao longo da disciplina, descobri as inúmeras possibilidades conceituais, estéticas, construtivas e interpretativas que o grotesco pode oferecer e isso me fascinou profundamente. Durante esse quarto semestre, eu vinha sentindo que algo faltava no meu repertório artístico e, ao entrar em contato com o grotesco,senti como se uma chave tivesse girado dentro de mim. Foi como se eu tivesse finalmente encontrado um caminho fértil para meu desenvolvimento futuro. [...] Eu sempre tive insegurança com improvisação, e essa disciplina foi baseada justamente nisso, improvisar, inclusive no dia da apresentação. Eu sabia qual era o objetivo dramatúrgico, *mas o caminho até ele*

era livre, era meu, era nosso. Era como se o percurso fosse construído no instante, com liberdade e *escuta*.” K. C.

Como ministrante, reconheço as individualidades, inseguranças e devolutivas. O ponto em comum entre a turma é que toda ela fora composta por estudantes da graduação em Teatro, mas cada pessoa estava em um momento da sua graduação (uns começaram há pouco tempo, para outros foi o último semestre), em humores diferentes para dias diferentes, alguns ficam doentes ao longo do processo ou têm que lidar com outras questões de saúde (uma das alunas, por exemplo, teve dengue e perdeu muitos ensaios). Acredito na importância de lidar com as particularidades e, uma vez que as enxergamos, abrem-se mundos de potência que são especiais justamente por serem únicos.

Ao fazer o planejamento da disciplina, a estratégia de dividi-la em módulos foi um recurso para lidar com o incontrolável: tracei os objetivos de cada módulo, de início, e fiz um esqueleto de possíveis práticas cênicas para cada um. Ao longo do processo, a cada semana planejava as aulas de maneira mais detalhada, o que dependia inteiramente de, como se diz, dar um passo de cada vez. Ao final de cada encontro, sentávamos em roda e eu perguntava para a turma se alguém gostaria de fazer algo específico no próximo encontro. A maioria dos pedidos foram realizados e a criação caminhou de forma gradual.

Um dos meus maiores desejos, ao ver o processo criativo-pedagógico depois de concluído, é trabalhar mais com minha fontes principais que, com intuito de gerar estranheza, chamo-as pelos seus primeiros nomes no meu título, Hilda (Hilst) e Hieronymus (Bosch). Seria uma possibilidade tornar Hillé, personagem principal de *A obscena senhora D*., uma personagem cênica, ou dar vida cenicamente a um recorte de *O Jardim das Delícias*, criar uma história com as figuras corporais, criar cenas a partir dos *Contos D’Escárnio. Textos Grotescos*… Vejo que minhas fontes ficam como um subtexto, materiais motivadores que, no experimento cênico, não aparecem obviamente, o que também acho interessante. Ao final, percebo que me deixei levar pelo processo sem “forçar” nada com a turma. Não sei até que ponto insistir mais em minhas fontes geraria um trabalho mais objetivo com elas - fazer escolhas de abordagem gera dúvidas eternas.

Tive contato com um termo que coloca em palavras a maneira que fiz uso das minhas fontes: *anteparo*. Criado pelo professor Armando Sérgio da Silva, a palavra se relaciona ao que serve de estímulo, mote, para um processo criativo. (SILVA, 2010)

Assim, minhas fontes foram utilizadas como pano de fundo, bússolas que me dessem um pontapé inicial para que eu e a turma pudéssemos imergir no grotesco sem muito medo.

3. Capítulo terceiro - O riso, o feio, a educação, as mulheres etc *ou* reflexões sobre a prática cênica e pedagógica grotesca

Uma das inquietações que a turma teve ao longo do processo da disciplina citada no segundo capítulo foi refletir sobre como o riso é um caminho afiado, ácido e até previsível quando se coloca o grotesco em cena. Ao falar sobre assuntos *difíceis*, levar a plateia ao riso é uma maneira de fazer com que a abordagem não seja tão pesada, numa coisa meio "rindo pra não chorar" ou "*kkkrying*[10]". Quando o experimento cênico foi apresentado, os risos foram muito presentes, o que também muitas vezes deu abertura para gritos e comentários (especialmente enojados ou surpresos) da plateia, por muitas vezes inserida numa lógica higienista - até vindo de quem faz parte do "mundo teatral". Assim, neste capítulo, escolho por dar luz a elementos desta pesquisa que me chamaram atenção durante seu processo e a forma como o público recebeu a apresentação do experimento cênico - aos risos e surpresas. Aqui, pinço assuntos que foram e são importantes aqui, sob meu olhar: decido refletir sobre o riso, o feio, a educação, a professoralidade e mulheres que bagunçam as estruturas de gênero.

3.1. O riso, o feio

É interessante como a história se faz e como é possível estudar momentos e características de sociedades passadas. Como Ailton Krenak (1953-) discute, para enxergar o que acontece e acontecerá é preciso enxergar o que aconteceu, num futuro ancestral. Aqui, revejo tal proposta como uma metáfora para pensar o tempo não como uma linearidade, mas como uma circularidade que nos permite viver e olhar para o passado, o presente e o futuro - e como este olhar nos ajuda a entender e respeitar os que já passaram por aqui e tornaram sua vivência essencial para compreendermos o aqui, o agora e o que virá. Portanto, para além de estudar o grotesco, também busco, nesta pesquisa, por elementos que o compõem e que há muito tempo fazem parte das culturas humanas, como o riso. Em *História do Riso e do Escárnio* (2000), de Georges Minois (1946-), este comenta sobre como o riso está presente de diversas formas nas diversas culturas. Rir tem um lado individual e outro social - portanto, analisá-lo pode dizer muito sobre as sociedades.

Apesar de o riso ter sido abominado pelo cristianismo, especialmente pela Igreja medieval, existem outras mitologias mais antigas que associam o riso à criação divina.

---

[10] Expressão informal da internet que mistura **"kkk"** (risada, comum em português) com **"crying"** (chorando, em inglês), rindo e chorando ao mesmo tempo.

Segundo o papiro de Leyde, cuja autoria é anônima, datado no século III, o universo teria nascido de algumas gargalhadas - assim, em seguida, se fez também a luz, Hermes, o destino e o tempo. De tanto rir, o deus chora. Depois, nasce a alma.

> Estudado com lupa há séculos, por todas as disciplinas, o riso esconde seu mistério. Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. [...] Na encruzilhada do físico e do psíquico, do individual e do social, do divino e do diabólico, ele flutua no equívoco, na indeterminação. (MINOIS, 2003, p. 15-16)

A Grécia é uma das fontes principais para compreender o riso - não coincidentemente, os estudos sobre Teatro partem muito de lá. Isto pode se justificar por conta de ser considerada o berço do pensar filosófico e, principalmente, por ter registrado grande parte de sua cultura e formas de pensamento e organização social. Aristóteles afirma e reconhece, como um dos primeiros registros que temos ciência, que rir é próprio do ser humano. Os deuses gregos dão risada. Por outro lado, o riso também pode estar associado não somente à alegria, mas à morte, ao sofrimento, à maldade. Isso muito me interessa e me associa aos experimentos grotescos. Na prática, o riso é capaz de gerar nojo, repulsa, angústia. Aí chega o escárnio, a derrisão, aquele riso que zomba do outro - a bufonaria sabe muito bem fazê-lo.

É curioso pensar que, em muitas sociedades, o riso foi utilizado como forma de manter a ordem social. Ao rir sobre alguma situação, e aqui podemos lembrar das peças de teatro que trazem personagens e situações desvirtuosos, causa-se um riso que serve como não-exemplo. Diferente de um princípio mantenedor da ordem que, como Minois aponta, existe em parte do teatro grego, o riso contemporâneo pode ser palco de disrupções sociais e contestação da ordem vigente.

> Se verdadeiramente nada tem sentido, o escárnio não seria a única atitude ‘razoável’? O riso não é o único meio de nos fazer suportar a existência, a partir do momento em que nenhuma explicação parece convincente? O humor não é o valor supremo que permite aceitar sem compreender, agir sem desconfiar, assumir tudo sem levar nada a sério? (MINOIS, 2003, p. 19)

Ao falar sobre grotesco, também fala-se muito do que é dito *feio*. Quem “inventou” a beleza? Meus alunos do ensino fundamental, na sinceridade infantil, vez ou outra enquanto mostro alguma obra de Arte que está fora dos padrões visuais aos quais eles estão acostumados, no primeiro segundo já comentam: “que feio!”, “que esquisito!”, “isso não é arte!” ou “eu também consigo fazer isso e posso ganhar muito dinheiro”. São visões que não pertencem somente às crianças. Em tempos de filtros de redes sociais que alteram tanto as cores e formas do nosso rosto e corpo a um ponto em

que muitas pessoas, especialmente mulheres, não conseguem mais se olhar no espelho como são naturalmente, faz-se mais do que necessário refletir sobre padrões estéticos. É uma maneira de olhar criticamente uma cultura que é prejudicial às nossas saúdes e é um dispositivo de controle social, já que ao invés de refletir, criticar, agir ou descansar, gastamos nosso tempo, saúde e dinheiro tentando atingir o inatingível.

Umberto Eco (1932-2016), em *História da Feiúra* (2007), questiona o que de fato é feio, trazendo problemáticas que nem tanto têm a ver com critérios estéticos, mas políticos e sociais.

> Dizer que belo e feio são relativos aos tempos e às culturas (ou até mesmo aos planetas) não significa, porém, que não se tentou, desde sempre, vé-los como padrões definidos em relação a um modelo estável. Pode-se sugerir também, como Nietzsche no Crepúsculo dos ídolos, que no belo, o ser humano se coloca como medida da perfeição;" (...) "adora nele a si mesmo. (...) No fundo, o homem se espelha nas coisas, considera belo tudo o que lhe devolve a sua imagem. (...) O feio é entendido como sinal e sintoma da degenerescência (...) Cada indício de esgotamento, de peso, de senilidade, de cansaço, toda espécie de falta de liberdade, como a convulsão, como a paralisia, sobretudo o cheiro, a cor, a forma da dissolução, da decomposição (...) tudo provoca a mesma reação: o juízo de valor feio'. (...) O que odeia aí o ser humano? Não há dúvida: o declínio de seu tipo". (ECO, 2014, p. 15)

Enquanto os gregos, ao assumir mitos e mundos cheios de crueldade e feiúra, representam seus deuses com ideais de beleza, para a cultura cristã o mundo foi feito por Deus, símbolo da perfeição, e Cristo é representado nos moldes do sofrimento, humilhação e disformidade. Cristo, ao mesmo tempo, é colocado como alto e belo, sendo um padrão de beleza (e não à toa suas representações contemporâneas estão dentro dos padrões atuais europeus de beleza); porém também dá-se margem para representações da feiúra e do sofrimento.

> Foi somente nos séculos da Idade Média mais madura que se reconheceu no homem na cruz um homem verdadeiro, batido, ensanguentado, desfigurado pelo padecimento, e a representação, seja da crucificação, seja das várias fases da Paixão, torna-se então dramaticamente realista e celebrarem seu sofrimento, a humanidade do Cristo. [...] E desse modo que a imagem do Cristo doloroso passará também para a cultura renascentista e barroca, em um crescendo de *erótica da dor* em que a insistência no rosto e no corpo divino martirizado pelo sofrimento chegará aos limites do comprazimento e da ambiguidade, como acontece com o Cristo, mais que ensanguentado, sanguinolento, da *Paixão* de Mel Gibson. (ECO, 2014, p. 49)

Figura 52 - Cena de *A Paixão de Cristo* (2004), de Mel Gibson



Fonte: Divulgação

Figura 53 - *A Prisão de Cristo* (1530-1550)



Fonte: Hieronymus Bosch

Aqui, retorno a mais uma de minhas fontes, Hieronymus Bosch (1450-1516), que destaca-se por representar visualmente outras feições que não as ideais de beleza de sua época. Bosch era um cristão fervoroso que, sob olhares contemporâneos, em suas obras proporciona imagens distorcidas, cômicas e que beiram o surrealismo. Ao retratar

A prisão de Cristo, faz um Jesus abatido em meio a figuras caricatas, grotescas e demoníacas, justamente para representar este mal que prendia Cristo.

Eco faz uma relação entre Bosch, que retrata seres híbridos em suas pinturas, às representações cristãs do Diabo que, na mesma época, começa a ser representado como o retrato da feiura. É curioso pensar como os pudores para se falar sobre o Diabo são diferentes de hoje, e cita Lutero, um dos pais do protestantismo.

> Em seus escritos, Lutero irá identificar muitas vezes o pontífice romano tanto com o diabo quanto com o Anticristo, Lutero é obcecado pelo diabo e a lenda reza que em uma de suas aparições, ele o expulsou jogando-lhe um tinteiro. Mas mesmo sem a lenda, em suas *Conversas à mesa* aparecem invectivas deste tipo: "Muitas vezes expulso o diabo com um peido. Quando me tenta com pecados tolos, digo-lhe: Diabo, ontem mesmo eu te mandei um peido: colocaste na conta?" (122). Ou então: "Quando acordo, eis que logo chega o diabo e disputa comigo até que eu lhe diga: ora, vem lamber meu cu... Porque ele nos atormenta antes de mais nada com a dúvida. Em compensação, temos o tesouro da Palavra. Deus seja louvado" (141). (ECO, 2014, p. 101)

O feio, na modernidade, começou a ser usado para representar o inimigo, seja religioso, nacional, político etc. Suas feições são grotescas e se associam ao que é mal. Já a imagem das bruxas, desde a Idade Média, é associada à feiura, pois são elas que, no senso comum da época, comungam com o diabo - mais feio que ele não há. Assim, me interessa criticar a busca pela polidez de maneira satírica. A procura pela perfeição tem sua dose de ridículo e é maravilhoso expôr-la através do teatro. Programas de televisão, com seus fios de cabelo e maquiagem intactos, roupa social, sotaque “neutro” que de nada é neutro, vídeos de Inteligência Artificial com dentes de porcelana, corpos limpos… Não existe humanidade. Esquecemos que fazemos parte de uma natureza que arrota. Por isso, a necessidade da Arte. O teatro é transgressor.

Falando sobre Inteligência Artificial, acho curioso e preocupante como seu uso para gerar textos, imagens e vídeos está sendo um fenômeno. Porém, existe um lado interessante da geração de I.A. feita para causar riso e virar meme. Pouco tempo depois de apresentarmos o experimento cênico, uma das atrizes me enviou um vídeo que tinha acabado de ser compartilhado: um programa de televisão gerado por I.A., ideia do artista brasileiro Raony Phillips, chamado *Marisa Maiô*. No famoso estilo dos programas de audiência televisivos, a apresentadora Marisa, vestida o tempo todo com um maiô, é extremamente sincera e desvirtuosa. Em um dos episódios do programa, todos com *prompts* criados por Phillips, Marisa interage com convidados e promove situações típicas de programas de auditório, como debates sobre dramas pessoais exagerados; perguntas absurdas a especialistas (por exemplo, uma médica que responde

“é só parar de ter” quando questionada sobre como evitar a acne); e comportamentos e falas *nonsense* que misturam sarcasmo e humor grotesco.

Figura 54 - Programa feito com I.A. *Marisa Maiô* (2025)



Fonte: Internet

3.2. A educação e a professoralidade

Ao refletir sobre contemporaneidades, vejo como muito importante a procura por tentar compreender as gerações de maneira a acessá-las, estabelecendo uma ponte entre professora e estudante; e é esta ponte que inaugura um processo de troca e aprendizado que me faz sentido.

Em outubro de 2025 fui entrevistada por uma graduanda na licenciatura em Teatro da UFU num breve encontro por videochamada. A estudante já me conhecia e, para um trabalho na graduação, me chamou para responder algumas perguntas sobre minha jornada como professora de Arte. Antes da entrevista, mas não somente neste momento, refleti sobre o por que temos escolas, colégios, faculdades, universidades e instituições de ensino - daquelas perguntas que é preciso fazer e refazer com frequência para lembrar e relembrar os sentidos que damos às coisas. A educação é sempre um dilema para mim. Especialmente no ambiente da educação básica tradicional, sinto que não há um segundo em que eu esteja desenvolvendo meu trabalho e não me questionando sobre o porquê de tudo. Fazer isso é necessário e cansativo.

Aprender é natural da vida: aprendemos desde quando nascemos, sem a presença de exemplos não conseguiríamos evoluir. Mestres (gosto muito desta denominação) nos são importantes desde sempre. Agradeço, me recordo e guardo em meu coração as mestras e os mestres que *transformaram* minha vida - não uso este verbo com exagero, lembro-me muito bem de professores que me tiraram do meu chão de diversas maneiras. De alguns não guardo boas lembranças, o que me faz estar atenta às minhas ações, equilibrando o cuidado e o receio de provocar em alunos o que já me foi provocado negativamente. Porém, o que predomina em mim é a valorização do papel de uma mestra na vida de alguém e, por consequência, a valorização do papel de estudantes na vida de uma mestra.

Apesar de ter uma função tão importante, é quase (ou inteiramente) insustentável a jornada docente, especialmente da educação básica. Vejo colegas que estão há muito tempo, décadas de dedicação, adoecidos. Outros, como eu, que chegaram há relativamente pouco tempo, deparam-se com uma realidade nua e crua.

Mas ainda há tempo, ainda há café, ainda há olhos brilhando! Ainda há corpos dançando, e mais: uns com os outros. Hora ou outra, olhares sensíveis podem perceber que existem mãos sendo dadas e relações sendo formadas. E a Arte, o Teatro, são as brechas de um muro cinza e duro da educação neoliberal; pelas brechas saem luzes e cores que dão vida e múltiplos sentidos às relações. Viver processos pedagógicos em que percebemos tais luzes e cores em cena é muito motivador; o processo que cito nesta dissertação é um desses exemplos. Como Valéria Gianechini de Araújo, em *Da experiência artística à poética docente*, escreve:

> [...] ser docente pode ser considerado um ato de coragem, de disposição a crescer ante os antagonismos; um olhar para as próprias ignorâncias e seguir fazendo, isto é, aprendendo na prática diária e contínua. Pode ser visto, também, como ato generoso quando se compreende o ensino como atividade (com)partilhada em que o aprendizado ocorre entre as pessoas: na igualdade de inteligências, na emancipação dos sujeitos; no entendimento de que o conhecimento é algo que se constrói ao longo do tempo. (ARAÚJO, 2016, p. 15)

Não venham ver isto aqui foi o resultado fruto de uma pesquisa que vejo para além do que aconteceu. Uma das possibilidades que me intriga é pensar em como seria investigar o grotesco na educação básica, com suas devidas adaptações. Numa turma de adolescentes, ao tratar sobre redes sociais e *fake news* num projeto interdisciplinar, quem sabe? Ou com crianças falando sobre monstros, sonhos e inventando histórias? Máscaras, objetos descartados, criações cênicas, plásticas, sonoras, audiovisuais… Vejo muita potencialidade ao fazer uso do grotesco em um processo pedagógico. E, ainda, seja na escola formal ou em escolas livres de teatro, é possível haver um foco no grupo

com o qual se trabalha, como um grupo só de mulheres, idosos, pessoas pretas ou PcD's. As potencialidades do grotesco abrem-se ainda mais com o debate sobre pautas sociais, mesmo que nas entrelinhas. Como Lecoq comenta sobre os bufões (e que estendo para esta pesquisa sobre o grotesco): "os bufões falam essencialmente da dimensão social das relações humanas, para denunciar o absurdo disso. Eles falam também do poder, de sua hierarquia, invertendo-lhes os valores." (Lecoq, 2010, p. 182)

Doris Bolzan e Silvia Isaia, em seu artigo *Pedagogia universitária e aprendizagem docente: relações e novos sentidos da professoralidade*, discutem sobre o que chamam de *professoralidade*. A ideia de aprendizagem docente é essencial quando se fala sobre pedagogia universitária, e aqui estendo para outras pedagogias de outras idades a partir da experiência que já tive lecionando Arte e Teatro desde o maternal até a terceira idade. Quando fala-se sobre professoralidade, fala-se sobre um intercâmbio de funções, ora é quem ensina, ora é quem aprende.

> Essa condição implica a possibilidade do docente estar aberto e receptivo a aceitar novas formas de constituir-se, tanto em termos de conhecimentos específicos, quanto pedagógicos e experienciais. [...] Nesse contexto, é imprescindível reconhecermos o processo de construção pedagógico e epistemológico como contínuo, envolvendo o que os professores veem, o que acreditam e o que fazem, compreendendo a experiência como princípio e não como momento de culminância de suas aprendizagens. Ao mesmo tempo, não podemos falar em aprendizagem docente sem referência aos discentes em seus processos formativos, pois, à medida que os professores são formadores, também se formam. (BOLZAN, ISAIA, 2010, p. 15-16)

Penso que tal processo de troca se parece muito com o intercâmbio entre atriz e público. Na docência, segundo as autoras, existe um caminho não-linear da aprendizagem, e é preciso refletir também sobre um processo formativo docente, uma reorganização constante deste trabalho. Tal exercício é, ao mesmo tempo, orgânico e social, e demanda criatividade e cooperação.

> A construção da aprendizagem de ser professor, portanto, é colaborativa, faz-se na prática de sala de aula e no exercício de atuação cotidiana da universidade. É uma conquista social, compartilhada, que envolve trocas e representações. Com essa postura, o professor está produzindo sua professoralidade, o que implica não só em dominar conhecimentos, saberes, fazeres de determinado campo, mas também na sensibilidade em termos de atitudes e valores que levem em conta os saberes da experiência. Esta, contudo, precisa ser entendida a partir de uma ótica de reflexão sistemática na qual o foco está nas relações interpessoais, componente intrínseco ao processo de ensinar, aprender, formar-se e, consequentemente, desenvolver-se profissionalmente. (BOLZAN, ISAIA, 2010, p. 16)

Também não me esqueço de como às vezes, ao ouvir ou ler algo sobre como poderia ser o trabalho docente, sinto um pouco de desconforto. Não que tais palavras sobre professoralidade me causem isso, não que as ideias colocadas aqui, nesta pesquisa, referentes às práticas pedagógicas, tenham a ver com isso. Levanto essa

questão para refletir sobre o outro lado, o lado de encarar a classe docente no Brasil (que é tão diversa em vários sentidos, sociais e econômicos, por exemplo) como um grupo, em sua maioria, muito desprezado. Existem muitas diferenças entre docentes do ensino superior e da educação básica, mas vejo, a partir da minha experiência, de colegas e amizades, uma tendência em desvalorizar o nosso trabalho, que é fundamental para uma sociedade consciente e transformadora. Por isso acho importante a reflexão sobre quais as condições em que os professores trabalham (salário, carga horária em sala e fora da sala de aula, outros trabalhos que não estão diretamente ligados a lecionar, problemas mundiais que impactam a sociedade e os indivíduos etc) para além do foco no que docentes deveriam ou não fazer - ainda mais em tempos atuais em que se vê uma supervalorização da exploração neoliberal do trabalhador vestida de valorização ao empreendimento, levando a uma naturalização da precarização do trabalho e incentivo a prejudicar a própria saúde pela ilusão do dinheiro que nunca chega.

3.3. As mulheres que sou e quero ser

Escolho terminar este capítulo com divagações breves e pessoais sobre aquelas que me inspiram. O grotesco não precisa ser algo pejorativo, não precisa ser o contrário da beleza e da higiene. Me vejo como uma grotesca, uma bufona de nascença: muitos dizem que por trás das minhas feições infantis e inocentes carrego doses (ora grandes, ora pequenas) de loucura e perturbação. Não poderia receber melhor elogio.

Figura 55 - Eu, criança tímida e esquisita



Fonte: Autora

Percebo como o que me chama atenção desde criança projeta o que vejo em mim - e que, por muitos momentos, tive vergonha de aceitar. É difícil ser mulher que se comporta e vive como deseja, porém existem muitas delas que me fazem não sentir que só eu sou estranha numa sociedade tão chata. Existem outras e outros estranhos vivendo neste planeta: Rita Lee que fala, em rede nacional, que aprendeu inglês "dando" pra todos os *Beatles*; Dercy que manda todo mundo tomar no cu; Hillé, personagem de Hilda, que levantava a saia para as visitas se assustarem com sua ousadia.

Hilda Hilst (1930-2004), uma de minhas principais fontes, rebela-se contra o mercado editorial quando decide fazer uma literatura debochada, erótica, sarcástica, nojenta. Hilda torna-se uma bufona para criticar um mercado sujo do qual ela sofria como artista. A escritora também escreveu dramaturgias, mas escolhi como fonte seus textos em prosa e poesia porque me interessam tais escritos como motes para criação, cutucadores cênico-criativos, para além de utilizar diálogos e narrativas prontas.

Figura 56 - Hilda Hilst



Fonte: Instituto Hilda Hilst

Eu sou a Monstra
De muitas caras.
Tenho mil capas
Posso ser roseira
Posso ser sucata.

Posso ser rainha
Posso ser vassoura
Posso ser um corvo
E astronauta.

Em *Eu sou a monstra: Hilda Hilst para crianças* (2021), a autora, numa breve obra em que se direcionou ao público infantil, escreve poesia sobre uma criatura misteriosa, que muitas vezes se denomina uma monstra e convida seu amigo Daniel a desenhá-la. Me interessa esta monstra amigável que, por mais que se tenha receio à princípio de encontrá-la, provoca curiosidade em sua complexidade. A personagem pode ter múltiplas facetas, a depender da imaginação de quem estiver lendo, seja criança ou não.

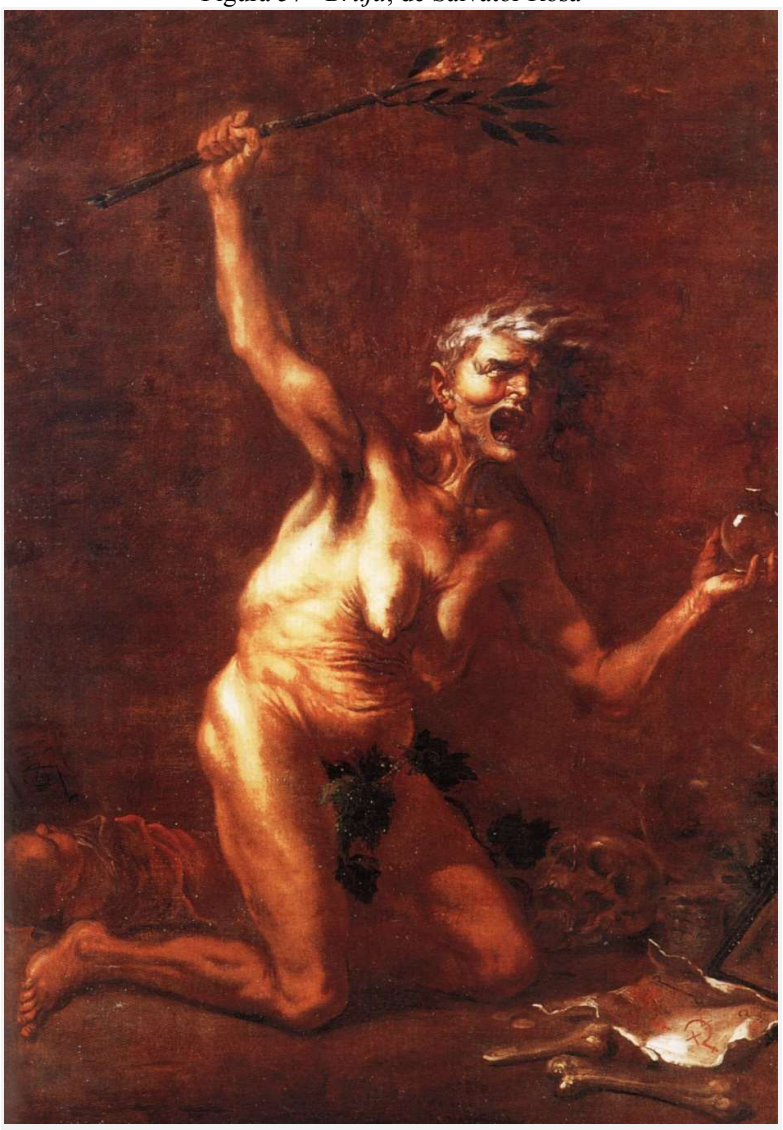
As representações da bruxa, da mulher, da velhice foram carregadas de monstruosidade, demonização e misoginia. A fogueira medieval (e as outras fogueiras simbólicas contemporâneas, como a pressão estética, a violência de gênero, a desigualdade) foram (e são) planos políticos de poder. Homenageio todas as velhas, bruxas, monstras, bufonas, grotescas!

Mas quem são estas mulheres? Em *Calibã e a Bruxa* (2004), a filósofa Silvia Federici (1942-) analisa o surgimento do capitalismo a partir de uma perspectiva histórica e feminista. A autora defende que a consolidação do sistema capitalista, entre os séculos XV e XVII, esteve diretamente ligada à violência contra as mulheres, à perseguição das chamadas bruxas e à reorganização do trabalho e do corpo feminino.

Federici argumenta que a caça às bruxas não foi um fenômeno marginal ou supersticioso, mas um instrumento político fundamental para destruir formas comunitárias de vida, controlar a reprodução, impor a divisão sexual do trabalho e garantir a exploração da força de trabalho. Ao relacionar gênero, classe e poder, a filósofa propõe uma releitura crítica da história, mostrando como a opressão das mulheres foi central para a formação do mundo moderno e das bases do capitalismo contemporâneo.

> As mulheres eram acusadas de ser pouco razoáveis, vaidosas, selvagens, esbanjadoras. A língua feminina era especialmente culpável, considerada um instrumento de insubordinação. Porém, a principal vilã era a esposa desobediente, que, ao lado da "desbocada", da "bruxa" e da "puta", era o alvo favorito de dramaturgos, escritores populares e moralistas. Nesse sentido, *A megera domada* (1593) de Shakespeare era um manifesto da época. O castigo da insubordinação feminina à autoridade patriarcal foi evocado e celebrado em inúmeras obras de teatro e panfletos. [...] Na Europa da Era da Razão, eram colocadas focinheiras nas mulheres acusadas de serem desbocadas, como se fossem cães, e elas eram exibidas pelas ruas; as prostitutas eram açoitadas ou enjauladas e submetidas a simulações de afogamentos, ao passo que se instaurava a penas de morte para mulheres condenadas por adultério (Underdown, 1985a, p. 117 e segs.). (FEDERICI, 2017, p. 202-203)

Figura 57 - *Bruja*, de Salvator Rosa



Fonte: Wiki Commons

Por isso, ovacionar estas mulheres é compreender sua importância social, política e artística quando se fala sobre a expressão feminina. Aqui, volto ao assunto que coloquei no capítulo primeiro ao relacionar a visão do grotesco às representações que os europeus faziam dos povos indígenas em épocas colonialistas. Não à toa, Federici faz tal relação da caça às bruxas, a demonização de mulheres, ter se consolidado justamente numa época em que se demonizava povos escravizados dos continentes africano e americano - houve um projeto muito evidente de tornar certos grupos rivais da religião cristã e do capitalismo que se fortalecia no século XVI. Projeto muito bem arquitetado, já que mais de quinhentos anos depois seus ideais permanecem em voga. Federici pontua:

> Não é exagero dizer que as mulheres eram tratadas com a mesma hostilidade e com o mesmo senso de distanciamento que se concedia aos "índios selvagens" na literatura produzida depois da Conquista. O paralelismo não é

> casual. Em ambos os casos, a depreciação literária e cultural estava a serviço de um projeto de expropriação. Como veremos, a demonização dos povos indígenas americanos serviu para justificar sua escravização e o saque de seus recursos. Na Europa, o ataque contra as mulheres justificou a apropriação de seu trabalho pelos homens e a criminalização de seu controle sobre a reprodução. O preço da resistência era, sempre, o extermínio. Nenhuma das táticas empregadas contra as mulheres europeias e contra os sujeitos coloniais poderia ter obtido êxito se não tivesse sido sustentada por uma campanha de terror. No caso das mulheres europeias, foi a caça às bruxas que exerceu o papel principal na construção de sua nova função social e na degradação de sua identidade social. A definição das mulheres como seres demoníacos e as práticas atrozes e humilhantes a que muitas delas foram submetidas deixaram marcas indeléveis em sua psique coletiva e em seu senso de possibilidades. De todos os pontos de vista — social, econômico, cultural, político —, a caça às bruxas foi um momento decisivo na vida das mulheres; [...] (FEDERICI, 2017, p. 203)

Federici, ao escrever que a caça às bruxas se intensifica num período contemporâneo às sangrentas colonizações, aponta que tal perseguição às mulheres não pertenceu aos últimos respiros da Idade Média, como muito coloca-se popularmente, quando, na realidade, tal caça às bruxas fez parte de um projeto que culmina no capitalismo.

A partir da autora aqui comentada, volto a Umberto Eco e relaciono ambos ao falar sobre as representações diabólicas. Num momento muito similar ao que Eco associa a mudança para que o diabo fosse a personificação do feio, esse ser mitológico também passa a ser representado com as características das mulheres e dos povos indígenas e negros. A relação entre a feiúra e tudo que não se enquadra no padrão, encravada em nossa cultura até hoje, não é uma verdade absoluta, mas um projeto político, social e econômico. Segundo Federici:

> No imaginário anterior, o diabo era retratado como um ser maligno, mas com pouco poder — em geral, bastava borrifar água benta e dizer algumas palavras santas para derrotar suas tramas. Sua imagem era a de um malfeitor fracassado que, longe de inspirar terror, possuía algumas virtudes. [...] A visão renascentista da relação entre o diabo e o mago também retratava sempre o diabo como um ser subordinado, chamado ao dever, querendo ou não, como um criado, e feito para agir de acordo com a vontade do seu senhor. A caça às bruxas inverteu a relação de poder entre o diabo e a bruxa. Agora, a mulher era a criada, a escrava, o súcubo de corpo e alma, enquanto o diabo era, ao mesmo tempo, seu dono e senhor, cafetão e marido. [...] a caça às bruxas introduzia um só diabo, em vez da multidão de diabos que pode ser encontrada no mundo medieval e renascentista. (FEDERICI, 2017, p. 336)

Pollyana Rosa, em seu texto[11] *Das Mulheres Perigosas às Casas Cor de Fogo: fundamentos e processos de criação das instalações cênicas a partir da obra de Silvia*

[11] Texto apresentado em exame de qualificação de doutorado em Artes Cênicas na UnB, cedido pela autora.

Federici, faz uma análise sobre a obra *Calibã e a Bruxa* como um dos dispositivos criativos em sua pesquisa. Rosa faz uma síntese de sua leitura e escreve:

> Quem eram as mulheres julgadas por bruxaria? Além daquelas que mantinham práticas de adivinhação, aconselhamento espiritual e de cura, contracepção e abortamento por meio de poções milenares e rezas e das prostitutas, havia as chamadas "libertinas" em geral como as adúlteras e aquelas que não viviam de acordo com as regras sexuais da castidade e do casamento, as parteiras – que tiveram um severo declínio social na época – aquelas que não tinham filhos, as mendigas e as "rebeldes". [...] Dessa forma, virtualmente qualquer mulher poderia ser acusada de bruxaria, pois qualquer suposta infração em seu comportamento poderia arruinar a sua reputação e levá-la a um julgamento por bruxaria. O espetáculo público dos julgamentos e execuções são eloquentes ao evidenciar o alto grau de misoginia e perversidade aceitável naquelas sociedades. (ROSA, 2025, p. 38-39)

Assim, a caça às bruxas não foi uma simples medida religiosa para acabar com aqueles "envolvidos com o Diabo" - que, ora, eram as mulheres! Existe uma guerra contra o corpo, incentivada pelo capitalismo, como estratégia de poder:

> De um lado estão as "forças da razão": a parcimônia, a prudência, o senso de responsabilidade, o autocontrole. De outro lado, estão os "baixos instintos do corpo": a lascívia, o ócio, a dissipação sistemática das energias vitais que cada um possui. Este combate se passa em diferentes frentes, já que a razão deve manter-se atenta ante os ataques do ser carnal e evitar que (nas palavras de Lutero) a "sabedoria da carne" corrompa os poderes da mente. (Federici, 2017, p. 241) (ROSA, 2025, p. 29)

E aí, em "baixos instintos do corpo", voltamos ao grotesco. Na realidade, nunca saímos dele. Vemos que, mais uma vez, a organicidade de um corpo é condenada e cruelmente atacada.

Figura 58 - Maria Alice Vergueiro



Fonte: Fábio Furtado

Quando Maria Alice Vergueiro (1935-2020) mostra seus peitos, já na velhice, coloca seu corpo à disposição da arte. Seus seios fazem parte de um corpo que existe e não vive à serviço de um olhar que objetifica. Reflito sobre a diferença de retratos femininos em épocas diferentes com a pintura *Bruja*, de Salvator Rosa (Figura 57), feita na década de 1640 (não é coincidência ser contemporânea à caça às bruxas) e a fotografia de Maria Alice (Figura 58), feita em 2016: na primeira, vejo uma mulher madura, quase completamente nua, demonizada, com seus materiais de magia, plantas, caveiras, numa ação que aparenta *jogar um feitiço* em alguém. Ela está fora de si, evoca algo. Enquanto isso, na segunda, vejo uma mulher enaltecida, de seios de fora, sorridente, que gesticula fazendo alusão à arte teatral que a alimentou em vida.

Segundo Federici, a mulher que fala, tem desejo, sente prazer, trabalha com o que quer, passou a ser vista como uma ameaça à sociedade. Enquanto isso, homens poderiam sofrer com tais ações femininas. A sexualidade feminina, no imaginário capitalista e critão, tinha (até hoje, tem) intuito de procriação e ponto.

Desde criança lembro da música que cantava “a perereca da vizinha tá presa na gaiola, xô perereca, xô perereca!”. Com uma surpresa agradável, ao pesquisar sobre Dercy Gonçalves (1907-2008), descubro que tal música ganhou popularidade através da artista. Depois, me surpreendi quando descobri que tal música fez muito sucesso entre as crianças, ironicamente e impensavelmente nos dias atuais. Risos.

Ainda faltavam alguns anos para eu nascer quando Dercy, sempre carnavalizada, desfilou com uma escola de samba usando muletas, pois havia quebrado a bacia e estava em recuperação e, inconformada com o desconforto de seu traje, puxou-o para baixo e desfilou com os peitos de fora. Isso foi em 1991, ela tinha 85 anos. Ao seu lado, seu médico pronto para socorrê-la caso algo acontecesse.

Figura 59 - Dercy Gonçalves no carnaval



Fonte: Internet

Quando Dercy Gonçalves começou a demonstrar interesse em ser artista, comenta, em uma entrevista que fez no programa da Hebe Camargo que, mesmo sem ter tido sua primeira relação sexual, era chamada de puta ainda nos primeiros anos de sua adolescência, simplesmente por ser como era. Era puta pois queria ser atriz.

Na tese *Dercy Gonçalves - o corpo torto do teatro brasileiro* (2009), a autora Virginia Namur escreve como Dercy foi colocada como uma artista “maldita”, e a tal fato muito se deve por ter pertencido ao teatro cômico e popular - acrescento aqui outra razão de tal denominação: ter sido uma mulher desbravadora dos bons costumes. Dercy, muito conhecida por falar palavrões sem pudor, era mais do que uma mulher maravilhosamente desbocada: foi uma grande atriz e comediante. Tinha uma espontaneidade absurda e se comunicava de maneira magnética e democrática, não à toa seu nome é popularmente conhecido, especialmente pelos mais antigos. Era uma atriz

sem medo de ser grotesca, sem medo de ficar deselegante. Dercy, como as outras que citei acima, foi uma mulher de muita lucidez e sabedoria. Segundo Namur,

> Com o tempo, a atriz não só havia se tornado grande comediante, mas a comediante havia se amoldado a um sofisticadíssimo truão extemporâneo, em nada parecido com o palhaço inocente romântico. Vestia-se de paetês e plumas aos moldes da revista, mas era descendente direta do bufão de roupas remendadas, malcriado e impertinente do medievo. (NAMUR, 2009, p. 116)

Dercy não se apegava às tradições ou modas do teatro brasileiro. Por não se importar com isso, a atriz era uma bufona à frente de seu tempo que misturava estilos, estéticas, improvisava e assumia o papel também criador da plateia. A artista teve que lidar com duras críticas ao seu estilo; os motivos, a meu ver, são obscuros e vindos de opiniões muito apegadas aos tradicionalismos. Também passou, ao longo dos seus mais de oitenta anos de carreira, por governos que faziam uso da censura, incluída uma época de ditadura militar e teve que responder a muitos processos jurídicos pelas coisas que falava. Dercy foi reconhecida pelo *Guinness Book* como a atriz com mais tempo de carreira no mundo, atuando de 1922 até 2008, com seu falecimento aos 101 anos. Ao todo, são 86 anos sendo artista.

> Em Dercy, tudo era grotesco. E por incrível que pareça – e isso realmente só começou a parecer no final do século XX, quando uma nova mudança de complexidade do mundo se tornou evidente, passando a exigir dos homens novas relações - o seu grotesco ainda guardava grande vitalidade ambivalente e regenerativa. Com raríssimas exceções (um exemplo quase único, mas determinante, são as declarações sobre os inúmeros abortos que fez), as imagens que ao longo da vida a comediante produziu e provocou tanto com seus procedimentos artísticos quanto com suas poses e declarações públicas, sempre levaram ao terreno movediço do grotesco positivo, eivado de descensos, mas também de reerguimentos; de morte, mas também de vida bem e profusamente vivida. (NAMUR, 2009, p. 281)

Assim, é através do riso que as feridas se expõem, as lacunas sociais se abrem e o desconforto consegue ser visto e elaborado. Através da reflexão sobre o que é feio, as contradições dos padrões se escancaram e viram potência artística, cênica. Ao refletir sobre tudo isso, encaro possibilidades de transgressão e adiciono o tempero pedagógico, sendo a educação mais uma possibilidade de transformação - claro, se não for uma educação bancária. Nesse caldeirão desta pesquisa, desta trajetória artística e docente, é muito importante deixar-se ser uma bruxa, uma Hilda, uma Maria Alice, uma Dercy, dentre tantas outras bruxas…

Por fim,

É uma loucura que essas mulheres, tão lúcidas, sejam consideradas loucas.

E se vocês rirem de mim,

Se eu for alvo de chacotas e chalaças,

Se for ridículo na jaqueta de veludo

Ou nas ceroulas de brim,

Ou porque falo tanto de caganeira e bacalhau,

É bom pensarem duas vezes, porque, ainda mesmo assim,

Com lombrigas dançando dentro da barriga,

Com a Holanda, a Espanha e toda a intriga,

Eu sou aquele que, custe o que custar,

Acerta o laço e tece o fio

Que enforca Calabar.

Calabar: o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra.

Considerações finais

> O fantástico no jogo [do grotesco] com a sua própria particularidade, a alegria presente tanto no cômico como no trágico, o demoníaco na ironia profunda, o tragicômico do corriqueiro; a ambição à inverossimilhança convencionada, às alusões misteriosas, às substituições e às transformações, o aplastamento do sentimental-débil em romântico, a dissonância elevada à harmonia formosa, a superação do cotidiano através do próprio cotidiano. (MEYERHOLD, 2000, p. 216)

Quando esta pesquisa começou de maneira mais prática, e assim como coloco aqui nas primeiras páginas, já sabia que o assunto não fazia parte de mim da noite para o dia e, na verdade, está presente nos meus desejos e afinidades há muito mais tempo. O que eu não sabia era que meu inconsciente já trabalhava há mais tempo ainda em ações, pessoas, projetos e ideias que culminaram nesta pesquisa. Hoje, quando olho para trás, vejo como meu interesse já se mostrava, mesmo que de maneira turva, conversante com os temas desta pesquisa. Às vezes, resgato, seja há dez anos ou há cinco, práticas e ideias cênicas que deságuam nesta pesquisa. Também sei que, enquanto pesquisamos ou estamos com um projeto em ação, ele aparece em vários momentos ou lembranças. Victoria Pérez Royo, em seu artigo *Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso* (2015), faz uma analogia entre o amor e a pesquisa nas artes. Ao trazer as características do amar, uma delas conversa muito com tal sentimento de ver minha pesquisa em (quase) tudo: a "espera, ou: vida diária colocada a serviço do objeto de pesquisa", em que "o objeto é capaz de colorir todos os demais objetos do mundo" (ROYO, p. 543); ou seja, a inspiração pode vir enquanto a pesquisadora não está debruçada diretamente sobre sua pesquisa.

Em muitos momentos desta pesquisa conversei com minha psicóloga sobre as questões que tive. Faço terapia há alguns anos e sei como é importante falar sobre assuntos delicados e encará-los. Não que o teatro seja uma terapia, não que a abordagem grotesca também seja. Mas percebo que como abordar tais assuntos delicados é importante justamente para evitar climas tensos e assuntos mal resolvidos em sala. Não apenas ao falar sobre o grotesco - mas é claro que, neste caso, ainda mais - é necessária a escuta do outro, a abertura para ouvir e não ter medo de errar. Por um tempo acreditei que ser professora significa ser detentora de todo o conhecimento na área e sempre ter a resposta na ponta da língua para qualquer pergunta. Significa também ser segura de si, nunca gaguejar e jamais falar ou fazer algo que vá contra o processo pedagógico. Risos. Ser professora é rever caminhos, hesitar, questionar-se, equivocar-se, ter crises hora ou

outra. Refletir sobre si e sua postura em relação à aprendizagem é tão fundamental porque faz parte do processo pedagógico, já que sempre tendo certezas não é possível evoluir. Acredito que aí também mora a professoralidade.

Enquanto ministrava a disciplina, tive muitas dúvidas. Fiquei muito tensa em relação a como os alunos entenderiam minha proposta, se gostariam de compartilhar, se estariam abertos aos estímulos dados, se gostariam de mim e da minha condução, se teriam problemas com as temáticas, se o processo seria considerável para minha pesquisa e se meus questionamentos disparadores e motivações prévias fariam sentido. Depois, com a apresentação do experimento, fiquei mais tensa ainda: como o público iria reagir a um trabalho com muitos tópicos sensíveis em que eu debutava como diretora de uma disciplina na graduação? Vivia pela primeira vez muitas experiências diferentes.

E, na realidade, as coisas fluíram quando deixei-as acontecerem sem tentar prever resultados. Se não tivesse dado certo, tudo bem. Mas o que é "dar certo", senão um amontoado de expectativas que ainda não provaram da prática e da organicidade de um projeto objetivo que ganhou vida subjetiva? O teatro tem essa mágica de gerar e criar pela qual sou encantada e, muitas vezes, dependente. O encontro entre corpos é capaz de acessar outros mundos e, simultaneamente, mergulhar mais no nosso mundo tão desigual.

Acredito que o "ter dado certo" também tem a ver com o aspecto colaborativo do processo criativo da disciplina: ao considerar que as experimentações cênicas dependiam também dos alunos participantes e não partiriam somente de mim, a criação surge de maneira muito orgânica pelo grupo. Claro que, em muitos momentos, tive o papel de direcionar as pessoas, selecionando cenas, organizando o cronograma, finalizando um exercício para dar início a outro. Quando, por exemplo e como citei no capítulo segundo, pedi para que em grupos fossem sugeridas cenicamente situações constrangedoras: este exercício é um dos muitos em que as proposições dos alunos foram material para nosso experimento cênico. Em decisões a serem tomadas que cairiam sobre o grupo, como quais cores usamos dentro da paleta visual ou como resolveríamos a não necessidade de coxias para os atores, fizemos rodas de conversa e decidimos juntos. Se houvesse uma indecisão por parte do grupo, aí teria que tomar uma decisão (a difícil tarefa de escolher algo e não escolher outras infinitas opções) a partir do meu papel como professora e diretora. Muitas vezes, me vi refletindo sobre minhas ações e escolhas, numa corda bamba entre não ser autoritária, mas assertiva; e fomentar um processo colaborativo, mas não muito turvo e sem direção, *solto* demais.

Os princípios grotescos que elenquei (contradição, escatologia, baixo ventre, escárnio, ironia e desvirtude) e que conduziram esta pesquisa se desenvolveram de uma maneira interessante. Eles foram encontrados em tantas leituras e materiais e, durante a pesquisa, surgiu um elemento que foi muito presente: o de gênero. Tanto na disciplina quanto em meu mergulho individual, as questões de gênero se ligaram ao grotesco de maneira potente e necessária para meu processo, especialmente quando reflito em continuar minha pesquisa, num passo acadêmico a mais.

Me considero uma professora aprendiz, talvez pelo pouco tempo na função - em 2025 completei três anos sendo chamada, por crianças e jovens que não são meus sobrinhos, de tia. Tia Jéssica ou tia de Arte. Sei que, enquanto continuar dividindo meu tempo de vida entre fazer teatro e ser professora, continuarei sendo uma aprendiz, já que tudo se transforma em grande velocidade. Comento tudo isso porque, apesar de ser esperado, não é tão evidente a dúvida, o colocar-se em fragilidade. A educação e a pesquisa, muitas vezes, me parecem impor cânones do pensamento e da prática que a arte tem o privilégio de colocar em questionamento.

Assim, costuro este processo de pesquisa sabendo que esta não está acabada, tal incompletude já me era esperada. Trago aqui um apanhado de palavras para tentar concluir, mesmo que momentaneamente, uma escrita acadêmica. Mas esta pesquisa, como tenho escrito, começou antes e permanece durante muito depois. Os caminhos tomados por ela foram guiados por acasos e pessoas que dançaram conforme a música. Vejo uma potência enorme de como a criação se transforma e ideias antigas permanecem no gosto teatral com novas facetas. Os grotescos se reinventam e suas estratégias também.

Ao escolher trazer o grotesco em um processo pedagógico, procurei unir um assunto por vezes delicado a um processo por vezes delicadíssimo. Claro que, ao ter uma experiência como a minha, em uma disciplina da graduação em Teatro, muita coisa torna-se mais fácil. Por outro lado, pode haver um estigma de que este é um ambiente em que todo mundo está aberto a qualquer proposta. Ver como as criações se desenrolaram foi essencial para esta pesquisa.

Também reconheço a importância da pesquisa sobre a prática artística. Ou, ainda, como a prática artística pode ser a própria pesquisa. Em um país onde a arte é pouco valorizada e sofre de paradigmas negativos, fazer arte e reconhecê-la como um papel social e de engrandecimento da pesquisa no Brasil é um trabalho cansativo e essencial. Arte, cultura, teatro, educação são alimentos. Me reconheço como uma artista, professora e pesquisadora que prova o sabor amargo que é se envolver com tudo

isso neste país. Ao mesmo tempo, sei que faço arte sobre, para e por conta de ter nascido brasileira. Vejo a Arte como fator de existência e afirmação de diversidade para transformações sociais, mesmo que micropolíticas, como muito falei nesta dissertação.

Agora, o que sinto sobre ser artista: é um salvamento, é difícil, são crises eternas. Mas eu amo, é como vim, é minha única escolha - ou maldição, como diria Fernanda Montenegro.

Estas palavras não finalizam minha pesquisa.

Esta pesquisa é um elogio à imaginação, à criação, ao inexplicável, ao duvidoso.

Acolho minhas monstruosidades, minhas esquisitices, meus inomináveis - ou o que significa apenas ser eu mesma.

Comecei com Clarice, não seria bom terminar com Clarice? Na tentativa de escrita do indizível, faço de suas as minhas palavras:

> Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ouso clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratom o baixo grosso da dor. Alegro com brio. Tentarei tirar ouro do carvão. Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem a bola. O fato é um ato?
>
> *Clarice Lispector em A hora da estrela*

O grotesco que habita em mim saúda o grotesco que habita em você.
ou
O grotesco que habita em mim ri do grotesco que habita em você.
(a continuar...)

Referências

ALENCAR, André de Paiva Cavalcanti; LEWINSOHN, Ana Caldas. *Quem zomba de quem? Dos bufões de hoje às técnicas revisitadas*. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, abr. 2023. https://doi.org/10.5965/1414573101462023e0104

A MEIA-IRMÃ FEIA. *The Ugly Stepsister* [filme]. Direção: Emilie Blichfeldt. Noruega/Polônia/Suécia/Dinamarca: Mer Film/Lava Films/Motor/Zentropa, 2025.

ANDRADE, Eduardo dos Santos. *O ESPAÇO ENCENA: Teatralidade e Performatividade na Cenografia Contemporânea.* Belo Horizonte: Synergia Editora. 1ª edição. 2021.

A PAIXÃO DE CRISTO. *The passion of the Christ*. Direção: Mel Gibson. Estados Unidos: Icon Productions; 20th Century Fox, 2004. Filme (127 min).

A SUBSTÂNCIA. *The Substance*. Direção: Coralie Fargeat. Produção: Working Title Films e A Good Story. França: Metropolitan Filmexport e Mubi, 2024.

KING KONG FRAN. Autores: Rafaela Azevedo e Pedro Brício. Rio de Janeiro, 2022.

ARAÚJO, Valéria Gianechini de. *Da experiência artística à poética docente: discussões acerca de ações estratégicas e táticas de artistas/docentes no ensino universitário de teatro.* 2014. 190 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

BIRCHAL, Juliana. *Oficina: Mascaramentos na Cena Contemporânea*. Oficina ministrada no 13º Seminário de Pesquisas em Andamento (SPA 2024), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 18–22 nov. 2024.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *O livro dos Viewpoints: o guia prático para Viewpoints e composição.* 1ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

BOSCH, Hieronymus. *A prisão de Cristo*. c. 1495–1505. Óleo sobre madeira. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

BOSCH, Hieronymus. *O jardim das delícias terrenas*. c. 1500–1510. Óleo sobre madeira, 220 × 389 cm. Museu do Prado, Madri.

BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Texto teatral. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CARRASQUER, Marcos. *Sociedade*. Instagram, 6 de junho de 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C74oRRXsBua/?img_index=6. Acesso em 11 mar. 2026.

CASOS DE FAMÍLIA. *Sou gay, não gripe para te contaminar!* Apresentação: Christina Rocha. São Paulo: Sistema Brasileiro de Televisão, 2004-2023. Programa de televisão.

DA VINCI, Leonardo. *Cabeças grotescas*. c. 1490. Desenho (giz vermelho sobre papel). Royal Collection, Castelo de Windsor.

DIJON. *A bandeira da mãe louca*. c. XV ou XVI. Pintura. Reprodução em: Umberto Eco (org.). *História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2014.

FABIÃO, Eleonora. *Corpo cênico, estado cênico*. Revista Contracorpos – Eletrônica, v.10, n.3, p. 321-326, 2010.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. 1ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

FURTADO, Fábio. *Maria Alice Vergueiro em cena*. Fotografia. 2016.

HILST, Hilda. *Eu sou a monstra: Hilda Hilst para crianças*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2018.

HILST, Hilda. *Pornô Chic*. São Paulo: Biblioteca Azul. 1ª edição. 2014.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura.* São Paulo: Perspectiva, 1986.

KAISER-LENOIR, Cláudia. *La Particularidad De Lo Cómico En El Grotesco Criollo*. Revista Latino-Americana de Teatro , vol. 12, não. 1, setembro de 1978, pp. 21-32, https://doi.org/10.17161/latr.v12i1.331

KFOURI, Ana. *Forças de um corpo vazado*. Revista Interfaces. v. 1, nº 20, janeiro–junho de 2014.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Teatro como alegoria*. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021. https://doi.org/10.5965/1414573102412021e0211

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral.* Jacques Lecoq; com a colaboração de Jean Gabriel Carasso e de Jean Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *O milagre das folhas*. Todas as crônicas. Rio de Janeiro, Rocco, 2018, p. 187-188.

LOPES, Beth. *Bufonaria: Tradição e Contemporaneidade.* O bufão e suas artes: artesania, disfunção e soberania / organização Bya Braga, José Tonezzi. 1ª ed. Jundiaí, SP: Paco, p. 13-30, 2017.

MACBETH. Direção: Justin Kurzel. Reino Unido; França; Estados Unidos: See-Saw Films, 2015. Filme (113 min).

MARISA MAIÔ. *Programa Marisa Maiô*. Brasil: criado por Raony Phillips com inteligência artificial (IA), 2025. Vídeos publicados em redes sociais (*Instagram, X* e *TikTok*).

MARTINS, Pedro Haddad. *Pedagogia em Performance: Uma abordagem do ensino do teatro na escola básica*. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 36, p. 204–222, 2019. DOI: 10.5965/1414573103362019204. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/15793. Acesso em: 29 jan. 2026. https://doi.org/10.5965/1414573103362019204

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do teatro*. São Paulo: Iluminuras. 1ª edição. 2000.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Helena Kühner. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MUSEU NACIONAL (UFRJ). *Os Primeiros Brasileiros*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: https://osprimeirosbrasileiros.mn.ufrj.br/. Acesso em: 8 mar. 2026.

NAMUR, Virginia Maria de Souza Maisano. *Dercy Gonçalves = o corpo torto do teatro brasileiro*. 2009. Tese (Doutorado em Artes) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. DOI: 10.47749/T/UNICAMP.2009.777906. Disponível em: https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/777906. Acesso em: 29 jan. 2026.

OLIVEIRA, Eliana Kefalás. *Corpo a corpo com o texto literário*. Campinas-SP, 2009.

OOSTSANEN, Jacob Cornelisz van. *Tolo risonho*. c. 1500. Pintura.

PAGLIUSO, Filipe. *Sem título*. Instagram, 12 dez. 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C_s8vFZRMGO/. Acesso em: 11 mar. 2026.

PICCININI, Patricia. *Newborn*. 2010. Escultura em silicone, forton, aço, cabelo humano e pele de gambá. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B5bN_TVA3AA/?img_index=1. Acesso em: 11 mar. 2026.

PIRES VARGAS BOLZAN, D.; DE AGUIAR ISAIA, S. M. *Pedagogia universitária e aprendizagem docente: relações e novos sentidos da professoralidade*. *Revista Diálogo Educacional*, Curitiba, v. 10, n. 29, p. 13–26, 2010. DOI: 10.7213/rde.v10i29.3043. https://doi.org/10.7213/rde.v10i29.3043

PIZZO, Esníder. *Hieronymus Bosch*. São Paulo: Globo. 1997.

ROBLE, Odilon; ARAÚJO, Raíssa. *Introdução ao Grotesco nas Artes da Cena*. Pós: Belo Horizonte. v. 6, nº 11, p. 148-159, maio de 2016.

ROSA, Salvator. *Bruja (La strega)*. c. 1646–1647. Óleo sobre tela. National Gallery, Londres.

ROSSI, Elvio Antônio. *Ensaio sobre o grotesco*. HACER – História da Arte e da Cultura. 2010 (rev. 2016). Disponível em: https://www.hacer.com.br/grotesco. Acesso em: 29 jan. 2026.

ROYO, Victoria Pérez. *Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso*. Rev. Bras. Estud. Presença. Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 533-558, set./dez. 2015. Disponível em: http://www.seer.ufrgs.br/presenca. Acesso em: 29 jan. 2026. https://doi.org/10.1590/2237-266052368

SILVA, L. A. L. da. *O GROTESCO E A DRAMATURGIA DE AUTORIA FEMININA: UM (RE)ENCONTRO POSSÍVEL.* Estudos Linguísticos e Literários, Salvador, n. 59, p. 158–176, 2018. DOI: 10.9771/ell.v0i59.28859. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28859. Acesso em: 1 jul. 2024.

SILVA, A. S. *Interpretação: Uma Oficina da Essência*. In: A.S. SILVA (org.) CEPECA: Uma Oficina de PesquisAtores. São Paulo: Imprensa Oficial, pg. 28-130, 2010.

SPOLIN, Viola. *Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin*. 1ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. 349 p.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SOBOLEVA, Julia. *Ten seconds to midnight*. Instagram, 12 dez. 2024. Disponível em: https://www.instagram.com/p/DDezLONoZEY/?img_index=4. Acesso em: 11 mar. 2026.

THOMAS, Gerald. *The Flash and Crash Days*. Texto teatral / espetáculo cênico. 1990.

APÊNDICE

O texto a seguir foi feito pela autora, contendo breves resumos de cada cena e o que acontece nestas, servindo como material para a turma estudar e um guia narrativo para os ensaios finais.

Um oferecimento da Rede de Televisão H.H. Amendoim's:

NÃO VENHAM VER ISTO AQUI
experimento cênico

"Não levem tudo tão a sério. Fiquem à vontade para rir; agora, se você pode rir de tudo, você é quem decide."

(Enquanto público entra:)
1 - [Royalty Free] Experimental Microtonal Ambient Music - Leaving At Dawn

(Quando a seguinte música começar a tocar, produção e participantes se colocam em seu lugar e arrumam o cenário)
2 - Wheel Of Deal - Game Show Music for creators

QUADRO 1 - CASOS DE FAMÍLIA - Jovens namoradas que fazem lives de NPC a todo momento

(a última palavra dita pela apresentadora é "aceita" e plateia repete várias vezes até que a palavra se transforme em "a seita")

QUADRO 2 - ORAÇÕES NA TV - Líder de seita que é desmascarado ao vivo

comerciais (totalmente descomercializáveis)

PROPAGANDA do leite do Líder

IMPROVISAÇÃO - a partir de textos de Hilda Hilst. aqui, ainda sutilmente, diz-se em murmúrios e movimentação tímidas

3 - (Durante a música as atrizes sabem que quando parar, finalizam:) Microtonal Chord Progression

volta dos comerciais (totalmente descomercializáveis)

(apresentadora inicia o quadro a seguir com algo como "com vocês, mais uma cena de como é bom um homem morto")
QUADRO 3 - NOVELA MEXICANA - Encontrado homem morto
(apresentadora termina o quadro com algo como "no próximo episódio, Florentina conhece um necrotério. E agora, acompanhe as dicas sobre como dar o cu sem doer")

COMO DAR O CU SEM DOER?

4 - Benny Benassi - Satisfaction

“E… corta!
Intervalo!”
DIÁLOGO MORTAL + TERAPIA EM GRUPO - as pessoas da produção estão conversando nos bastidores sobre suas angústias rotineiras

volta do intervalo

QUADRO 4 - PROGRAMA DE CULINÁRIA - como preparar carne de viado?
(Música durante todo o programa:)
5 -FREE SOUND EFFECT - ELEVATOR MUSIC [NO COPYRIGHT]

comerciais (totalmente descomercialiváveis)

IMPROVISAÇÃO PURGATÓRIO/INFERNO DE BOSCH - uma mistura de tudo é trazida num purgatório que desce até o último círculo do inferno
(música:)
6 - Sabin Balasa -The Galaxy (1973)

volta dos comerciais (totalmente descomercialiváveis)

QUADRO 5 - CASOS MISTERIOSOS - Mulher que sangra e descobre que está parindo ser híbrido
7 - Game Show Music Pack 4 | Music for content creator

QUADRO 6 - CASOS DE FAMÍLIA - Menino que come sabonete.

(Iniciar uma pesquisa de satisfação com a plateia: *você recomendaria o nosso programa para amigos e familiares? se sim, levante a mão. você recomendaria o nosso programa para inimigos e não-familiares? se sim, levante a mão.*)
8 - [No Copyright Music] Bossanova Music _ Today's diary

(encerramento do programa e cena final - uma festa muito louca)
9 - Le Freak (2006 Remaster)

agradeço pela leitura

Evoé!

Evoé!

Evoé!

Evoé!

Evoé!