

Kailani Tavares Guimarães

Teatro, Ciência e Humor: um estudo a partir da peça *Paracelso, o fenomenal*

Rio de Janeiro
Julho / 2022

Kailani Tavares Guimarães

Teatro, Ciência e Humor: um estudo a partir da peça *Paracelso, o fenomenal*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde da Casa de Oswaldo Cruz, da Fundação Oswaldo Cruz, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Divulgação Científica.

Orientador(a): Prof. Dra. Carla da Silva Almeida

Rio de Janeiro

Julho / 2022

Título do trabalho em inglês: Theater, science and humor: a study from the play "Paracelso, o fenomenal".

O presente trabalho foi realizado com apoio de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) - Código de Financiamento 001.

G963c Guimarães, Kailani Tavares.
Teatro, ciência e humor: um estudo a partir da peça "Paracelso, o fenomenal" / Kailani Tavares Guimarães. -- 2022.
211 f. : il.color.

Orientadora: Carla da Silva Almeida.
Dissertação (Mestrado Acadêmico em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde) - Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2022.
Bibliografia: f. 193-197.

1. Divulgação científica. 2. Humor (Comicidade). 3. Ciência nas artes. 4. Ciência nas artes. 5. Museus de Ciência. I. Título.

CDD 501.4

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da Rede de Bibliotecas da Fiocruz com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecário responsável pela elaboração da ficha catalográfica: Beatriz Schwenck - CRB-5142
Biblioteca de Educação e Divulgação Científica Iloni Seibel

Kailani Tavares Guimarães

Teatro, Ciência e Humor: um estudo a partir da peça *Paracelso, o fenomenal*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde da Casa de Oswaldo Cruz, da Fundação Oswaldo Cruz, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Divulgação Científica.

Orientador(a): Prof.Dra. Carla da Silva Almeida

Aprovado em: ___/___/___.

Banca Examinadora

Carla da Silva Almeida, Doutora, COC / Fiocruz

Diego Vaz Bevilaqua, Doutor, COC / Fiocruz

Inês Cardoso Martins Moreira, Doutora, UNIRIO

Marina Teixeira Werneck Vianna, Doutora, UNIRIO

Flávia Garcia de Carvalho, Doutora, COC / Fiocruz

Minha vovó Letinha (in memoriam). Minha
vénha amada e meu exemplo de perseverança.
E ao grande amigo, Alexandre César (in
memoriam), que sempre foi uma bússola de
afeto durante a minha graduação, permitindo
que não só eu, como muitos outros alunos que
estavam longe de suas famílias se sentissem
acolhidos. Meu amigo, você sempre estará em
meu coração.

AGRADECIMENTOS

A Carla Almeida por ser uma super parceira nessa caminhada, sempre com entusiasmo e alegria pela pesquisa desde as nossas primeiras conversas. Obrigade por todas as nossas trocas e por toda a sua generosidade durante esse percurso. Suas percepções sobre a área da divulgação científica foram bússolas para mim. Você dedicou um olhar atencioso, cuidadoso e entusiasmado na leitura do trabalho e a cada retorno eu me sentia mais confiante e encorajade para seguir. Agradeço por toda a compreensão e cuidado que teve, sobretudo, em um momento tão delicado como foi a pandemia. Obrigade por sempre acreditar, torcer e incentivar a realização desta pesquisa!

Ao meu grande amor, Pavão. Faltam palavras e sobram lágrimas. Você foi minha fortaleza, meu apoio e acreditou em mim mais do que eu em diversos momentos. Quando eu duvidei se conseguiria você me levantou, me incentivou e me deu todo o suporte emocional para que eu me sentisse forte e pudesse seguir em frente. Você me ouviu, se entusiasmou a cada etapa e esteve sempre com um colo e um sorriso pronto para me oferecer. Você acompanhou o nascimento de cada parte desse trabalho e dedicou seu tempo lendo e me ajudando a chegar até aqui. Eu te amo profundamente.

Ao Pablo Aguilar, por ser esse grande parceiro de teatro que a vida me deu. Obrigade por ter me convidado para este projeto tão especial que é o *Paracelso*, o *fenomenal*. Com esse convite, sem saber, lá em 2019, você me impulsionava novamente a acreditar na minha vocação, justo quando eu me questionava se deveria continuar trabalhando com teatro, dada as tantas dificuldades enfrentadas como artista. Nesse momento eu recebi o seu convite para fazermos o Paracelso. Assim é a força invisível e mágica do teatro. Obrigada também pela alegria e afeto diários a cada dia de apresentação e por ser um diretor com um olhar inteligente, aguçado e divertido sobre a cena, buscando sempre amplificar o que temos de melhor.

Ao Alexandre Francisco, esse outro parceiraço de cena que a vida me trouxe. Obrigade por dividir comigo momentos tão inesquecíveis em cena. Cada dia de apresentação é uma alegria. Poder dividir isso com você, no Ciência em Cena, lugar que nos conhecemos e dividimos cena ainda enquanto bolsistas, é tão especial. Obrigade por toda a escuta, abertura e alegria compartilhadas!!! Por dividir cena comigo, sempre como se fosse a primeira vez, e não é que é? Nós descobrimos e

inventamos novas formas de fazer a cada dia de apresentação e é lindo perceber que estamos atentos a isso como dupla. Obrigade por ser uma dupla e tanto!

A Leticia Guimarães por me ensinar sobre ética, trabalho e amor no teatro. Por me mostrar a força do teatro enquanto encontro, enquanto troca verdadeira, onde nós oferecemos o nosso melhor e mais puro amor a quem nos assiste. Obrigade por acreditar em mim lá em 2017, quando me escolheu durante a seleção de bolsistas para o Ciência em Cena. Quem diria onde isso ia dar, hein.

A Inês Cardoso por ser uma grande parceira desde a minha graduação. Você me ensinou tanto sobre pesquisa em arte. Quando eu ainda sequer compreendia a dimensão do que era a pesquisa acadêmica, você me guiou e me ensinou com paciência e afeto sobre este lugar. Tudo o que você me ensinou segue reverberando. Obrigade, Inês, pela pronta disponibilidade em abrir um espaço na sua aula para que eu pudesse realizar o meu estágio docência do mestrado. Foi um momento muito importante para a pesquisa. E muito obrigade por dedicar seu olhar atento e aguçado tecendo contribuições fundamentais durante a banca de qualificação que influenciaram toda a continuidade da pesquisa. Você trouxe a importância das imagens enquanto material de análise e a noção de tradição no teatro. Questões que não só deram corpo ao meu trabalho, como me inspiraram e nortearam o meu olhar. E, por fim, agradeço toda a paciência durante a fase de adequação de uma data para a defesa e da entrega do documento final.

Ao Diego Bevilaqua, obrigade pelo seu olhar cuidadoso e dedicado sobre a pesquisa, e por todas as contribuições durante a qualificação. Através delas tracei importantes investidas no curso da pesquisa, que me levaram a tecer reflexões sobre aspectos que eu ainda não havia me atentado. Veja só como as coisas não são lineares, né? Após a qualificação levei um tempo para assimilar algumas reflexões sobre interatividade que você havia trazido na qualificação. E aí, deixei rolar um pouco. Foi então que certo dia estava lendo algumas literaturas do campo da palhaçaria e tive um estalo sobre as coisas que você havia falado. Eureka! Fiz conexões! Não posso deixar de agradecer por toda a compreensão e paciência durante a fase de adequação de uma data para a defesa e entrega do documento final.

A Marina Vianna, Flavia de Carvalho e Maria Eugenia, agradeço por aceitarem o convite e pela pronta disponibilidade com que toparam integrar a banca do trabalho. A Flavia de Carvalho, agradeço, ainda, as instigantes aulas que tive sobre metodologia no âmbito do mestrado. A Marina Vianna, agradeço por ter sido uma

professora fundamental durante a minha graduação, me mostrando com afeto formas inventivas e críticas de ler e pensar o teatro.

A Sonia Mano por repetir e insistir muitas vezes, antes mesmo de eu sonhar com a existência do Ciência em Cena, que eu deveria conhecer o espaço e me candidatar para ser bolsista. Sempre repetindo que achava que era a minha cara. Enfim, uma vez te ouvi, mandei currículo para a seleção de bolsista, passei, e, olha só no que deu. Não é que você estava certa?

Aos parceiros de turma de mestrado. Por termos sido força uns des outros durante esta fase tão dura e difícil que foi um mestrado em meio a uma pandemia. Ao parceiros do GACT, esse grupo de pesquisa tão especial, espaço rico de trocas e reflexões, que tanto me instigou a refletir sobre arte, ciência e divulgação científica.

A todos com quem pude ter a oportunidade de dividir cena e trabalhar no Ciência em Cena e no Museu da Vida. À coordenação do programa de mestrado por toda a compreensão e a Christina Rivas por todo carinho, atenção e disponibilidade.

Ao Eduardo Santos pelo entusiasmo em fotografar a peça voluntariamente por diversas vezes. Seus registros alimentaram e enriqueceram a pesquisa.

Ao meu pai Marcelo Madeira e minha mãe Glória Maria, que foram verdadeiras fortalezas durante toda a minha trajetória escolar. Eu reconheço a batalha que vocês enfrentaram para que eu, uma criança/adolescente com TDAH, considerada como um problema dentro desse sistema, conseguisse finalizar os estudos. Não foi fácil, nós sabemos. Mas o esforço de vocês está refletido nessa conquista. E essa conquista é também de vocês. Além disso, mãe, obrigada por me ensinar o desejo incessante pela aventura e pela ânsia de um espírito livre, explorador e curioso. E, pai, eu agradeço por ter me ensinado desde criança duas de suas maiores qualidades: a potência do afeto, e sua capacidade infinita em criar conexões entre si e o mundo.

Ao meu vô Vinicius Bindo Guimarães (in memoriam) porque eu sou só palhaço porque ele, mesmo sem saber, foi.

Aos cômicos que vieram antes e trilharam caminhos e descaminhos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 00

RESUMO

GUIMARÃES, Kailani. Teatro, Ciência e Humor: um estudo a partir da peça *Paracelso, o fenomenal*. 2022. 210 f. Dissertação (Mestrado em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: 2022

Esta dissertação de mestrado investiga a construção do humor na peça *Paracelso, o fenomenal*, uma prática dentro da interface entre o teatro e a divulgação científica, desenvolvida em 2019 no Ciência em Cena, um espaço do Museu da Vida/Fiocruz. A peça traz uma dupla de personagens que apresentam experimentos científicos a partir de situações cômicas e com a interação da plateia. Na revisão bibliográfica, buscou-se uma investida nas seguintes direções: a divulgação da ciência, os museus de ciência, a interface entre o teatro e a divulgação científica em museus e as interações entre humor, teatro e divulgação científica. A partir deste último movimento, localizou-se uma lacuna, para a qual este trabalho pretende contribuir. Nota-se que nos estudos dedicados ao entrecruzamento entre o teatro, o humor e a divulgação científica, os procedimentos de criação e as linguagens são questões pouco desdobradas. Nesta pesquisa, a partir da realização de entrevistas com artistas envolvidos na peça, da análise do texto da peça e de registros fotográficos, procura-se escavar a linguagem cômica elaborada. Para fundamentar nossa análise, convoca-se um arcabouço teórico do campo da comicidade e realiza-se uma pesquisa iconográfica que busca relacionar elementos da linguagem da peça a tradições cômicas. Observa-se que a peça *Paracelso, o fenomenal* encontra na interação com o público seu traço mais elementar. A palhaçaria e o charlatanismo são as linguagens escolhidas para fabricar a conexão entre os atores e o público; entre o público e os experimentos científicos. Tendo a divulgação científica sua vocação por estreitar os laços entre a ciência e a sociedade, o trabalho com referências da tradição popular pode apontar caminhos relevantes para o campo. Em um museu de ciências como o Museu da Vida, a comicidade na peça *Paracelso, o fenomenal*, dentre outras dimensões, se apresenta como uma forma de construir um espaço de pertencimento. Assim, faz com que as pessoas sintam que aquele espaço pertence a elas e que elas possuem a liberdade de se colocarem enquanto sujeitos. Mais do que fazer rir, como podemos nos conectar?

Palavras-chave: Divulgação científica. Humor. Comicidade. Teatro. Museus de ciência.

ABSTRACT

GUIMARÃES, Kailani. Teatro, Ciência e Humor: um estudo a partir da peça *Paracelso, o fenomenal*. 2022. 210f. Dissertação (Mestrado em Divulgação da Ciência, Tecnologia e Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro: 2022

This master thesis analyses the construction of humor in the play *Paracelso, o fenomenal*, a play developed in 2019 at Museu da Vida/Fiocruz. The play presents two characters showcasing scientific experiments and comic scenes using audience interaction. In the literature review, an immersion in the following areas was sought: science communication; science museums; theater and science communication; humor, theater and science communication. From this last movement, a gap was located, to which this work intends to contribute. It was noted that the studies dedicated to the intersection of humor and science communication, creative processes and languages are poorly developed issues. In this research, from analyzing interviews, the play script and the play's photographs, we aim to excavate the construction of comedy. In order to support the analysis, a framework of studies in the field of comedy was used and an iconographic research was carried out seeking to relate elements of the play's language to comedy traditions. We note that *Paracelso, o fenomenal* finds its most elementary trait in the interaction with the public. Clowning and charlatanism are the languages chosen to manufacture the connection between actors and audience; between the public and scientific experiments. Since scientific communication has a vocation for strengthening the ties between science and society, working with references of the popular tradition can point out relevant paths for the field. In a science museum like Museu da Vida, the comedy in the play *Paracelso, o fenomenal*, among other dimensions, presents itself as a way of building a space of belonging. Thus, it makes people feel that that space belongs to them and that they have the freedom to place themselves as subjects. More than a laugh, how can we connect?

Keywords: Science communication. Humor. Comedy. Theatre. Science museums.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1	A <i>gag</i> da caixa	25
Figura 2	Arquimedes (bobina de tesla) escondida embaixo do pano vermelho	64
Figura 3	A revelação do Arquimedes	65
Figura 4	Momento em que a bobina acende pela primeira vez	65
Figura 5	Paracelso empolgado faz perguntas ao Arquimedes, Ununúltima demonstra irritação	66
Figura 6	Ununúltima pede conselhos amorosos ao Arquimedes	66
Figura 7	Paracelso segura os dois recipientes antes de misturá-los	72
Figura 8	A coloração rosa dos líquidos após as duas soluções serem misturadas	73
Figura 9	Paracelso sopra o líquido rosa	73
Figura 10	Coloração transparente do líquido após o sopro do Paracelso	74
Figura 11	Galinha Margarida é arremessada por cima da carroça	76
Figura 12	Paracelso segura o banco de pregos	77
Figura 13	Ununúltima sem coragem de sentar no banco de pregos	78
Figura 14	Paracelso finge ir sentar no banco de pregos	79
Figura 15	Paracelso e Ununúltima pedem ajuda ao Arquimedes	79
Figura 16	Um espectador se senta no banco de pregos	80
Figura 17	Paracelso pressiona uma bexiga contra o banco de pregos	80
Figura 18	Momento em que bexiga estoura quando pressionada ao prego pontiagudo	81
Figura 19	Paracelso coloca o sal dentro do tubo de papelão	83
Figura 20	Ununúltima tenta rasgar o papel que não rasga	83
Figura 21	Ununúltima vai ao público pedir ajudar para rasgar o papel	84
Figura 22	Ununúltima retira o sal de dentro do tubo sem que Paracelso perceba	84
Figura 23	Ununúltima rasga o papel com o cabo de madeira	85
Figura 24	Paracelso e Ununúltima após brindarem.	87
Figura 25	Crianças participando do experimento da caneca assustadora	88
Figura 26	Dois espectadores participam da caneca assustadora	88
Figura 27	Momento em que um participante solta o barbante da caneca	89
Figura 28	Ununúltima sendo hipnotizada por Paracelso	89
Figura 29	Ununúltima e Paracelso paramentados com EPIS	92
Figura 30	Ununúltima e Paracelso na <i>gag</i> da caixa	92

Figura 31	Ununúltima segura o corante alimentício retirado de dentro da caixa menor	93
Figura 32	Resultado da pasta de dente de elefante	93
Figura 33	The Quacksalver (1785), por Franz Anton Maulbertsch	100
Figura 34	A traveling quacksalver, xilografia alemã de meados do século XVI	101
Figura 35	Momento em que os personagens falam de forma rimada sobre as suas viagens	105
Figura 36	The Quacksalver (1635) por Rembrandt Van Rijn	107
Figura 37	Luigi Pergola venditore e manipolatore di Segreti	108
Figura 38	The Quack Doctor (1866) por Charles Green	109
Figura 39	A village fair with a quack (1650) por Jan Steen	109
Figura 40	Quack (1660) por Jan Steen	110
Figura 41	The charlatan (final do século XV) por Hieronymus Bosch	111
Figura 42	Paracelso segura o frasco balão de fundo chato	115
Figura 43	The Quack (1673) por Jan Steen	117
Figura 44	Paracelso momentos antes de revelar o Arquimedes	119
Figura 45	Ununúltima e Paracelso retiram o pano que encobre o Arquimedes	120
Figura 46	Expressão corporal de Ununúltima e Paracelso ao falarem “Mistério”	120
Figura 47	Reação de Ununúltima e Paracelso quando a lâmpada se acende	121
Figura 48	Uma pessoa da plateia fazendo a verificação da lâmpada	123
Figura 49	Ununúltima e Paracelso pedem que a plateia faça “oh”	125
Figura 50	Paracelso fazendo um grande “oh”	125
Figura 51	Detalhe dos objetos dispostos na carroça	130
Figura 52	Detalhe do cenário	131
Figura 53	Ununúltima monta a bancada I	131
Figura 54	Ununúltima monta bancada II	132
Figura 55	The Traveling Quack (1889) por Tom Merry	133
Figura 56	Palhaço Grock	137
Figura 57	Palhaço Zabobrim em seu espetáculo <i>WWW para freedom</i>	138
Figura 58	Carlitos em <i>Tempos Modernos</i>	138
Figura 59	Ununúltima distraída enquanto Paracelso apresenta “o globo”	140
Figura 60	Preparação da Ununúltima para fazer o globo	140
Figura 61	O globo I	141
Figura 62	O globo II	141

Figura 63	O globo III	142
Figura 64	Palhaço Antonet	147
Figura 65	Paracelso em um dos seus momentos de apresentação	148
Figura 66	Paracelso abrindo os braços de forma orgulhosa	149
Figura 67	Paracelso chora após a lâmpada não acender	151
Figura 68	Ununúltima segura a ceroula em frente ao corpo e zomba de Paracelso	152
Figura 69	Paracelso constrangido após ter sido zombado por sua ceroula	152
Figura 70	Claque I	156
Figura 71	Claque II	157
Figura 72	Claque III: a revanche da Ununúltima	158
Figura 73	Intervenção 1	162
Figura 74	Intervenção 2	163
Figura 75	Intervenção 3	163
Figura 76	Intervenção 4	164
Figura 77	Intervenção 5	164
Figura 78	Intervenção 6	165
Figura 79	Intervenção 7	165
Figura 80	Intervenção 8	166
Figura 81	Intervenção 9	166
Figura 82	Intervenção 10	167
Figura 83	Intervenção 11	167
Figura 84	Intervenção 12	168
Figura 85	Intervenção 13	168
Figura 86	Ununúltima na plateia e Paracelso no palco	173
Figura 87	Ununúltima, espectador e Paracelso no experimento do banco de pregos	174
Figura 88	Ununúltima com boné e livro de espectadores da plateia	174

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAAS - American Association for the Advancement of Science

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

COC – Casa de Oswaldo Cruz

FIOCRUZ – Fundação Oswaldo Cruz

PADCT - Programa de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

SPEC - Subprograma para a Educação em Ciência

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
1.1	Prólogo	17
1.2	O Museu da Vida, o Ciência em Cena e o caminho para o problema de pesquisa	19
1.3	Percursos investigativos	25
1.4	Apresentação dos capítulos	28
2	DELINEANDO TERRENOS	31
2.1	A divulgação científica: um breve percurso acerca das questões atuais do campo	31
2.2	Divulgação científica, museus de ciência e teatro	33
2.2.1	Museus de ciência: novas abordagens	33
2.2.2	Teatro em museus de ciência	37
2.3	Humor e ciência: uma mirada através da divulgação científica	40
2.3.1	O horizonte do humor na divulgação da ciência	41
2.3.2	Casos de estudos que visam mensurar a percepção da audiência	43
2.3.3	<i>Stand-up comedy</i> na ciência: um movimento que efervesceu a divulgação científica	47
2.3.4	Casos que tratam do humor no teatro, sob o olhar da divulgação da ciência	49
2.3.5	O humor como estratégia para abordar temas espinhosos	54
2.3.6	O que alguns estudos têm recomendado para o cenário de pesquisas sobre a interface humor-divulgação científica?	55
2.3.7	Reflexões a partir dos estudos apresentados	57
3	MINÚCIAS, MALÍCIAS E MISTÉRIOS: PARACELSO, O FENOMENAL	62
3.1	A dramaturgia dos experimentos científicos	62
3.1.1	Bobina de tesla	62
3.1.2	Sopro mágico	68
3.1.3	Banco de pregos	74
3.1.4	Papel que não rasga	81
3.1.5	Caneca assustadora	85
3.1.6	Pasta de dente de elefante	90

3.1.7	Breves reflexões a partir da análise da dramaturgia dos experimentos científicos	94
3.2	Os charlatões	97
3.2.1	O viajante contador de histórias	100
3.2.2	A construção de um mistério	105
3.2.3	Truques e Comicidades	116
3.2.4	<i>Plus</i> : o que a cenografia e o figurino também podem nos contar?	128
3.3	O universo da palhaçaria como princípio de criação	134
3.3.1	Dois bobos	134
3.3.1.1	Augusto	136
3.3.1.2	Palhaço Branco (Clown Branco)	146
3.3.1.3	A dupla cômica: evidências das estruturas de poder	153
3.3.1.4	O que pode nos contar o corpo?	160
3.3.2	Um picadeiro na ciência: o palhaço, a comicidade e o público: se a gente junta tudo isso no Museu da Vida dá no quê?	169
3.4	Notas ao cruzar caminhos	179
3.4.1	Museu da Vida: um espaço profícuo para as pesquisas acerca da interação entre teatro e divulgação científica	180
3.4.2	Procedimentos de criação, dissecação do objeto: proposta de análise fundada na linguagem	182
3.4.3	Confluências entre a interatividade em museus e a linguagem cômica	184
3.4.4	Errar é humano! Já dizia o ditado...	185
3.4.5	Percepções gerais sobre a presença da comicidade na ciência pelos artistas entrevistados	187
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
	REFERÊNCIAS	193
	APÊNDICE 1 – Lista de Grupos, iniciativas e comediantes que atuam na interface entre o humor e a ciência	198
	ANEXO B – Texto da peça <i>Paracelso, o fenomenal</i>	199

1 INTRODUÇÃO

1.1 Prólogo

Nos anos de 2017 e 2018, integrei o programa de estágio para estudantes de artes cênicas do Museu da Vida – uma vivência em uma rede de possibilidades novas para mim, propositora de experiências relativas a processos de criação, ao exercício constante de atuar, a práticas que se desenvolvem nos cruzamentos entre arte, ciência, cultura e sociedade. É importante dizer que a tarefa de atuar em uma peça três vezes na semana, sendo até duas apresentações por dia, foi um dos motivos que me motivaram inicialmente a me candidatar para a vaga, uma vez que se trata de uma situação rara no cenário de estágio em artes cênicas. Também me interessava o fato de a prática teatral estar inserida dentro de um museu de ciências, por ter trabalhado anteriormente em diferentes instituições museais, na área da educação. Havia ainda o caminho da ciência, por onde transitei em uma primeira graduação em Biologia, que não foi concluída, e que agora me chamava a atenção ao se apresentar em meio a interações com a arte. Entretanto, a experiência de estágio no Ciência em Cena suscitou muito mais do que eu podia imaginar, me fazendo olhar para as dimensões relativas à democratização da ciência e da cultura que estão no cerne do pensamento e da prática do espaço. Finalmente, revelou um interesse em seguir trabalhando nessa interface.

Uma das primeiras atividades do estágio foi a criação de uma nova peça, *É o fim da picada!*, que integraria a programação do Museu da Vida. Este trabalho tinha o intuito de discutir, através de uma abordagem cômica, questões relacionadas às arboviroses dengue, zika e chikungunya. Foi uma peça escrita completamente pelos estagiários de artes cênicas, dirigidos por Letícia Guimarães, uma das artistas à frente do Ciência em Cena. Concomitantemente, realizava ensaios de outras duas peças que faziam parte do repertório do Ciência em Cena, *Conferência Sinistra* e *Curumim quer música!*. Cumpre apontar que *É o fim da picada!* constrói em sua narrativa um paralelo com a *Conferência Sinistra*. Esta última é um esquete cômico que aborda as três doenças infecciosas que assolavam o mundo no início do século XX, varíola, peste bubônica e febre amarela.

Em 2019, não mais no âmbito do estágio, fui contratada para retornar ao Ciência em Cena, trabalhando como atriz na construção de uma nova peça para o projeto. Uma das diretrizes do projeto era abarcar o formato do show de ciências, atividade realizada anteriormente no museu. Na elaboração da peça, o diretor Pablo Aguilar – outro artista à frente das atividades teatrais do Ciência em Cena – decidiu que investigaria a linguagem da palhaçaria

e, a partir disso, pensando em um dos princípios da linguagem - a formação de uma dupla -, concebeu os personagens e a narrativa da peça: dois cientistas atrapalhados que percorrem o mundo realizando experimentos científicos.

Foi, então, a partir do vínculo com a prática que elaborei as perguntas iniciais desta pesquisa. Como apontado aqui, em minha trajetória no *Ciência em Cena*, a investigação da linguagem cômica foi predominante. Inicialmente, a observação do uso recorrente da comicidade nas peças - com as quais eu havia trabalhado diretamente ou visto como espectadora - incentivou-me a tentar encontrar este uso em outras peças do repertório do espaço. No livro *Ciência em Cena: teatro no Museu da Vida*, Thelma Lopes, Wanda Hamilton e Letícia Guimarães realizam um levantamento das peças desenvolvidas no *Ciência em Cena*. Ao avançarmos na leitura do mapeamento, percebemos na descrição das peças a presença da comicidade de diversas formas, em peças inteiramente cômicas ou em peças de outros gêneros, mas que de algum modo utilizam-se da comicidade em determinadas cenas. Por fim, convém ainda apontar outro dado interessante que contribuiu para despertar a minha curiosidade sobre esta questão. Na seleção para a vaga do estágio mencionado, solicitava-se a apresentação de uma cena cômica, prática repetida nos anos subsequentes para a escolha de novos estagiários.

- Tal escolha indicaria que a comicidade era parte essencial da linguagem artística desenvolvida no *Ciência em Cena*?
- Afinal, por que o uso da comicidade é recorrente nas peças do *Ciência em Cena*?
- Podemos pensar em relações entre a comicidade e a divulgação científica?

Nesse ponto, é hora de tratar sobre como a investigação da comicidade habita minha trajetória como artista e pesquisador desde antes da minha entrada no *Ciência em Cena*. De 2014 até hoje, dediquei-me especialmente às linguagens da bufonaria e da palhaçaria. Fez parte desse percurso formações com referências do campo e experiências práticas. Por ter sido um trabalho continuado, que percorreu quatro anos, e envolveu treinamentos periódicos, práticas semanais, seminários, criação de textos e publicações, não poderia deixar de pontuar aqui minha experiência no programa Enfermaria do Riso, um projeto de extensão da UNIRIO. Ao trabalhar a figura do palhaço dentro de hospitais, pude explorar, dentre outras dimensões, especialmente os princípios da qualidade de presença do palhaço e do improviso, noções que serão importantes nesta dissertação. Faz-se necessário destacar que o diretor da peça que analisaremos nesta dissertação também passou pela experiência da Enfermaria do Riso, em uma outra geração, anterior a minha.

Outro espaço que informou minha trajetória em relação à comicidade de forma fundamental foi o grupo Prática de Montação, do qual fui um dos fundadores. Nesta jornada, que se estendeu de 2015 a 2020, pude trabalhar com a comicidade em diferentes escopos como a atuação, a dramaturgia e a direção teatral. As questões de pesquisa do grupo eram relacionadas a temas como gênero, identidade, sexualidade e biografia, que foram desdobradas em um total de quatro peças, sempre fundadas sob processos criativos colaborativos. Nestes processos, minha pesquisa individual centrou-se em investigar as relações entre o corpo cômico e suas dimensões políticas e críticas, tendo as linguagens da bufonaria e da palhaçaria como fundamentos. Construí um repertório de personagens bufões e colaborei na escrita de cenas cômicas nesses projetos. Por fim, destaco a experiência de direção da última peça desenvolvida pelo grupo. O projeto da peça diferenciou-se das anteriores, por partir de um texto teatral, escrito por um dos integrantes do grupo. Nas anteriores, as dramaturgias eram construídas ao longo do processo de forma colaborativa. Isto posto, ao enfrentar a tarefa de dirigir a peça, que lidava com questões sobre identidade, infância e religião, lancei-me na construção de um processo de criação a partir de jogos cômicos e brincadeiras. Uma parte dos jogos e brincadeiras que fizeram parte do processo transformou-se em cenas, onde exploramos também essas referências já mencionadas, tanto da palhaçaria como da bufonaria.

Aquelas primeiras perguntas mencionadas e meu interesse particular no campo da comicidade orientaram o meu investimento de pesquisa dentro da interface entre divulgação científica e teatro, constituindo-se finalmente no problema de pesquisa deste trabalho. Nesta dissertação pretendemos analisar a construção da comicidade na peça de teatro *Paracelso, o fenomenal*, desenvolvida em 2019, em que atuei como colaboradora contratada. Forneceremos a seguir uma contextualização necessária, antes de destrincharmos meu problema de pesquisa, apresentando estes lugares tão singulares, o Museu da Vida e o Ciência em Cena.

1.2 O Museu da Vida, o Ciência em Cena e o caminho para o problema de pesquisa

O Museu da Vida foi inaugurado em 1999, e está localizado no campus sede da Fiocruz em Manguinhos, na cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de um espaço cultural voltado para a divulgação científica e a ampliação de diálogo a respeito da saúde, ciência e tecnologia com a sociedade. O museu é composto por nove áreas de visitação: Centro de recepção, Parque da ciência, Pirâmide, Tenda da ciência, Epidauró, Cavalariça, Castelo mourisco, Borboletário e o Salão de exposições temporárias.

Como evidenciado no Plano Museológico do Museu da Vida, a criação do museu está inserida no contexto das décadas de 1980 e 1990, quando se constituem no Brasil museus e centros de ciência com a missão de democratizar o acesso ao conhecimento científico, aproximando o grande público das questões científicas e tecnológicas. Ainda neste mesmo documento podem ser observados aspectos que visam delinear o perfil institucional do Museu da Vida baseado em sua missão, visão, objetivos e programas, os quais comentaremos a seguir.

A começar por seus aspectos mais amplos, o documento destaca que a *missão* do Museu da Vida é despertar o interesse e promover o diálogo público em ciência, tecnologia e saúde, e seus processos históricos, com o objetivo de promover a cidadania e a melhoria da qualidade de vida. Como *visão*, o Museu da Vida se posiciona como o principal articulador de iniciativas de divulgação e popularização da ciência entre a Fiocruz e a população brasileira e enquanto uma instituição museológica de referência internacional nas áreas da ciência, tecnologia e saúde. Já por *objetivo estratégico* vê-se a preocupação em buscar constante fortalecimento e inovação da mediação entre a cultura científica, o patrimônio e o público.

As diretrizes do Plano Museológico desdobram-se no que é chamado por *Programas da instituição*. Como parte deste conjunto de programas encontra-se o *Programa educativo, cultural, socioambiental e de acessibilidade*. Entre os aspectos que nos chamam a atenção neste eixo está um breve percurso histórico do Museu da Vida, que tem como enfoque evidenciar o desenvolvimento do pensamento institucional dentro dos aspectos que constituem o programa referido. Nesta trajetória nota-se que no engendramento conceitual do museu, a interatividade encontra-se como aspecto nuclear. Além disso, chama a atenção que desde a sua concepção o museu estabelece o compromisso com a atuação educacional para diferentes públicos. Ainda no âmbito histórico, verifica-se a descrição do desenvolvimento de uma proposta político-pedagógica, que tem como objetivo envolver as temáticas científicas sob alguns aspectos, dentre eles: a multidisciplinaridade, entendida como um processo de “soma e diversificação das visões sobre um mesmo objeto ou realidade”; e a interatividade, definida como “metodologia, traduzida na capacidade de se colocar no lugar do outro e de se produzir atividades em que, como resultados, todos se modificam” (Plano Museológico do Museu da Vida, 2018, pág. 35).

O *Programa educativo, cultural, socioambiental e de acessibilidade* é composto por diversas ações, dentre elas o eixo: *Ações educativas/culturais*, sob a qual estão inseridas as práticas teatrais do Museu da Vida. As *Ações educativas/culturais* são definidas como iniciativas que têm como objetivo em comum promover relações entre a ciência, a tecnologia e a saúde. Somam-se a este escopo, também, a presença permanente da arte e da cultura. Assim,

de acordo com o Plano Museológico, o teatro é compreendido como uma ação de divulgação, educação e popularização da ciência. Através da criação de peças teatrais, esquetes e performances, busca-se na arte uma ferramenta para a divulgação científica, promoção da saúde e cidadania.

O teatro é parte fundamental no engendramento da missão do Museu da Vida desde seu projeto inicial. De acordo com Lopes e Mano (2019), o Ciência em Cena consta no projeto inicial do Museu da Vida, conhecido como Livro Azul, um projeto submetido e contemplado pelo edital Programa de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PADCT/CAPES)/Subprograma para a Educação em Ciência (SPEC). Neste projeto, como apontam as autoras, dentre outras atividades, caberia ao Ciência em Cena a produção de peças de teatro. No entanto, o Ciência em Cena teve início antes mesmo da inauguração do espaço físico do Museu da Vida, desenvolvendo experiências na interface entre o teatro e a ciência como o espetáculo itinerante *Rio, seus pereiras e seus passos*, em 1994; a mediação teatralizada na exposição *Vida*, em 1995; e a peça *Diário de um adolescente hipocondríaco*, em 1996 (ALMEIDA, LOPES e OTTONI, 2019, p 77).

Uma vez inaugurado o Museu da Vida, o Ciência em Cena torna-se um dos seus espaços de visitação. O espaço é constituído pela Tenda da Ciência Virgínia Schall, um pequeno teatro, o Epidauro, e o Laboratório de Percepção, um ambiente com dispositivos interativos. Compõem a sua equipe profissionais especializados nas linguagens da cena e cientistas de áreas diversas (ALMEIDA, LOPES e OTTONI, 2019, p 77). De sua formação até hoje, desenvolveu-se uma produção constante de peças de teatro, que integram a programação do museu. Cabe ressaltar também que para a criação das peças o espaço conta com a contratação de profissionais de teatro das mais variadas funções, como figurinistas, cenógrafos, dramaturgos e atores. É responsabilidade da equipe dos artistas coordenadores do Ciência em Cena a autonomia sobre as escolhas artísticas e suas etapas e modos de criação. Em paralelo, durante o processo criativo, as temáticas e os assuntos abordados contam com a participação da equipe de cientistas do Museu da Vida. Outro ponto a ser destacado é sua contribuição para a formação de novos profissionais do teatro a partir de um programa de estágio que envolve estudantes de artes cênicas, situação rara, como já foi mencionada anteriormente.

Embora o Ciência em Cena tenha sido concebido como um projeto que pretendia abarcar diversas atividades envolvendo arte e ciência, o teatro destacou-se como uma linguagem importante na história do espaço. A respeito das peças produzidas pelo Ciência em Cena, as montagens apoiam-se em textos dramaturgicos já existentes ou em dramaturgias

inéditas, construídas dentro do escopo do Ciência em Cena. Dentre os assuntos que permeiam as peças, estão preocupações alinhadas à missão da instituição, como saúde, cidadania, qualidade de vida, reflexões sociais, história das ciências e seus protagonistas.

Em relação ao público, um dado importante é que as peças do Ciência em Cena são a primeira experiência teatral para um número expressivo de visitantes. Um outro aspecto diz respeito ao perfil majoritariamente escolar desses espectadores. Nos amparamos no estudo feito por Almeida e Lopes (2019), que indica uma amostra expressiva dos visitantes do Museu da Vida como público escolar e sem experiência prévia enquanto espectador de teatro.

Com efeito, tais características apresentadas conferem ao Ciência em Cena uma singularidade dentro da seara de práticas teatrais em divulgação científica localizadas em museus e centros de ciência. Estas circunstâncias deram ensejo a uma produção de excelência na interface entre o teatro e a divulgação científica, onde observamos o uso de linguagens recorrentes. De acordo com Almeida, no repertório do Ciência em Cena nota-se como elementos marcantes a música e o humor (ALMEIDA, 2019, p.185). Ao citar a manifestação do humor nas peças de teatro, como já comentamos, é possível observar essa linguagem tanto em peças de gênero cômico, mas também em peças que não são cômicas, mas utilizam-se do humor em alguns momentos. A diversidade do humor também é uma característica presente na produção das peças do Ciência em Cena. Para citar alguns exemplos: *O Rapaz da Rebeca e a moça Rebeca* investe no humor ligado a linguagem do cordel para tratar de discussões sobre o HIV; a peça *É o fim da picada!* mergulha nas paródias e na sátira para abordar as doenças tropicais e o esquete *Conferência Sinistra*, com tons de exagero e absurdo, aborda três mazelas que assolaram o século XIX representadas em cena por caveiras.

Voltemos, então, a nossa pesquisa de dissertação. Como dito, a comicidade aparece sob diferentes nuances nas peças do Ciência em Cena. Nessa perspectiva, a peça *Paracelso, o fenomenal* está localizada no conjunto de peças teatrais que lidam inteiramente com a linguagem cômica. O contexto para a criação da peça surge a partir da vontade de resgatar uma atividade pregressa do Museu da Vida, o show de ciências, realizado por bolsistas e educadores do museu, no espaço de visitação da Pirâmide. Como nos conta Pablo Aguilar, em entrevista concedida para esta dissertação, Héilton Barros, atual diretor do Museu da Vida e, à época, coordenador do serviço de educação do Museu da Vida, havia relatado para ele o desejo em retomar esta atividade, mas com uma nova roupagem, sob uma perspectiva teatral. Havia também o desejo por integrar o público na participação dos experimentos, característica que já era própria da atividade. Pablo, então, ficou responsável pela direção criativa do projeto.

Tendo em vista essas questões - realizar experimentos científicos em uma peça de teatro, mantendo o envolvimento do público com a realização dos experimentos -, o diretor escolheu trafegar pela comicidade. Como veremos detalhadamente nesta dissertação, Pablo optou por trabalhar sob dois principais eixos cômicos: princípios da palhaçaria clássica, expressos pela relação de dupla entre o palhaço branco e o palhaço augusto; e a figura medieval do charlatão, que habita diversos imaginários como a rua, o mambembe, o viajante e o ocultismo da ciência no período medieval. A partir disto, engendra-se o argumento cerne da peça: uma dupla de cientistas-palhaços-charlatões, que se chamam Paracelso e Ununúltima, e que se apresentam para o público como se estivessem em trânsito, acompanhados por uma carroça. A peça apresenta os personagens realizando uma paragem em seu percurso, com o intuito de apresentar experimentos científicos para o público que os observa.

A peça foi escrita de forma colaborativa entre o diretor Pablo Aguilar e os atores, Alexandre Francisco e Kailani Vinicio (autor da dissertação) no decorrer dos ensaios. Como veremos adiante, o processo de criação contou com etapas de ensaio que incluíam: improvisações em cima de jogos cômicos, pesquisa de experimentos científicos em programas e canais disponíveis na internet voltados para esse assunto, além da elaboração da explicação dos experimentos. Em paralelo, uma equipe de cientistas do museu colaborou no projeto, acompanhando os ensaios e discussões periodicamente, com contribuições a respeito da apresentação dos experimentos científicos, além da revisão essencial das explicações.

O processo de criação da peça teve a duração de aproximadamente quatro meses, ocorrendo entre março e junho de 2019. A peça estreou em julho de 2019 e cumpriu temporada até novembro de 2019, sendo apresentada duas vezes na semana, com duas apresentações por dia. Em fevereiro de 2020 a peça realizou uma temporada de férias aos sábados. Em decorrência da crise sanitária provocada pela pandemia da COVID-19, o Museu da Vida interrompeu todas as suas atividades presenciais durante os anos de 2020 e 2021. Neste período, a peça *Paracelso, o fenomenal* foi desdobrada em dois projetos para o ambiente online, veiculados através do canal do Youtube do Museu da Vida. O primeiro, realizado em 2020, consistiu na produção de vídeos caseiros curtos, onde os atores da peça montam, demonstram e explicam experimentos científicos fáceis de serem realizados em casa. O segundo projeto ocorreu em 2021 e consistiu na adaptação da peça para o formato audiovisual, que originou uma websérie de quatro episódios. Em 2022 o Museu da Vida reabriu as portas e a peça retornou à grade de atividades ofertadas presencialmente. Com isto, foi a primeira peça a ser apresentada no Museu da Vida após a retomada das atividades presenciais do museu. A temporada teve início em abril de 2022 e segue até o momento, sendo apresentada todas às sextas, com duas sessões.

A escolha desta peça em nossa pesquisa esteve movida por diversas razões. *Paracelso, o fenomenal* difere-se dentre as outras peças já produzidas pelo Ciência em Cena no que tange ao seu caráter interativo. Como veremos adiante, a peça tem como aspecto basilar a participação direta e constante do público, relação pensada e elaborada a partir dos recursos cômicos. Outro ponto que de antemão nos chamou a atenção é o fato de se tratar de um projeto que teve como embrião um show de ciências e que se consolidou em uma peça de teatro. O show de ciências é um formato bastante popular em museus de ciências em todo o mundo, que consiste, em termos gerais, na demonstração e explicação de experimentos científicos. Acreditamos que ao se aproximar desse formato, incluindo a apresentação e explicação de experimentos na dramaturgia da peça, e ao mesmo tempo se distanciar do formato, justamente por se constituir enquanto peça teatral, a escolha do problema da dissertação ganha ainda mais importância. Afinal, como veremos adiante, em nossa pesquisa iremos investir na análise da linguagem da peça e seu processo de criação, detalhando a construção cênica do trabalho.

Nesse ponto, convém afirmar que a participação da autora da dissertação na criação da peça também foi considerada para essa escolha, compreendendo-a como um potencial agregador à pesquisa, uma vez que o autor esteve presente no processo de criação do trabalho. E como já mencionamos, o olhar para os procedimentos de criação é um elemento central para a nossa pesquisa.

Desde a elaboração do projeto de pesquisa, ao lermos alguns estudos na interface entre a divulgação científica, o teatro e o humor, surgiu em mim uma inquietação que rascunhou a forma com a qual contribuiríamos para este campo. Com o decorrer do mestrado e a continuidade da investigação, fomos firmando o caminho por onde seguir. Ocorre que há pouca incursão do campo de conhecimento da arte em boa parte dos trabalhos acadêmicos e científicos voltados tanto ao teatro quanto à presença do humor em interface com a divulgação científica. E, conseqüentemente, nas linguagens artísticas dos objetos de estudo. Ou seja, a análise da linguagem e dos processos de criação são pouco abordados e levados em consideração nas pesquisas. Observamos que as literaturas do campo do teatro e da comicidade são adotadas de forma mais geral e pouco articuladas com o objeto em questão. Notamos também que os estudos nesta seara, em geral, tendem a partir de pressupostos ligados à mensuração da eficácia do objeto de estudo, onde o enfoque principal é o conteúdo científico em questão e a capacidade de assimilação do mesmo pelo público.

Diante desse quadro, acreditamos que este trabalho contribui com uma abordagem inovadora e relevante para o campo. Nesta dissertação pretendemos investigar a construção do humor na peça *Paracelso, o fenomenal* a partir da análise da sua linguagem. Trata-se de

investigar os recursos cômicos utilizados, os procedimentos de criação e as relações entre a linguagem cômica e os objetivos de divulgação científica do espaço onde ela está inserida.

Dois outros pontos deste trabalho devem ser destacados como inovadores para os estudos no campo da interface entre teatro, humor e divulgação científica. Podemos inclusive comentar sobre eles de forma entrelaçada. Um deles é o uso que faremos das imagens neste trabalho. Percebemos que nos estudos desta seara as imagens são pouco utilizadas como material de análise, aparecendo de forma ilustrativa. O outro diz respeito à noção da corporeidade, um elemento essencial na construção da comicidade no teatro. Também encontramos uma lacuna na consideração da corporeidade nesses estudos. O entrecruzamento desses dois pontos, a que nos referimos, está na utilização de imagens enquanto um instrumento para investigação da corporeidade dos atores dentro da cena. Veremos como isto será realizado em nossa dissertação com detalhes no próximo tópico.

Antes de passarmos para este tópico, cumpre salientarmos que nosso objetivo não é compreender as relações entre o teatro, o humor e a divulgação científica de forma geral; pelo contrário. Acreditamos que esse não é um pressuposto produtivo. O que segue é um trabalho que objetiva compreender o uso do humor em uma prática de teatro e divulgação científica *a partir* de um objeto de estudo, e que, portanto, tece reflexões relativas a este caso. Consideramos que avançamos alguns passos se entendemos que a análise da linguagem artística deve ser mais explorada neste campo.

1.3 Percursos investigativos

Figura 1 – A gag da caixa



Foto: João Laet, 2022

A imagem acima corresponde a uma das gagues de *Paracelso, o fenomenal*. Trata-se de um episódio onde primeiramente uma caixa de tamanho grande é apresentada ao público, que contém o ingrediente necessário para a realização do último experimento da peça. Ao abrirem a caixa, os personagens encontram uma caixa menor em seu interior, e assim sucessivamente. A descoberta de cada vez mais caixas escondidas, sempre uma dentro da outra, é um elemento surpresa que produz o riso. Quando me provoco a pensar em todos os processos do fazer deste trabalho, essa cena vem à minha cabeça. Pois ao adentrarmos na pesquisa e “abrirmos as caixas”, fomos brindados com surpresas, como é o caso da investida na figura do charlatão, uma caixinha descoberta na realização de uma das entrevistas. Nossa reação a essas surpresas foi de enfrentamento, abarcando na pesquisa os novos caminhos com os quais nos deparamos. Pensando nisso, consideramos que a melhor forma de apresentar o percurso da pesquisa é um formato que se aproxima do relato.

Como primeiro gesto investigativo, realizamos uma revisão bibliográfica endereçada às questões, às discussões e aos estudos que estão inseridos nos campos sobre os quais nosso objeto de estudo está apoiado. Sendo assim, construímos o seguinte percurso: primeiro partimos das discussões mais amplas e atuais presentes na divulgação científica; depois compreendemos as transformações que os museus e centros de ciência viveram em seu espectro comunicacional; tendo isto estabelecido, nos debruçamos sobre a presença do teatro dentro dos espaços museais e, por fim, nos dedicamos a olhar para uma seleção de estudos voltados para o humor na divulgação da ciência.

Tendo em vista que o enfoque da nossa dissertação visava perscrutar o humor, nos interessou especialmente compreender como alguns estudos vêm desenvolvendo suas perguntas e análises sobre o humor dentro da comunicação da ciência. Nesse sentido, como parte do nosso caminho de investigação, nos dedicamos a refletir sobre as metodologias e análises dos estudos nesta seara.

Com essas incursões buscamos compor um caleidoscópio de percepções, características e tendências para nutrir nossas reflexões. A realização dessa revisão bibliográfica também forneceu subsídios para localizar a lacuna dentro da qual esta pesquisa pretende contribuir.

Agora, migremos para os percursos investigativos mobilizados para a análise da peça *Paracelso, o fenomenal*. Nossa análise foi tramada através dos seguintes materiais: o texto da peça, os registros fotográficos, as entrevistas com o diretor da peça e um dos atores, uma pesquisa iconográfica sobre palhaçaria e a figura do charlatão e as literaturas do campo da comicidade.

Nosso percurso pela peça começou assim! A partir da elaboração das entrevistas, buscou-se extrair dimensões acerca dos procedimentos de criação da peça, do pensamento dos artistas diante do trabalho construído, de suas memórias e suas percepções acerca da interação entre a comicidade e a ciência, tanto no que se refere ao trabalho, como também, sob uma perspectiva ampla.

A leitura da peça e das falas dos entrevistados foi a bússola que precisávamos para estruturar os próximos passos da nossa investigação. A entrevista com o diretor Pablo Aguilar nos apontou para um traço fundamental da criação da peça, que havia, até então, se manifestado de forma periférica para nós: a figura do charlatão. A entrevista nos apontou a referência do charlatão como aspecto substancial para a criação do momento inicial da peça e para o imaginário da peça como um todo. Esse fato nos levou a enveredar por uma investigação atrás de literaturas e iconografias desta figura forjada sob as ranhuras de uma sociedade medieval. Nesse caminho, descobrimos um manancial de manifestações populares medievais enredadas sob esta figura. Diante destas descobertas, foi possível traçar conexões entre esta figura popular e os procedimentos de criação da peça inspirados por este imaginário, agregando um rico manancial para o trabalho.

O universo da palhaçaria já se mostrava previamente como um núcleo de análise sob o qual nos debruçaríamos. Tínhamos como ponto principal a relação da dupla, aspecto basilar da criação da peça. Entretanto, com as entrevistas, outras questões vieram à tona, como a relação entre a comicidade e a noção de participação ativa do público no espetáculo, que por consequência desencadeou uma seção dedicada a esta questão na dissertação.

A forma de construção dos experimentos na peça já era, também, um interesse prévio de investigação, sobretudo no que tangia às interações entre a comicidade e os experimentos. Ao realizarmos a leitura da peça com o intuito de observar a presença dos experimentos dentro da narrativa, compreendemos que para uma visão integral da peça, seria necessário dedicarmos um momento específico para dissecar as engrenagens dramáticas que se operam para e a partir dos experimentos.

Origina-se, assim, em nossa análise, a ideia de lidar com o que chamamos de eixos estruturantes da peça, sob os quais nos debruçamos neste trabalho: os experimentos científicos, a figura do charlatão e o universo da palhaçaria. Cada avenida desta é constituída e construída através dos materiais já referidos acima: o texto da peça, as entrevistas, os registros fotográficos, uma série de iconografias e literaturas do campo da comicidade. Somados ao conhecimento íntimo do autor desta dissertação, este leque de materiais nos forneceu uma visão em relevo da peça.

Além de formarem um rico material de pesquisa que acompanhou a escrita do trabalho, as imagens ocupam o corpo desta dissertação. Por terem uma presença fundamental, cumpre dedicarmos aqui um espaço para falar sobre elas. As imagens se apresentam sob três formas distintas. Sendo uma delas uma série de iconografias (pinturas e registros) sobre a palhaçaria e o charlatão dispostas no decorrer do trabalho, colocadas em justaposição aos aspectos da peça. Desse modo, tecemos aproximações entre os referenciais artísticos que nutriram a concepção da peça e a própria peça em si. Outra forma será vista através do investimento nos registros fotográficos da peça durante todo o percurso de análise, com o intuito de auxiliar na visualização das cenas. Para nos auxiliar na análise da comicidade expressa no corpo dos atores, na relação dos atores dentro do espaço cênico e na construção da espacialização da cena, construímos um procedimento para examinar os registros fotográficos da peça. Trata-se da realização de intervenções nas imagens, com linhas e traços, com o objetivo de destacar alguns aspectos essenciais para a análise.

Para alcançar nossos objetivos, construímos três modos de intervenção. O primeiro aspecto a ser analisado com esse procedimento diz respeito à oposição dos personagens entre os planos da cena. O instrumento visual aplicado nesse caso teve inspiração na tradicional regra dos terços da fotografia, onde um quadro é dividido em duas linhas horizontais e duas linhas verticais. Em nosso caso, optamos por um único traço horizontal dividindo a imagem em dois planos. Buscamos evidenciar como os personagens ocupam os planos da imagem de forma oposta. Quanto ao segundo aspecto, o objetivo era destacar as máscaras faciais dos personagens. Para isso, aplicamos como instrumento visual traços na cor vermelha que formam um desenho esférico em volta dos rostos dos personagens. Ao destacar as máscaras faciais dos personagens, facilitamos o exame das suas expressões. No terceiro aspecto, o objetivo era chamar atenção para a construção de uma corporeidade cômica. Optamos por traçar linhas nas extremidades da silhueta do corpo do personagem, evidenciando desse modo o desenho dos corpos.

1.4 Apresentação dos capítulos

No que tange à organização dos capítulos, decidimos realizar uma divisão que procura inicialmente contextualizar os campos nos quais nosso trabalho está inserido para em seguida adentrarmos em nosso objeto de estudo.

Antes disso, na Introdução, dedicamos a primeira parte a um relato pessoal, com o intuito de localizar os movimentos que suscitaram o interesse do autor em construir esta pesquisa, além das perguntas iniciais. A segunda parte aborda o Museu da Vida, o Ciência em

Cena e a peça *Paracelso, o Fenomenal*. Na sequência, apresentamos os percursos empreendidos para a realização desta pesquisa. A partir de então, decidimos dividir a dissertação em dois capítulos.

O objetivo do Capítulo 2 é delinear os territórios que circundam a pesquisa: a divulgação da ciência, os museus de ciência, a interface entre o teatro e a divulgação científica em museus e as interações entre humor e divulgação científica. O primeiro movimento do capítulo será apresentar resumidamente as discussões que permeiam o campo da divulgação científica, considerando os debates que surgem a partir de meados do século XX, em que a noção do público enquanto um agente participativo torna-se um aspecto fundamental. A exposição desse panorama nos levará ao processo de transformação dos museus e centros de ciência, que irão repensar a sua forma de comunicação com o público. Em seguida, olharemos para alguns estudos que observam a presença do teatro em museus, prática que integra o arcabouço das novas formas de comunicação por parte desses espaços. Como último movimento do capítulo, nos dedicaremos a apresentar e analisar os estudos voltados para as interações entre o humor e a ciência, sob a perspectiva da divulgação científica. Com isto, pretendemos observar as metodologias e os pressupostos destes estudos, tecendo, ao final, algumas reflexões a partir deste panorama.

O Capítulo 3 será dedicado à análise da peça *Paracelso, o fenomenal*. Dividimos a peça em três eixos principais, os quais consideramos como elementos centrais da criação da peça: “A dramaturgia dos experimentos científicos”, “Os charlatões” e “O universo da palhaçaria como princípio de criação”. Em “A dramaturgia dos experimentos científicos” faremos a dissecação da dramaturgia da peça, tendo como objetivo observar como os experimentos científicos estão engendrados na peça. Sobretudo, estaremos atentos às interações entre os experimentos científicos e a comicidade.

Em “Os charlatões”, nos dedicaremos a abordar uma das referências norteadoras do processo de criação da peça, a figura do charlatão. Buscaremos compreender como a peça está associada às tradições da cultura popular e de que forma tal escolha informa a construção de uma relação interativa com o público no momento inicial do espetáculo. Além disso, iremos observar, através de iconografias da história e literaturas voltadas para o charlatão, como a peça se apropria deste imaginário do charlatanismo. E, ainda, nos interessa nesta seção refletir sobre o uso da figura do charlatão em uma peça voltada para a divulgação da ciência.

O terceiro núcleo, “A palhaçaria como universo de criação da peça *Paracelso, o fenomenal*”, irá destrinchar os princípios cômicos do palhaço que nutriram a criação da peça. Abordaremos as noções da palhaçaria clássica expressa pela relação de dupla entre os palhaços

branco e o *augusto* e buscaremos relacionar tais noções aos personagens da peça. Com o objetivo de identificar a comicidade no corpo dos atores, na relação dos atores dentro do espaço cênico e na construção da espacialização da cena, construímos um procedimento para analisar os registros fotográficos da peça. Apresentaremos uma série de imagens em que realizamos intervenções de modo a destacar traços como o exagero, o ridículo e a relação de oposição entre os personagens. Outro ponto que será foco de nossa atenção será a compreensão da relação entre personagens e público, fomentada através de princípios da palhaçaria. Essas questões estarão permeadas pelas literaturas do campo da comicidade. Por fim, dedicaremos um tópico para tecer algumas notas a respeito do cruzamento dos arcaísmos da divulgação científica e da investida realizada sobre a peça *Paracelso, o fenomenal*.

Nas Considerações Finais, buscamos retomar alguns pontos que foram desenvolvidos ao longo da pesquisa. Além disso, apontamos sugestões para o campo e comentamos algumas questões que acenderam durante a pesquisa, as quais nos interessa dar continuidade.

2 DELINEANDO TERRENOS

2.1 A divulgação científica: um breve percurso acerca das questões atuais do campo

Nesta seção procuramos apresentar resumidamente as discussões que povoam o campo da divulgação científica, com enfoque nos debates que surgem a partir de meados do século XX, em que a noção do público enquanto um agente participativo é balizadora. Essa mirada direciona-se para os modos de compreensão da ciência enquanto parte integrante da cultura. Trata-se de perspectivas que buscam a transversalidade das relações entre ciência, cultura e sociedade, considerando a divulgação científica em seu potencial de contribuir para o empoderamento dos indivíduos e para o exercício da cidadania (CASTELFRANCHI, 2009). A exposição desse panorama nos remete ao processo de criação de novos museus e centros de ciência e reorientação dos já existentes, que acontece simultaneamente, em que as instituições irão repensar a forma de comunicação com o público e buscar implementar modelos de caráter mais interativo (MASSARANI, 2012. VALENTE; CAZELLI; ALVES, 2005).

As formas de divulgar a ciência variam ao longo da história e de acordo com o contexto histórico em que estão inseridas (CASTRO; MASSARANI, 2003, p. 39). Por muito tempo os processos de comunicação da ciência basearam-se em uma perspectiva unilateral, considerando de um lado o conhecimento produzido por um grupo de especialistas e de outro um público leigo e carente deste conhecimento. Embora ainda possamos encontrar com frequência atividades de divulgação científica desta ordem, as atuais reflexões do campo acadêmico visam construir novas formas de comunicação com o público. A esse respeito, Brossard e Lewenstein (2010) sistematizam as investidas mais frequentes no campo da divulgação científica em quatro modelos: modelo de déficit, modelo contextual, modelo de expertise leiga e modelo do engajamento público.

O modelo de déficit diz respeito à compreensão de um público que carece de conhecimento científico. Data de meados da década de 1970, segundo o autor, a aplicação de enquetes nacionais nos Estados Unidos buscando avaliar o conhecimento público da ciência. A partir dos resultados obtidos, criaram-se programas que visavam fornecer informações para preencher a lacuna de conhecimento do público. Pesquisas acadêmicas apontaram que constam, todavia, uma série de problemas no modelo, que vão desde o modo como as perguntas são endereçadas ao público, sem que seja fornecido um contexto, até a constância observada nos resultados das enquetes, que não se modificaram após 25 anos de realização das enquetes e das

práticas visando solucionar a falta de conhecimento do público. Como resposta a essas limitações, pelo menos três outros modelos emergem no campo.

O modelo contextual considera que os indivíduos processam informações de acordo com conjunturas sociais e psicológicas específicas, a que estão atreladas suas experiências particulares. A partir dessa concepção, constroem-se materiais que interessem aos indivíduos de determinado contexto. Críticos a esse modelo consideram-no uma versão atualizada do modelo de déficit, pois trata-se ainda de uma comunicação unilateral, em que o poder está concentrado no polo da emissão. Além disso, as mensagens são contextualizadas para serem mais eficazes - como em pesquisas de mercado.

O modelo de expertise leiga parte da perspectiva da legitimação do conhecimento local ou tradicional, admitindo a urgência de se considerar a relevância de outros tipos de saberes para a resolução de um problema, em paridade ao conhecimento científico. Trata-se de uma abordagem que afirma que as atividades de divulgação científica devem ser elaboradas de modo a abarcar o conhecimento do público em relação ao tópico interpelado.

O modelo do engajamento público pretende aumentar a participação do público e a confiança na política científica. Como os autores apontam, esse modelo formaliza-se em atividades como conferências de consensos, júris de cidadãos, consultas públicas sobre novas tecnologias, enquetes deliberativas, entre outras. As iniciativas caracterizam-se pelos seus objetivos de democratização da ciência. Abordaremos a seguir as perspectivas que fundamentam o modelo do engajamento público e formam parte do escopo teórico deste trabalho.

De acordo com Castelfranchi (2009), o acesso ao conhecimento científico constitui-se em um direito e dever social, sendo imprescindível para a manutenção de uma sociedade fincada em pilares democráticos. Portanto, o papel da divulgação científica deve voltar-se menos para a introjeção de conteúdos científicos e mais para a construção de formas em que o conhecimento e a informação gerem “empoderamento, capacidade de agir, participar, decidir” (CASTELFRANCHI, 2009, p.18).

Jasanoff (2014) aponta que o público não deve ser compreendido como uma massa homogênea e fixa, mas apreendido a partir de suas condições de formação dinâmica, que se constitui e se modifica de acordo com mudanças em contextos sociais. Com Jasanoff, entendemos que o público não está desprovido de ação dentro do debate científico, pelo contrário, a aceção de que o público é parte integrante do processo inclui a ideia de que o mesmo se organiza em torno “de objetos tecnocientíficos ameaçadores” e “questões de interesse”, podendo, inclusive, dar a ver novas perspectivas acerca da temática de interesse. A

autora também ressalta a necessidade de investimento em uma abordagem menos relacionada à ciência pura e simples, e mais voltada para a interação entre a ciência e a sociedade.

Já Durant (2005) afirma a necessidade de uma abordagem que admita a ciência enquanto uma prática social. Esta acepção admite que o processo científico é um “complexo sistema social” composto por uma rede de pessoas, e não um processo confinado a mentes geniais trabalhando isoladamente. A personificação da ciência, objetificada pelo protagonismo isolado de um cientista, é uma imagem usualmente recorrente em produtos de comunicação e colabora para a instauração de um imaginário distorcido da realidade. Segundo Durant, os interessados em uma comunicação da ciência de fato devem esquivar-se de abordagens direcionadas à simples aquisição do conhecimento científico e da romantização do processo científico. Em vez disso, devem buscar “a maneira como uma imagem mais verdadeira da ciência poderia ser transmitida para um público geral que não tem qualquer experiência direta de pesquisa científica” (DURANT, 2005, p. 26).

Nesta seção, procuramos expor alguns princípios do campo da divulgação científica e das perspectivas nas quais nosso trabalho apoia-se. Trataremos, a seguir, da interface entre o teatro e a divulgação científica no contexto do surgimento de museus de ciência de caráter interativo, a partir da metade do século XX.

2.2 Divulgação científica, museus de ciência e teatro

Nesta seção realizaremos dois movimentos. No primeiro, buscaremos tratar dos aspectos que reorientaram uma nova abordagem dos museus de ciência a partir do século XX, centrada, sobretudo, na construção de novas formas de comunicação com o público. Após isto, contextualizaremos as interações entre o teatro e a divulgação científica, a partir de seus aspectos históricos e reflexões acadêmicas.

2.2.1 Museus de ciência: novas abordagens

Como mencionado na seção anterior, museus e centros de ciência redimensionam seu papel na sociedade a partir do século XX. Para adentrarmos esta questão, iniciamos com a apresentação da categorização proposta por McManus (1992) sobre o desenvolvimento da comunicação nos museus de ciência. A autora remonta a trajetória dos museus de ciência nos últimos duzentos anos e propõe uma definição baseada em quatro etapas.

A primeira etapa corresponde a uma forma ancestral, representada pelos Gabinetes de Curiosidades. Fundados sob a ideia de uma visão de mundo enciclopédica, os gabinetes

consistiam em pequenas salas particulares com artefatos e espécimes salvaguardados por homens ricos e europeus nos séculos XVII e XVIII. Já as três etapas subsequentes são classificadas como geracionais e nomeadas como: primeira, segunda e terceira geração de museus. É importante ressaltar que embora a autora lide com uma ideia geracional, estas etapas não são fixas a uma determinada temporalidade.

A primeira geração de museus está dividida em duas etapas. A primeira deriva dos Gabinetes de Curiosidades, tendo como principais expoentes os museus de história natural e as coleções de instrumentos usados em pesquisas científicas, que surgem durante o século XIX. Os museus de ciência da primeira geração voltam-se às disciplinas acadêmicas e à contribuição ao conhecimento científico. Os museus pertencentes a esta categoria estão mais inclinados à exibição estanque dos objetos e informações do que a uma perspectiva educacional. A experiência de visitação volta-se para a saturação das informações e objetos originais que se encontram expostos. A segunda etapa da primeira geração de museus se desenvolveu mais recentemente, entre as décadas de 1960 e 1970, quando uma nova abordagem foi sendo forjada com o intuito de envolver e promover a interação do visitante com o conteúdo das exposições. McManus destaca que este movimento se iniciou através da insatisfação de trabalhadores museais que consideravam os conteúdos expositivos pouco compreensíveis e esclarecedores.

A segunda geração dos museus de ciência e tecnologia foi influenciada pela onda das exposições e feiras públicas temporárias que ocorreram entre 1850 e a segunda guerra mundial. Esses formatos mesclavam o entretenimento a demonstrações e explicações de máquinas grandiosas como os motores a vapor. A dinâmica entre diversão e explicações científicas foi incorporada por diversos museus. A autora cita o Science Museum, em Londres como um caso exemplar desta abordagem. A segunda geração irá apontar para a reconfiguração do visitante dos museus, que passa a se abrir a um público mais amplo. Para McManus, os museus de ciência de segunda geração maduros mantêm seu caráter de coleção e de pesquisa relacionados a propósitos educacionais. Sua característica principal está vinculada à educação pública e à representação do progresso da ciência.

A terceira geração de museus tratará de questões inovadoras para o campo ao se afastar da hierarquia do objeto no espaço expositivo. Em vez da contemplação dos objetos ou da história do desenvolvimento científico, a preocupação desta geração está ancorada na comunicação de ideias e conceitos científicos. Outra característica que se difere das outras gerações é sua vocação para a educação. Vemos, também, despontar nesse contexto a utilização de dispositivos interativos que convidam o visitante a manipulá-los. Os museus pertencentes à terceira geração despontam a partir da década de 1960. McManus distingue duas vertentes de

comunicação dos museus de terceira geração. A primeira é justamente o caráter interativo e não objetual descrito acima. Já a segunda consiste na criação e atuação dos centros de ciência, que muitas vezes são iniciativas criadas por profissionais de museus, cientistas dentre outros atores que nutrem um compromisso pessoal com a divulgação da ciência.

Por fim, a autora conclui que os museus de ciência têm o potencial de mostrar a ciência como uma atividade cultural e são capazes de contribuir para a compreensão dos processos científicos. Consideramos importante apresentar os esforços de McManus de sistematizar as transformações pelas quais os museus de ciência e tecnologia passaram em relação à comunicação com o público. Através deste panorama compreendemos os fatores implicados em cada abordagem geracional, além de observarmos o desenvolvimento da comunicação com o visitante. Trataremos a seguir dos aspectos que motivaram o surgimento de novas abordagens de diálogo com o público, localizadas, segundo a categoria de McManus, na terceira geração de museus.

Na entrevista que integra a publicação *Divulgação científica e museus de ciência: O olhar do visitante* (2016), Castelfranchi (2016) delinea um conjunto de transformações nas esferas sociais, que ocorrem a partir de meados do século XX, nas quais as mudanças no perfil dos museus de ciência encontram eco. Compõem esse quadro a desestabilização da imagem pública da ciência em consequência da bomba atômica e a atuação dos movimentos sociais críticos à ideia de que os avanços científicos e tecnológicos equivalem necessariamente a um progresso. Adiciona-se a esse espectro o estabelecimento, no campo teórico da comunicação, de modelos que compreendem os processos comunicacionais a partir de uma perspectiva dialógica.

Ainda acerca dessa grade de mudanças, o autor aponta o surgimento da pedagogia construtivista e das críticas ao modo de funcionamento da democracia representativa na esfera política. Essas transformações, para Castelfranchi, formam as bases para um novo entendimento a respeito do receptor, que passa a ser visto como um “sujeito ativo”. Em meio a estas mudanças, os museus de ciência se veem desafiados a repensar seu papel, como afirma Castelfranchi:

Começaram a perceber que precisavam funcionar, em sua relação com os públicos, menos como um templo, com arquiteturas imponentes, em que você entra e se sente muito pequeno, e mais como um fórum, um lugar de encontro, de troca, de discussão e embates, como as ágoras eram nas cidades gregas, locais onde as pessoas compravam e vendiam e, ao mesmo tempo, discutiam política, religião, faziam arte, ou seja, um lugar de debate. Os centros de ciências, então, além de pensarem em formas de aumentar a interatividade, começam a entender que é preciso engajar realmente o público, torná-lo

protagonista do funcionamento do museu, instigá-lo a participar de debates, catalisar formas de apropriação concreta e crítica da ciência e tecnologia, e não apenas transmitir noções de forma mais ou menos cativante. (CASTELFRANCHI, 2016, p. 39)

Nesta perspectiva, vemos transformações nas formas de os museus se comunicarem com seus visitantes, migrando de uma concepção baseada na relação linear entre emissor e receptor para formas mais complexas de interação, que integrem aspectos como “a intenção por parte do emissor, o conteúdo da mensagem, a linguagem utilizada, as condições do visitante, os recursos audiovisuais e, principalmente, a possibilidade de estabelecer relações em um sentido até então não previsto: as do visitante com o museu” (VALENTE; CAZELLI; ALVES, 2005, p. 198). É a partir desse movimento que estratégias de comunicação mais dialógicas são implementadas em museus e centros de ciência, a fim de situarem o público como o agente protagonista da experiência museal. Neste contexto, as experiências teatrais ganham espaço e atenção (FRIGUGLIETTI, 2006).

Com a ascensão de novas perspectivas de comunicação com o público, crescem os formatos e estratégias que visam estimular a experiência do visitante no espaço museal por meio das emoções, dos sentidos e da participação ativa. Nesse sentido, o conceito de interatividade se amplia e ganha destaque nos debates acerca da comunicação em museus, tornando-se um conceito guarda-chuva para uma gama de atividades que buscam envolver o público visitante de forma participativa. Há uma série de reflexões sobre o papel da interação no contexto museal. Não caberá aqui esgotar estas questões, mas se faz necessário pincelar alguns elementos que delineiam o papel da interatividade nos museus. Considerando que o teatro é uma linguagem que compõe o acervo destas novas formas de comunicação dos museus, acenar para os aspectos conceituais da interatividade pode fornecer pistas sobre como a prática teatral vem sendo articulada e requerida nestes espaços.

Pavão e Leitão (2007) destacam como a interatividade se tornou a palavra de ordem nos museus e centros de ciência. O termo *hands-on* foi um dos primeiros a serem usados para dar sentido a atividades interativas nesses espaços. Sob um sentido geral, o termo se refere às atividades museais que preveem interação manual do visitante com os objetos expositivos. O termo tem origem no museu Exploratorium, nos Estados Unidos e abarca a ideia de que é possível ler o mundo através da ciência e, portanto, o visitante é convidado a experienciar a ciência e a realidade científica enquanto sujeito ativo (PAVÃO e LEITÃO, 2007). Abordagens no formato *hands-on* se difundiram no contexto museal e ganharam espaço em museus de caráter mais conservador do ponto de vista da comunicação com o público. A incorporação da interatividade por parte desses museus proporcionou o desenvolvimento de exposições que

provocam a curiosidade e a experimentação do visitante (PAVÃO e LEITÃO, 2007). Os autores apontam como o conceito de interatividade em museus avançou durante os anos, demandando a criação de novos termos para abarcar diferentes propostas de usos da interatividade, como veremos a seguir.

Wagensberg (2005), em seu texto “O museu total, uma ferramenta para a mudança social”, dilata as noções de interatividade e reflete sobre a função dos museus de ciência na contemporaneidade. Para Wagensberg, a função de um museu deve ser a de provocar o estímulo. O museu deve proporcionar ao visitante um espaço instigante, no qual a pessoa saia com mais perguntas do que quando entrou. Ao afirmar que o museu é um espaço de transformação individual e social, Wagensberg manifesta a necessidade de uma nova museografia que integre aos objetos uma tríade interativa. Este conjunto de interações é dividido em três conceitos: *hands-on*, *minds-on* e *hearts-on*. Em termos gerais, *minds-on* corresponde a interações que instigam o exercício mental, enquanto *hearts-on* investe nas emoções e na busca por uma conexão cultural entre o objeto museal e o visitante. Para Wagensberg, a integração destes elementos deve acionar uma certa qualidade nos objetos, em outras palavras, sua capacidade de contar histórias, se comunicar entre si e com o público. Portanto, para o autor, urge que um museu de ciência articule seus objetos de forma contextual, pulsante e mutável.

2.2.2 Teatro em museus de ciências

Analisando o fenômeno das práticas teatrais em museus, Studart e Almeida (2019) apontam como, a partir da década de 1960, museus históricos ao ar livre dos Estados Unidos implementam experiências de visita conhecidas como “histórias vivas”, com o objetivo de diversificar a comunicação com o público. As autoras também discutem como, na década seguinte, com o mesmo objetivo, museus e centros de ciência incorporam experiências teatrais em suas atividades. Hoje, esta é uma prática bem difundida em países como Estados Unidos e Inglaterra, a ponto de haver um termo próprio “museum theater” (teatro em museus) para aludir a ela. A criação da Aliança Internacional de Teatro em Museus (International Museum Theater Alliance, IMTAL), em 1990, é um reflexo desse movimento e tem como intuito debater e promover a linguagem teatral nas instituições museais.

No contexto brasileiro, embora as correspondências entre teatro e ciência sob a perspectiva da divulgação científica estejam em ascensão no campo prático, Almeida e Studart (2019) apontam a escassez de literaturas que abordam este fenômeno. Com o intuito de

conhecer e compreender melhor as práticas inseridas nesta seara, Marandino e Moreira (2015) realizaram um mapeamento das práticas teatrais desenvolvidas por museus e centros de ciência no Brasil. O estudo reuniu atividades realizadas por 14 instituições brasileiras de ciência. Eles apontam que dentre as práticas comumente realizadas por estas instituições destacam-se: teatro, contação de história, esquetes, circo, performance, dança e improvisações. Os autores indicam a predominância de profissionais sem formação no campo das artes cênicas envolvidos nas atividades teatrais, que são realizadas principalmente por profissionais de outras áreas. Os autores constataram ainda duas modalidades no tocante ao desenvolvimento das experiências teatrais: o teatro como apoio didático para os conteúdos e temáticas que serão abordados pelas instituições, e enquanto estratégia de diversificação das suas programações.

Pesquisas que analisam os resultados da interface entre o teatro e a divulgação científica atestam, de um modo geral, tratar-se de uma interação positiva, considerando o teatro uma estratégia favorável para distintos objetivos da divulgação científica. Para Moreira (2013); Lopes (2005), o teatro fornece uma maneira vantajosa para a abordagem da ciência sob um aspecto mais humanista. Segundo Moreira (2013), por meio do teatro, podem ser trabalhados aspectos como uma imagem mais humanizada do cientista, a historicidade das ciências e a contextualização de descobertas científicas. De acordo com Lopes (2005), a imagem dos cientistas pode ser abordada de forma mais humanizada a partir da construção dos personagens, à luz de suas “contradições, amores, decepções, conquistas, infidelidades” (LOPES, 2005, p. 412).

Há ainda outras abordagens sobre a prática teatral voltada à divulgação científica. Para autores como Montenegro et al (2005), a linguagem teatral é uma estratégia eficaz para auxiliar nos objetivos pedagógicos. Os autores integram o projeto de divulgação científica Seara da Ciência, espaço interdisciplinar da Universidade Federal do Ceará, que tem o intuito de divulgar a ciência, cultura e tecnologia a partir de diversas áreas de conhecimento. Refletindo sobre a trajetória teatral do espaço, os autores destacam que, por meio do teatro, é possível desconstruir determinados pré-conceitos acerca da ciência e transmitir conteúdos científicos de forma prazerosa e palatável.

Ao realizarem uma análise das experiências teatrais presentes em espaços museais, Hugues, Jackson e Kidd (2007) afirmam que os museus atuais desempenham um caráter performativo, evidenciado seja na forma como expõem seus objetos ou na própria arquitetura de seus espaços. O aparecimento do teatro, portanto, surgiria como um movimento natural desta característica performativa dos museus. Os autores destacam que o objetivo do teatro em espaços museais se centra em aspectos educacionais, afetivos e cognitivos, sendo uma forma

eficaz de mediação do conhecimento. Além disso, para os autores, o teatro pode se apresentar como um formato em potencial para explorar a natureza polissêmica dos objetos museais.

As reflexões que se apresentam na seara de estudos a respeito das interações entre o teatro e a divulgação científica, em parte, mostram uma tendência de estudos mais avaliativos, envolvendo análises relacionadas à averiguação da efetividade do uso do teatro para a comunicação da ciência, focados em conteúdos científicos abordados nas peças teatrais. Nesse sentido, Almeida e Lopes (2019) salientam a importância de promover interações de forma mais equilibrada, buscando uma equidade entre os campos de conhecimento do teatro e da ciência. Embora as constatações confirmem ao teatro a potencialidade para abordar aspectos da ciência, Lopes e Schall (2009) salientam a necessidade de reflexão sobre o binômio forma e conteúdo e destacam a importância de pensar sobre a linguagem teatral, pois antes de contribuir para a comunicação de conteúdos científicos, o teatro é um campo de conhecimento composto de seus próprios conceitos e significados. As autoras pontuam:

É necessário atentar para o fato de que, antes mesmo de comunicar conceitos de ciências, o teatro traz significados característicos de sua linguagem que dialogam com os conteúdos das peças levadas aos palcos. O estilo do autor da peça, a direção, o figurino, a atuação dos atores ou a iluminação cênica, entre outros, são quesitos que compõem a encenação teatral e que comunicam seus próprios significados. (LOPES; SCHALL, 2009, p. 709)

Considerando que os trabalhos artísticos operam dentro de um regime do discurso, Lopes (2005) aponta que a escolha do teatro enquanto linguagem em práticas de divulgação científica inevitavelmente integra um determinado discurso a essas práticas. Para além do conteúdo científico abordado, uma determinada maneira de construir a linguagem teatral será comunicada (LOPES, 2005). Nessa perspectiva, ao analisarem *Lição de Botânica*, uma peça teatral inspirada na obra homônima de Machado de Assis e produzida no *Ciência em Cena* em 2003, Lopes e Schall destacam que, no pensamento sobre a produção das peças teatrais do espaço, a linguagem artística é compreendida em sua capacidade de criar pontos de vista, e não apenas como um veículo de informações (LOPES e SCHALL, 2009, p.698).

A presente pesquisa caminhará nesta direção, aprofundando a investigação da linguagem teatral, com o intuito de compreender aspectos inerentes aos modos e especificidades do teatro em uma experiência ancorada em um museu de ciências. Mais especificamente, nos dedicaremos à investigação do uso da comicidade, um traço recorrente nas práticas teatrais do *Ciência em Cena*.

2.3 Humor e ciência: uma mirada através da divulgação científica

Nesta seção nos dedicaremos a apresentar e reunir aspectos relativos às pesquisas que investigam o humor na ciência. De imediato, salientamos que não é nossa intenção esgotar todas as reflexões já produzidas no contexto desta interação. Entretanto, consideramos que os estudos selecionados e abordados aqui possuem relevância significativa para tecermos uma teia que aprofunde certas questões. Também cabe evidenciar que nosso interesse reside na percepção de como as pesquisas sobre o humor vêm sendo pensadas e organizadas metodologicamente para além dos resultados obtidos das pesquisas.

As pesquisas que se dedicam à análise da presença do humor na divulgação científica são relativamente recentes. A partir de uma revisão bibliográfica, percebe-se que estudos mais sistematizados, bem como a interlocução entre pares sobre o assunto, começam a aparecer com mais frequência a partir de 2010. Essa escalada pode estar associada ao crescimento do uso do humor na prática da divulgação científica, em especial, com o *boom* dos *stand-up comedies* de ciência. Ainda que estejamos diante de um terreno jovem, há uma literatura considerável que permite observar as tendências metodológicas das pesquisas, as principais motivações e questionamentos recorrentes nesta seara.

Consideramos os seguintes pontos para selecionar as pesquisas apresentadas aqui. Os artigos reunidos elaboram articulações com outros artigos, pontuando lacunas, partindo de resultados anteriores, citando e utilizando metodologias similares, portanto configuram um certo arcabouço. Também foi considerada a trajetória dos autores, pensando em dialogar com pesquisadores que possuem estudos anteriores sobre o humor na divulgação da ciência. Sobre os pesquisadores envolvidos nas pesquisas, cabe desde já apontar que uma parcela significativa possui envolvimento com o objeto de estudo de forma prática. Pontualmente, abordaremos experiências do campo prático, como a seleção de alguns grupos e indivíduos em atividade no cenário da interface entre o humor e a divulgação científica. No entanto, nesta seção estaremos concentrados na literatura sobre o assunto. Optamos por esse caminho por compreendermos que destinar o olhar para o contexto das práticas que abordam o humor na divulgação científica requer esforços de outra natureza. O campo prático da interação entre o humor e a divulgação científica carece de reflexões, especialmente no que se refere ao teatro, onde as reflexões ainda são embrionárias se comparadas às contribuições em outros formatos em que o humor está inserido. Esta dissertação de mestrado empreende esforços nesta direção, visando contribuir para um olhar sobre o teatro e o humor em diálogo com a divulgação científica.

Ao olharmos para a literatura nesta seara é possível identificar tendências e características que permeiam os estudos. Optamos, assim, pela apresentação de um panorama do cenário dos estudos sobre o humor na divulgação científica dividido em temáticas. Nesse sentido, esta seção está organizada da seguinte maneira. No primeiro tópico reunimos, através das literaturas selecionadas, aspectos mais gerais sobre como esta seara vem se configurando ao longo dos anos. Depois, no segundo tópico, trazemos três estudos que desenvolvem metodologias para mensurar a percepção da audiência sobre o humor. O terceiro tópico estará concentrado na observação de três casos de *stand-up comedy*. Já no quarto tópico abordaremos dois estudos que tratam da interseção entre o teatro, o humor e a divulgação científica. O quinto movimento se dedica a trazer, através de dois artigos, as discussões que envolvem o uso do humor na divulgação científica para lidar com temáticas espinhosas da ciência, como é o caso de assuntos relacionados à desinformação. Nos encaminhando para o encerramento deste panorama, o sexto tópico, visa abordar aspectos concernentes às recomendações que alguns estudos apontam para esta seara. E, por fim, no sétimo tópico teceremos reflexões a partir do panorama apresentado.

2.3.1 O horizonte do humor na divulgação da ciência

Neste primeiro tópico, destacamos, dos artigos que foram selecionados para esta seção, apontamentos que tratam da interação entre o humor e a divulgação científica sob um âmbito geral. Ou seja, são observações acerca do cenário tanto prático quanto teórico da presença do humor na divulgação da ciência. Com essa manobra, visamos reunir como alguns estudos percebem, através de suas próprias revisões de literatura, um olhar para esta seara. Com isto, será possível identificar, por exemplo, como determinadas questões irão se repetir ao longo dos anos, as principais tendências do campo prático e as percepções de como os estudos nesta seara vêm se configurando.

No artigo “Humor e Ciência”, Marçal (2014) considera um olhar integrador entre a ciência e o humor. Para o autor, ambos possuem similaridades, principalmente no que diz respeito à criatividade e a necessidade de olhar a realidade através de novas perspectivas. Para Marçal (2014), o uso do humor, embora não seja uma solução universal para todas as questões presentes na divulgação científica, se mostra uma poderosa ferramenta no leque de estratégias de comunicação da ciência.

Ao observar as práticas de humor no contexto da divulgação científica, Reich (2015) menciona o *stand-up comedy* e a escrita científica popular como dois formatos de maior destaque. Para exemplificar, o autor traz a iniciativa do “Bright Club”, um projeto desenvolvido

pela University College London, onde os cientistas abordam suas pesquisas através do formato *stand-up comedy*. Devido à repercussão positiva do projeto, como aponta Reich, o formato ganhou outras versões em universidades do Reino Unido que desenvolveram projetos semelhantes. Reich (2015) destaca também que a escrita científica popular também tem assumido formatos mais voltados para o humor, como é o caso do autor Terry Pratchett, que junto a uma equipe de escritores científicos profissionais é coautor de uma série de livros de ciência popular.

Ao destacar o cenário que envolve os estudos relacionados a esta interação, Reich (2015) salienta que há ainda pouca reflexão acadêmica sobre como o humor pode estruturar e influenciar a compreensão pública da ciência e a relação entre a ciência e a sociedade. Para fornecer uma visão geral das contribuições presentes na literatura, o autor reúne algumas questões já levantadas sobre a interação do humor com a divulgação científica. Entre os apontamentos, o autor cita que, em geral, o humor tem sido considerado um veículo proveitoso para a comunicação científica. No entanto, há indícios de problemas estruturais, pois seu uso demandaria um certo conhecimento prévio do público para captar as piadas científicas sobre o assunto. Comenta ainda que no nicho da educação científica estudos têm encontrado uma significativa relação entre o aprendizado e a instauração de um ambiente bem-humorado, mas que, em contrapartida, outros estudos mostram pouco ou nenhum efeito do humor para o aprendizado. Neste sentido, para o autor, o uso do humor com fins educativos envolve uma complexidade de fatores, por exemplo, as características do público. As evidências sobre o uso do humor na educação científica são ambivalentes e variam conforme as circunstâncias específicas em que ele é usado.

Para Pinto e Reich (2017), o humor tem sido acionado por parte de comunicadores da ciência para tornar suas práticas mais agradáveis e acessíveis. Há ainda uma parcela que utiliza o humor para ajudar no aprendizado sobre conceitos científicos ou aumentar as atitudes positivas em relação às ciências e aos cientistas. Mas, de acordo com Pinto e Reich (2017), embora o humor seja apontado em algumas literaturas como um instrumento eficaz para a comunicação com o público, raramente as pesquisas se baseiam em evidências a respeito da sua eficácia para promover os objetivos dos comunicadores da ciência. Nesse sentido, os autores citam alguns resultados que possuem o intuito de aferir a efetividade do humor na ciência. Dentre eles, os autores citam que as pesquisas indicam que o humor pode gerar um apelo para a ciência, para o engajamento do público e para o ensino das ciências. Mas, por outro lado, há indícios que apontam para alguns riscos no uso do humor na divulgação científica, entre os

quais estão o perigo na banalização de questões importantes e a natureza polissêmica do humor, que pode gerar diferentes interpretações da mensagem pelo público.

Já Yeo et al. (2020) corroboram com a ideia de que as evidências sobre como o humor pode impactar a audiência positivamente ainda são escassas, ressaltando que, embora o humor seja recomendado para cientistas que buscam realizar atividades de comunicação, há poucas evidências empíricas que demonstrem sua eficácia. Os autores apontam veículos de comunicação que investem na comédia científica, como a revista *Science*, que possui uma coluna mensal de humor chamada “Experimental Error”, escrita pelo cientista Adam Rube. Entretanto, frisam que pouco se sabe sobre como os conteúdos de humor podem moldar as percepções sobre os cientistas que as comunicam.

No que diz respeito ao uso do humor em relação a assuntos espinhosos, como é o caso das mudanças climáticas, Yeo e McKasy (2021) apontam que, embora as evidências ainda sejam inconclusivas, alguns resultados indicam o uso promissor do humor. Dentre os quais, a potência do humor para direcionar a atenção do espectador para as informações embutidas no conteúdo da mensagem; capturar a atenção; contribuir para o aprendizado e afetar a forma como as informações, atitudes e intenções comportamentais são processadas. Entretanto, pouco ainda se sabe sobre como os efeitos do humor impactam as atitudes das pessoas em relação à ciência e aos cientistas.

2.3.2 Casos de estudos que visam mensurar a percepção da audiência

Como vimos, estudos sinalizam uma preocupação com a escassez de evidências sobre como o humor pode impactar na comunicação da ciência. Essa questão atravessa uma expressiva parcela dos estudos de humor na área da divulgação científica, que buscam, com isso, metodologias que visam mensurar a percepção da audiência diante do humor. Assim, este tópico tem como intuito a descrição de três diferentes metodologias desenvolvidas neste âmbito. Escolhemos destacar os três artigos a seguir pelos seguintes motivos: cada um propõe uma abordagem metodológica diferente; há entre o primeiro e o segundo artigo um movimento de desdobramento de um estudo; é possível identificar assimetrias entre os resultados obtidos nos dois primeiros artigos e o terceiro; as fontes de estudos possuem formatos diferentes. Sobre o último ponto destacado, cabe mencionar que os dois primeiros artigos lidam com o formato textual – a piada –, enquanto o terceiro, embora enfoque a análise na estrutura textual, compreende uma prática de *stand-up comedy*.

Veremos, primeiramente, dois artigos que analisam o humor no seu contexto textual, na forma de piada. Reich (2015) apresenta um estudo com o intuito de contribuir para a fertilização

desta seara, principalmente no que considera ser lacunar neste campo de reflexões, ou seja, a carência de evidências que sejam capazes de mensurar a eficiência do humor. O autor seleciona algumas piadas científicas extraídas de ambientes virtuais e propõe analisá-las sob a luz de três teorias sobre o humor propostas pelo sociólogo Michael Billig, em seu livro *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. O intuito é observar como o humor pode moldar a percepção pública da ciência e dos cientistas. A primeira se refere a uma ideia de “superioridade”, que supõe que achamos as coisas engraçadas se nelas estiverem implícitas a nossa própria superioridade em relação a uma incapacidade alheia, por exemplo, quando uma pessoa leva um tombo. A segunda se refere à noção de “incongruência”, que está relacionada à ideia do inesperado. E, por último, a teoria do “alívio”, que explica que algo é engraçado porque ele libera repentinamente uma energia reprimida. Ainda no escopo da literatura do humor, Reich menciona questões ligadas ao carnavalesco e ao ridículo.

Diante disso, destacamos as principais reflexões elaboradas por Reich (2015). Centrado na ideia do humor no formato de piada, o autor aponta que rir de uma piada significa que a pessoa compreende as especificidades daquele conteúdo e, portanto, faz parte de um grupo que compartilha uma mesma realidade. Enquanto não entender uma piada denota que o indivíduo não pertence a um determinado grupo a que se destina a piada. Assim, para o autor, a piada funciona como um marcador de identidade social. Nesse sentido, Reich sugere uma interpretação de que ao gerar grupos internos e externos, os que compreendem e os que não compreendem, a piada poderia estar atrelada a um efeito de superioridade. Já a incongruência, para Reich, se dá a partir da justaposição entre conceitos da ciência e piadas que se valem de trocadilhos e enunciados irreverentes.

As piadas também podem funcionar como ridicularização dos padrões e normas da vida científica e sua excessiva burocratização e, nesse sentido, Reich (2015) convoca a noção alegórica do carnaval e do ridículo. Como exemplo o autor apresenta a seguinte piada: *We didn't read half of the papers we cite because they are behind a paywall*. (Tradução livre: Não lemos metade dos artigos que citamos porque eles são pagos). Utilizando este exemplo, o autor comenta que a utilização do ridículo pode provocar múltiplos sentidos no público e sugerir uma interpretação negativa da figura do cientista para um público que não corresponde ao nicho interno a que se destina a piada. Portanto, para o autor, os conteúdos escritos possuem uma carga polissêmica que pode incutir em problemas. O artigo comentado acima irá se desdobrar na pesquisa realizada por Pinto e Reich (2017).

De acordo com os autores, dado o contexto ambivalente do uso do humor na divulgação científica, a pesquisa que apresentam pretende contribuir para resultados mensuráveis nesta

seara de estudos. Para isso, realizaram um estudo exploratório com o objetivo de testar a aprovação da inclusão do humor em artigos científicos populares que tratam de questões ambientais e foram publicados no formato virtual em uma revista eletrônica portuguesa. Um pesquisador criou dois artigos com tamanho e estilo semelhantes, um abordando as mudanças climáticas e a biodiversidade e o outro, a superexploração das espécies. Cabe mencionar que a dissecação do método de criação desses artigos científicos bem-humorados tem um espaço comedido na pesquisa dos autores, ou seja, a forma como as piadas são criadas é pouco explorada no artigo. Pensado para ser feito por um cientista, o artigo científico, segundo os autores, ajuda a simular o papel de um comunicador ou cientista ao usar o humor nas suas atividades. Os artigos foram elaborados com inserções de uma a duas frases de humor no início ou final de cada parágrafo. Como comentam os autores, esta escolha se deu para que o fluxo do artigo científico, que trazia informações sérias, não fosse interrompido. O humor representava, assim, um total de 20% do número de palavras do artigo.

O estudo passou por um teste piloto que envolveu três cientistas ambientais e um cientista social para a revisão dos conteúdos de humor. Já o questionário de avaliação endereçado ao público continha uma primeira parte com uma avaliação contendo cinco questões, com opções de respostas escalonadas entre 1 e 7 (1 representando o nível máximo de discordância e 7 representando o nível máximo de concordância). A segunda parte consistia em informações demográficas sobre o participante e a última parte era destinada a comentários livres. Um total de 159 pessoas participaram respondendo ao questionário.

Para os autores, a maioria dos participantes se colocou a favor, apoiando o humor nos artigos científicos, corroborando com outros estudos que associam o uso do humor como uma ferramenta para tornar um ambiente mais interessante e descontraído. Entretanto, os autores acreditam que usar o humor, o qual nomeiam como “humor positivo e não-agressivo”, por si só não garante que o público será receptivo ao humor. Os pesquisadores relatam uma associação moderada entre o prazer de ler atrelado aos artigos científicos com inserções de humor. Entretanto, os dados mostram que parte considerável dos participantes consideraram arriscado e prejudicial a inserção do humor para a credibilidade dos artigos. Os resultados dos questionários apontaram, ainda, a necessidade de aprimorar o humor em relação às faixas etárias e públicos-alvo. Os autores apontam que, nesse sentido, uma saída favorável seria a criação de artigos específicos voltados especialmente para pessoas interessadas em artigos científicos com humor. Os pesquisadores contextualizam, também, que encontraram limitação de público no que se refere à composição social a qual se destina o produto elaborado, em geral, um público altamente qualificado.

Na esteira dos estudos que buscam mensurar a eficácia do humor na divulgação científica, avançamos para o terceiro artigo. Nele, Yeo et al. (2020) estão interessados em aferir como o humor pode influenciar a percepção do público sobre a ciência e os cientistas. Notamos que, diferente de Reich (2015) e Pinto e Reich (2017), os resultados obtidos do estudo aplicado por Yeo et al. (2020) irão apontar para indícios mais otimistas do uso do humor.

Alguns questionamentos de partida movem a realização do estudo. Yeo et al. (2020) indagam o quão positiva pode ser a imagem do cientista diante do humor e como o público avalia a expertise do cientista que se envolve em atividades cômicas. Em outras palavras, qual seria a percepção das pessoas em relação à credibilidade das informações transmitidas por um cientista através do humor? Para os autores, compreender como o público assimila a credibilidade do conteúdo de ciência abordado sob a perspectiva do humor é de suma importância para definir o papel do humor no envolvimento do público com a ciência.

Para isso, os pesquisadores desenvolveram uma abordagem metodológica com o auxílio da plataforma online de pesquisa e coleta de dados Qualtrics. O objetivo foi possibilitar a medição da percepção do público. No questionário compartilhado com os participantes, cada pergunta continha algum tipo de escala para as respostas. As perguntas estavam divididas entre quatro eixos principais: a comédia como uma fonte válida de informação; o nível de humor do conteúdo; a simpatia pelo cientista comediante e o nível de credibilidade da figura do cientista.

O estudo contou com a participação de estudantes de graduação de uma universidade do sul dos Estados Unidos. Esses estudantes foram divididos em dois grupos. Cada grupo assistiu ao mesmo vídeo, um trecho de dois minutos de uma apresentação de *stand-up comedy* gravada no contexto de um evento desta natureza. Este extrato contém a apresentação do físico e comediante alemão Vince Ebert. Um grupo assistiu ao trecho selecionado com a supressão da reação da plateia presente no evento, enquanto o outro grupo teve a experiência de assistir à performance do vídeo em seu formato original.

Os resultados da pesquisa indicaram um cenário favorável ao uso do humor para moldar a percepção sobre os cientistas e as mensagens transmitidas de forma positiva. O estudo aponta que o grupo selecionado para assistir à apresentação em seu formato original manifestou maior alegria, concluindo, então, que o riso da plateia encorajava a diversão. No que se refere à percepção do cientista enquanto uma figura simpática, o estudo mostra que essa imagem era impulsionada quando os espectadores achavam a mensagem mais engraçada. Os autores ressaltam que o tipo de humor usado no *stand-up comedy* mobiliza mais aspectos cognitivos do que fisiológicos, emocionais ou sociais. Nesse sentido, para os autores, é o esforço mental imbricado na compreensão da piada que pode fazer com que a pessoa considere a expertise do

cientista, o que leva os pesquisadores a uma outra conclusão. A de que este esforço mental mostra-se importante para que as pessoas relacionem que o conteúdo científico com humor é uma fonte válida de informação científica. Por fim, os pesquisadores destacam que os conteúdos engraçados não parecem prejudicar a credibilidade da figura do cientista, pelo contrário, eles podem colaborar para melhorar a percepção do cientista como uma figura com expertise no assunto. Os autores consideram este resultado importante no contexto da divulgação da ciência, pois denota que o humor e a comédia podem desempenhar um papel como fonte legítima de informação científica.

2.3.3 *Stand-up comedy* na ciência: um movimento que efervesceu a divulgação científica

O formato *stand-up comedy* ganhou uma expressiva repercussão no cenário da comunicação da ciência. Ao tratar do humor no contexto da divulgação científica torna-se inevitável não abordar este formato. Liderado majoritariamente por cientistas, o *stand-up comedy científico* é um formato que se disseminou em muitos países onde cientistas buscam falar sobre suas pesquisas ou temas da ciência de forma engraçada e despojada para o público. São diversas as abordagens e disponibilizamos nos anexos desta dissertação uma lista com alguns grupos/cientistas-comediantes de *stand-up comedy*¹. Aqui, apresentaremos dois artigos e uma entrevista que têm em comum a investigação de práticas de *stand-up*. No caso dos artigos, os autores são também realizadores das práticas analisadas.

Um dos artigos investiga o projeto *Cientistas de Pé*, um trabalho de *stand-up* e divulgação científica realizado entre 2009 e 2013 em Portugal. Trata-se de um trabalho criado no contexto da versão portuguesa do evento *European Researchers' Night* (Noite Europeia de Pesquisadores), e realizado entre 2009 e 2013. Os shows foram realizados em universidades, institutos de investigação científica, centros e museus de ciência, além de teatros, feiras de livros, livrarias, festivais de comédia, centros comerciais e hotéis.

O projeto foi criado e coordenado por um pesquisador em pós-doutorado (originalmente da área de bioquímica), com experiência prévia na escrita de humor, junto a um ator profissional e contou com cientistas de múltiplas formações, convidados a se apropriarem deste gênero e apresentarem seus temas de pesquisa no formato *stand-up*. Os objetivos do projeto eram fazer a audiência rir, sorrir ou se sentir bem enquanto se entretinha, além de

¹ Esta breve lista é fruto das investidas sobre o humor no decorrer desta pesquisa. Embora nosso estudo tenha o enfoque na literatura produzida sobre o humor, ao longo da pesquisa nos deparamos com algumas práticas de *stand-up comedy* na ciência, bem como comediantes, grupos e iniciativas que abordam a interface entre o humor e a ciência. Sendo assim, optamos por compartilhar este material, considerando que pode ser útil para estudos posteriores interessados nesta seara.

ampliar a informação a respeito de questões científicas, bem como promover aprendizado e curiosidade sobre ciência e cientistas.

O artigo apresenta o processo de criação do trabalho, que envolveu o desenvolvimento do texto e da performance a partir de um viés cômico sobre o tema escolhido, rotina de ensaios, roda de discussão de textos e adaptações a partir do retorno do grupo, além de apresentações preliminares para família e colegas. A partir da análise de questionários respondidos tanto pelo público como pelos participantes do projeto, os autores apontam como o *stand-up* ofereceu aos cientistas um aprimoramento na habilidade de comunicação com o público, o desenvolvimento de um processo criativo “fora da caixa” e a oportunidade de olhar para a própria pesquisa a partir de novos ângulos. Para os cientistas envolvidos, o humor foi considerado uma maneira simples, sedutora e universal de comunicação e a audiência esteve mais aberta e interessada em assuntos que apresentados de outra forma talvez não lhe interessasse. Foi também comentado que esse tipo de comunicação promove uma troca mais informal entre os cientistas e o público geral. Abordou-se, ainda, como o humor pode auxiliar na quebra de estereótipos dos cientistas como pessoas sérias e chatas, aproximando o público da ciência. Por outro lado, foi comentado como a clareza e a simplicidade desse formato podem ser uma limitação. Dessa forma, os temas tendem a ser apresentados de forma simplificada e mesmo superficial. Quanto ao público, os resultados mostraram alto nível de satisfação, percepção de aprendizado com o show e a constatação de que o *stand-up* ajuda a melhorar a imagem dos cientistas com o público, bem como a tornar a ciência mais atraente.

Entrevistado pela *American Association for Advanced of Science*, uma organização norte-americana criada para promover o desenvolvimento da ciência, Brian Malow, autoproclamado o primeiro comediante de ciências do planeta, fala sobre seu trabalho como comediante. A entrevista destaca alguns pontos da relação do comediante com o público e suas técnicas. A partir das considerações trazidas por Malow, chamou-nos a atenção a concepção de uma forma e de determinados mecanismos utilizados em sua experiência. A entrevista inicia-se narrando uma apresentação feita por Malow durante um evento científico, em que o comediante faz uma piada bem específica para aquele grupo de pesquisadores. A respeito disso, Malow afirma que é preciso conhecer o público para conectar-se com ele e que histórias e anedotas são ferramentas eficazes para se aproximar do público. Outro aspecto identificado por Malow relaciona-se a uma certa fragilidade em expor-se, quando diz que é preciso colocar-se em cena sem receio de mostrar algo sobre você. Ao comentar a respeito das técnicas

empregadas, o comediante cita usar analogias e trocadilhos, ativando-as sob a lógica de jogo de palavras.

O segundo artigo aborda a prática do grupo argentino *Poper (Popularización entre risas)*, um coletivo de *stand-up* científico formado por cientistas e estudantes de diferentes áreas das ciências naturais, tendo sido o primeiro grupo desta natureza formado na América Latina. Os autores apontam que o trabalho pretende abordar, a partir do humor, questões acerca da desmistificação dos cientistas enquanto indivíduos sérios e rígidos, conhecimentos (métodos e conteúdos) de diferentes áreas e a integração da ciência à sociedade, gerando a curiosidade pela ciência. Para alcançar os objetivos mencionados, os autores descrevem os recursos aplicados no trabalho, como a ironia, a corporeidade e a cumplicidade com o público. Para eles, o humor revela-se como uma ferramenta de ensino potente e inovadora, sendo capaz de mobilizar, para além do conteúdo científico, as emoções do público e, conseqüentemente, aproximar a cultura científica da sociedade.

2.3.4 Casos que tratam do humor no teatro, sob o olhar da divulgação da ciência

Se os estudos que visam observar as interações entre o humor e a divulgação científica são recentes, as pesquisas que integram reflexões sobre o humor na linguagem teatral sob a perspectiva da divulgação da ciência não se diferem deste cenário, muito pelo contrário, são ainda bastante incipientes. Como mencionamos no início desta seção, nos interessa, para além da observação dos resultados e conclusões que os artigos apresentam, observar que perguntas estão em questão e que metodologias são propostas. No caso de artigos voltados para o teatro, esta atenção se redobra, visto que o objeto de análise do nosso trabalho é uma peça teatral. Portanto, nos interessa perceber aproximações, distanciamentos, contribuições e lacunas em relação a nossa pesquisa, para que possamos localizar nosso estudo dentro deste escopo, mesmo que ainda tão embrionário.

Trazemos a seguir um estudo realizado por Bore e Reid (2014) sobre a peça de teatro chamada *U: The Comedy of Global Warming*, encenada na cidade de Edmonton, em 2010, no Canadá. Cabe mencionar que o artigo proposto por Bore e Reid (2014) se difere de grande parte dos artigos abordados, tendo em vista que os autores não estão ligados à criação do objeto analisado. No artigo, os autores analisam o papel da sátira para promover o engajamento do público com a temática das questões climáticas. A peça se utiliza da sátira para zombar das instituições e empresas irresponsáveis, bem como de indivíduos apáticos. A direção e dramaturgia é de assinatura do artista canadense Ian Leung. A peça esteve em cartaz por nove

dias. A encenação incluía dois atos, cada um com a duração de aproximadamente 1 hora e 10 minutos. Ao total, cerca de 180 pessoas assistiram à peça.

A parte introdutória do artigo de Bore e Reid (2014) contém um resumo do enredo da peça, que se passa na província de Alberta, no Canadá. Uma ilha chamada Tuvalu localizada no Pacífico está afundando e a causa se deve às mudanças climáticas. O executivo Al decide financiar a emigração do refugiado morador desta ilha, Tivo, para residir em Alberta. Tivo passa a morar e trabalhar para Al. Tivo começa a namorar um apresentador de TV ambiental chamado Clinton. Em paralelo, Al entra em coma, pois contraiu o vírus Nilo Ocidental, o mosquito infectado havia viajado para o norte devido às mudanças climáticas. Ao visitar Al no hospital, Tivo acidentalmente desliga os aparelhos que conectam Al à vida. Al subitamente recobra a consciência e ambos começam a lutar. A peça investe em um diálogo direto com o público, portanto, neste momento da briga, os atores quebram a quarta parede e anunciam que são atores e que a história da peça é apenas um show. Ao voltarem à ação da briga, Al consegue matar Tivo. Nesse momento, Clinton e Al dizem à plateia que é preciso recontar a história sobre a mudança climática sem que termine em um desastre. Os três atores convidam um espectador da plateia para jantar junto a eles no palco.

Bore e Reid (2014) apontam que a peça se utiliza de dispositivos cômicos que incentivam o público a rir, sendo eles piadas, justaposições cômicas, elementos-surpresa, apresentações musicais de humor e cenas que incluem a participação humorística do público. As autoras observam que o objetivo principal do humor na peça, no entanto, não era fazer as pessoas rirem e, sim, ser um facilitador para o engajamento no tema das mudanças climáticas. Para analisar a sátira como dispositivo de humor para abordar as questões climáticas, Bore e Reid apresentam um desenho metodológico que inclui quatro conjuntos de dados: entrevistas com o diretor e dramaturgo criador da peça, análise do desempenho da peça, questionários com espectadores e grupos focais com espectadores. As autoras destacam que a realização de entrevistas com o diretor forneceu uma noção rica dos diferentes processos envolvidos na encenação da peça, em vez de apenas olhar para o texto finalizado.

Dentre os resultados obtidos, as autoras destacam que a sátira oferece potencial de engajamento ativo e positivo nos debates sobre as questões climáticas e pode contribuir para a reflexão, investigação e ação do público. Além disso, também possui um potencial para ajudar o público a gerir sentimentos como o medo, o desamparo e a culpa.

Das entrevistas com o diretor são destacados alguns pontos que as autoras compreendem como benéficos e importantes. O primeiro diz respeito à ambiguidade textual, ou seja, as múltiplas interpretações que os textos satíricos podem evocar. O sentido dos personagens, suas

ações e a forma como se sentem não são resolvidas dentro do jogo e, portanto, ficam em aberto para as interpretações do público. Com isso, as autoras sugerem que essas aberturas textuais podem encorajar o público a completar essas lacunas com base em seu contexto local e suas experiências pessoais. Os resultados demonstram, também, que a sátira pode ser usada como catalisador para que o público questione as representações e seja incentivado a uma maior reflexão e busca por informação. Outro aspecto mencionado consiste na sátira como um instrumento de crítica que pode promover um envolvimento positivo com as mudanças climáticas. As entrevistas mostraram, ainda, que Leung, o diretor da peça, queria que a peça funcionasse como uma forma de “teatro aplicado” para engajar o público em torno dos debates sobre as mudanças climáticas.

As autoras recorrem à literatura do campo da comicidade e da cultura popular para observarem alguns aspectos da peça. Bergson é trazido para dialogar com a construção do personagem Clinton, que incentiva o público a rir das suas falhas em tentar se adaptar à ameaça das mudanças climáticas. Já com Bakhtin, as autoras articulam uma de suas ideias a respeito do riso, que consiste no riso enquanto inibidor do medo e da piedade diante de um objeto, fazendo com que este objeto se torne familiar. Nesse sentido, as autoras argumentam que o humor pode ajudar os comunicadores a evitar sobrecarregar a audiência com sentimentos de medo, desamparo e culpa, sensações que podem desencorajar ações contra as mudanças climáticas. Com isso, relacionam estes benefícios aos ideais da comunicação científica, afirmando que a perspectiva lançada pelo humor está alinhada à importância de promover o envolvimento ativo do público com a ciência, em vez de só transmitir informações.

Por fim, Bore e Reid (2014) salientam dois desafios significativos. O primeiro diz respeito aos limites do uso do humor perante um tema delicado. Ou seja, as autoras apontam que há um limiar entre zombar das mudanças climáticas mantendo o compromisso de agir contra elas e saber até que ponto ir para que isso não desencoraje o público. Como segundo ponto, as autoras atentam que a entrevista com o diretor mostrou que ele usou os elementos cômicos como uma maneira de adoçar a peça e fazer com que o público se envolvesse com o tema. Mas a análise da recepção evidenciou que a audiência ficou desapontada, pois esperava que a peça desse uma maior ênfase a elementos cômicos. Portanto, para as autoras, atender as preferências de humor do público e garantir que o público se envolva com as questões sérias trazidas pode ser um desafio para os comunicadores que esperam alcançar públicos diversos.

O segundo artigo apresenta um estudo de audiência realizado por pesquisadores brasileiros a partir de um projeto chamado “A terra é plana! E agora?”. Como relatam os autores, o projeto consistiu na criação de uma peça teatral voltada para a difusão da ciência e

com o objetivo de encontrar saídas para uma compreensão mais efetiva das teorias científicas. Os pesquisadores salientam a importância de abordar essa temática, visto que a ciência vem sendo ameaçada devido ao crescimento de teorias antagônicas e infundadas, como é o caso da terra plana, o criacionismo e a descrença nas mudanças climáticas.

Para França et al. (2021), a concepção do projeto é orientada também por uma percepção, no cenário brasileiro, de uma carência de práticas de divulgação científica voltadas para o público adulto, somada à exaustiva rotina científica dos pesquisadores, que muitas vezes não conseguem se envolver em projetos artísticos. Nesse sentido, os pesquisadores sugerem que uma saída é contar com a colaboração e integração de artistas na criação. Assim, o projeto integrou profissionais de diferentes áreas como geofísicos, arte-educadores, artistas, astrônomos e palhaços.

Sobre o processo criativo, os autores apresentam algumas informações. Ele durou seis meses e recebeu avaliações semanais por parte da equipe. Em um primeiro momento, foram coletadas diversas informações de grupos que defendem a teoria da terra plana nas redes sociais, bem como notícias que refutam esta teoria. Após este momento, as cenas foram criadas a partir do desenvolvimento da dramaturgia, que contou com discussões sobre as cenas e aulas sobre o tema apresentado. O momento final do processo consistiu na integração da atuação. Foi realizado um ensaio em que artistas e cientistas foram convidados a assistir à peça e tecer comentários. O cenário da peça foi pensado a posteriori. Após considerarem que a peça estava pronta, o cenário foi pensado levando em consideração a praticidade e a facilidade na movimentação. Assim, o cenário foi formado por um púlpito, uma tela dobrável, uma bola e uma caixa de transporte.

Já sobre os aspectos formais da linguagem da peça há alguns apontamentos. A figura do palhaço Dr. Terremoto atua como figura central. O figurino busca aludir ao universo do palhaço com elementos como calça xadrez e suspensório. É mencionado o uso do teatro de mamulengo nas cenas introdutórias da peça, nas quais o Dr. Terremoto apresenta uma palestra contendo três slides. Além disso, o artigo cita algumas cenas que funcionam como paródias. Como é o caso do filme *O grande ditador*, de Charles Chaplin, usada para aludir à história dos planetas e à teoria da terraplana; e do seriado *The Big Bang Theory*, cuja canção de abertura do seriado serve de inspiração para um número musical. São citadas, também, cenas que abordam teorias da ciência como a lei da gravidade e o big bang.

A primeira encenação da peça foi realizada durante um evento de geociências na França. Depois a peça foi apresentada em mais cinco teatros localizados no Distrito Federal e no Rio

Grande do Norte. No total, a peça foi encenada sete vezes e, no Brasil, teve um público de aproximadamente 316 pessoas.

A avaliação da recepção do público à peça se deu por meio do preenchimento de um formulário online previamente disponibilizado. O formulário continha nove perguntas e um comentário opcional. Embora o artigo aponte o número total de 316 espectadores, os questionários foram respondidos por apenas 11% desse número. O motivo da baixa nas respostas se deu pelo fato de o questionário ter sido disponibilizado apenas aos espectadores da última apresentação em Natal. Os autores ressaltam, ainda, que o público dessa apresentação era constituído por amigos e pessoas já conhecidas, mas que, embora tenha sido aplicado nesta circunstância, os resultados promoveram reflexões sobre diferentes pontos de vista. Os resultados mostram que a maioria do público possuía a compreensão sobre a forma esférica da terra e que, também, possuía conhecimento prévio dos assuntos abordados na peça. Uma das perguntas dos questionários solicitava que os participantes associassem uma palavra à peça. Entre as respostas, os autores destacam palavras como didático, interessante, divertido, lúdico e genial.

Para os autores, as respostas recolhidas nesta pergunta demonstraram uma aceitação geral da peça pelo público. Outros comentários são trazidos pelos autores como considerações recebidas de que o espetáculo ainda não estaria totalmente pronto, principalmente o final da peça, e questionamentos sobre o uso dos mamulengos. Os autores apontam alguns outros comentários, entretanto, eles não são desenvolvidos, de forma que não é possível compreender o intuito da mensagem dos participantes. Os autores apenas acenam que há respostas que mencionam a questão da terra plana e do discurso físico. Em continuação, apontam um comentário que fala sobre a formação e qualificação dos atores no campo das ciências, entretanto, somente dessa forma, não conseguimos ter acesso ao sentido da mensagem. Os autores consideram que a arte é um meio eficiente como ferramenta para divulgar as ciências, possibilitando um espaço popular para a ciência e que, ao mesmo tempo, inclui um novo tipo de público, que não frui a arte de forma recorrente. O público que participou da pesquisa possuía conhecimento prévio do assunto e considerou a peça um excelente espetáculo para divulgar a ciência. Cabe destacar que não está totalmente pontuado o fato de os autores terem participado da criação do espetáculo. Compreendemos que França, por exemplo, é o artista que atua enquanto palhaço; tal fato fica evidente através de uma miniatura do cartaz da peça, exposto no artigo, contendo o nome do artista. Entretanto, não foi possível compreender ao longo do texto se os outros autores estavam envolvidos na criação do objeto e de que forma.

Para além do fato dos dois artigos tratarem de experiências teatrais, vemos que ambos os estudos apresentam uma outra característica em comum: a abordagem de temáticas que envolvem questões polêmicas no âmbito da compreensão pública da ciência. Essa é uma questão cara no cenário da divulgação da ciência e tem chamado a atenção de pesquisadores e comunicadores no que diz respeito à avalanche de desinformação científica que vem sendo produzida e disseminada pelas redes sociais. A seguir, apresentamos dois artigos que se dedicam a abordar o contexto da desinformação científica nas mídias sociais analisando a perspectiva do uso do humor neste contexto.

2.3.5 O humor como estratégia para abordar temas espinhosos

As redes sociais ocupam, cada vez mais, um papel fundamental no tecido social. Os ambientes virtuais tornaram-se espaços que podem impactar a vida das pessoas sob diversas razões, como na tomada de decisões políticas e na formação de opiniões. Neste contexto, cresce o volume de informações de cunho falso sobre a ciência compartilhados livremente pelas redes sociais. A divulgação científica tem direcionado esforços para compreender os fatores que estão enredados nesta questão, bem como estratégias para lidar com a desinformação. Nesse sentido, o humor vem sendo requisitado como fonte de estudo.

Yeo e McKasy (2021) apresentam um ensaio com o intuito de perscrutar o papel das emoções e do humor nas atitudes do público perante à ciência. As autoras consideram o humor uma forma potente para a defesa contra as informações falsas. Em contrapartida, ressaltam que, até então, poucas pesquisas examinaram seu uso com efeitos de combate à desinformação. Os estudos existentes, segundo elas, apontam o humor como um fator positivo na construção interpessoal entre os indivíduos. Dentre os resultados, as pessoas engraçadas são classificadas de forma mais favorável que outras. Ao tratar do contexto da divulgação científica, Yeo e McKasy (2021) ressaltam que a confiabilidade e a simpatia são atributos caros às fontes de comunicação por desempenharem papéis decisivos no impacto persuasivo de uma mensagem. Segundo Yeo e McKasy (2021), se por um lado estudos indicam que a confiabilidade afeta as atitudes das pessoas em relação à ciência, a simpatia indica que comunicadores mais simpáticos estão propensos a influenciar os pontos de vista do público por meio da persuasão. Yeo e McKasy (2021) acenam para resultados que indicam que a simpatia, somada à credibilidade de uma fonte, desempenham, juntas, um papel importante como estratégia preventiva e corretiva para a desinformação. Este pensamento está atrelado ao que as autoras percebem como uma perspectiva da divulgação científica que afirma que é importante para os comunicadores da ciência usarem estratégias persuasivas para atingirem uma cidadania científica.

Com isto, vejamos os dados de um estudo conduzido por Anderson e Becker (2018), com o objetivo de analisar como vídeos viralizados na internet em tons sarcásticos sobre as mudanças climáticas podem impactar a percepção do público. Para isso, o estudo recrutou alunos de graduação de duas universidades, uma pública do ocidente e uma particular de artes do oriente. Os participantes foram divididos em dois grupos. O primeiro grupo assistiu a um vídeo sarcástico com a duração de dois minutos, que tinha um viés bilateral, ou seja, o vídeo usava o sarcasmo para ridicularizar tanto os descrentes das mudanças climáticas como também tinha como alvo os “defensores do clima”. Já o segundo grupo assistiu a um vídeo de dois minutos que tinha o enfoque unilateral, ou seja, o vídeo continha um falso cientista que apresenta um argumento sarcástico de que o aquecimento global é uma farsa e uma grande conspiração.

De acordo com as autoras, os resultados sugerem uma perspectiva positiva para os defensores do clima que desejam usar as mídias sociais para envolver as pessoas no debate sobre esta questão. O sarcasmo no conteúdo do vídeo pode atingir, segundo ela, sobretudo indivíduos que possuem, a princípio, um interesse baixo sobre o assunto. No que tange à avaliação das duas perspectivas de cada vídeo, Anderson e Becker (2018) atentam para as seguintes questões. No caso do conteúdo unilateral, que tinha como intuito ridicularizar aqueles que acreditam que as mudanças climáticas são uma farsa, os resultados indicam que essa abordagem reforça a crença daqueles que ainda não acreditam que a mudança climática é uma questão importante. Por outro lado, os resultados sugerem que as tentativas de abordar ambos os lados não foram bem-sucedidas. Portanto, de acordo com os resultados obtidos, Anderson e Becker (2018) apontam que o uso do humor com tom sarcástico não fornece um quadro positivo no envolvimento do público sobre as questões climáticas nas redes sociais.

2.3.6 O que alguns estudos têm recomendado para o cenário de pesquisas sobre a interface humor-divulgação científica?

Através da revisão sobre a produção acerca da presença do humor na ciência, Reich (2015) sugere cautela na utilização do humor, seja para os objetivos de educação científica ou para as atividades que têm como intuito a divulgação da ciência. Ela conclui que as iniciativas que visam extrair um aspecto engraçado da ciência sob a via do ridículo não são ideais para serem utilizadas, pois podem tanto gerar um efeito positivo, como também confirmar estereótipos negativos para um público que não possui uma identidade científica.

Já Pinto e Reich (2017) reforçam a necessidade da ampliação de pesquisas nesta seara que incluam outros tipos de espaços e públicos, concluindo que há riscos na utilização do

humor, como mostram outras pesquisas. Diante disso, os pesquisadores recomendam uma abordagem cautelosa do uso do humor em artigos científicos, considerando que ele pode simultaneamente atrair, ser indiferente ou repelir leitores.

Yeo et al. (2020) salientam que, embora a experiência do humor na divulgação científica indique perspectivas favoráveis, os divulgadores científicos devem levar em consideração o tipo de público a que se destina para avaliar a pertinência do uso do humor e a forma como ele será usado. Sugerem, também, que os conteúdos de humor devem ser balanceados com elementos mais sérios para possibilitar uma gama de respostas psicológicas do público. E, ainda, ressaltam a importância de que futuros estudos endereçados nesta seara estendam seus olhares para outros contextos, temas científicos e tipos de humor.

Bore e Reid (2014) propõem recomendações direcionadas aos divulgadores científicos que possam se interessar no uso da sátira como forma de engajamento positivo e ativo sobre as mudanças climáticas. A primeira enfatiza que a sátira deve ser cadenciada, para que o público possa ser encorajado a se preocupar com as questões climáticas. No caso da peça estudada, as autoras exemplificam que, em paralelo ao uso da sátira, a peça forneceu informações sérias sobre as mudanças climáticas e buscou construir uma ideia de empatia do público com um dos personagens. O segundo ponto levantado diz respeito à expectativa do público. As autoras notam que a determinação do gênero da peça como cômica gera, no público, a expectativa em ir assistir a algo que o fará rir. Neste caso, as autoras indicam que este propósito tende a ser avaliado pelo público. A questão do público-alvo também retorna em Bore e Reid (2014), que alertam os divulgadores de ciência para relações entre o conteúdo, o estilo de humor e os diferentes públicos. Para as autoras, fatores como gênero, classe social e outras particularidades irão influenciar na escolha do tipo de humor. No caso da peça estudada, os resultados indicam que o envolvimento do público com as questões climáticas foi, às vezes, distraído pelo tom da sátira. Sobre esse fato, Bore e Reid (2014) salientam que este é um obstáculo significativo para os comunicadores da ciência que visam atingir uma gama diversificada de públicos. Um outro desafio exposto pelas autoras consiste no dilema entre tratar de um tema sério e ao mesmo tempo satisfazer a demanda de risada do público. Por fim, as autoras ressaltam a necessidade de mais estudos de humor sobre a temática das mudanças climáticas, tendo em vista outros formatos de humor e, conseqüentemente, a avaliação de seus benefícios e desafios.

Finalizando o acervo de recomendações, Pinto, Marçal e Vaz (2013) destacam a importância de ampliar a compreensão do assunto, a partir de pesquisas que abordem experiências diversas em relação ao público e ao conteúdo, visto que seu estudo é destinado a um público altamente escolarizado e com conhecimentos prévios sobre a ciência.

2.3.7 Reflexões a partir dos estudos apresentados

Através deste panorama foi possível notar algumas tendências e características dos estudos que se dedicam ao humor em interseção com a divulgação científica. A seguir, comentamos alguns aspectos observados.

Como primeiro ponto, consideramos importante traçar um perfil dos pesquisadores que estão envolvidos no fomento desta temática. Nota-se que as pesquisas estão sob o predomínio de cientistas (em suas mais variadas áreas), jornalistas e comunicadores, com ênfase na comunicação da ciência. Há uma parcela significativa de estudos que possuem vínculo com um objeto realizado pelos mesmos agentes. Ainda que nossa abordagem não esteja centrada no campo prático do humor, é possível, também, identificar uma tendência no perfil destes agentes. Seja através das próprias literaturas que abordam as práticas, bem como através da listagem que disponibilizamos sobre os grupos de *stand-up comedy* científico, vemos que trata-se de uma área majoritariamente formada por cientistas. Portanto, ainda que se trate de uma linguagem artística, como é o caso do humor, a presença de pesquisadores do campo da arte e profissionais da arte envolvidos na criação e reflexão sobre as relações entre o humor e a comunicação da ciência é reduzida. Apesar disso, com França et al (2021), vemos a sinalização da integração de artistas à equipe. Marçal, Pinto e Vaz (2013) também contam com uma consultoria artística na elaboração dos textos.

Um outro ponto diz respeito a uma tendência latente que aparece em uma parcela considerável de estudos nesta seara. A elaboração de metodologias para mensurar o impacto do humor sobre a audiência é uma preocupação evidenciada em diversos estudos, que atentam para o fato de que há poucas evidências sobre como o humor pode impactar a audiência. Nesse sentido, muitos estudos correm nesta direção e elaboram metodologias para aferir o público dentro de determinados pressupostos. Há os que enfoquem como o humor pode moldar percepções sobre os cientistas e a ciência, como o humor pode impactar atitudes positivas sobre a ciência ou como o humor associado a informações científicas pode ser lido enquanto uma fonte válida de informação. Trataremos a seguir de algumas questões relacionadas a esta recorrência metodológica.

Ao olharmos para estas pesquisas, notamos lacunas em relação à abordagem do humor enquanto um campo de conhecimento de forma mais aprofundada. Em outras palavras, o humor enquanto um campo de conhecimento dentro dos estudos tende a receber uma abordagem de cunho geral e simplificada. A abordagem tende a enveredar para um aspecto conceitual e amplo, sem um olhar aplicado ao material artístico que está sendo analisado. Há pouca incursão sobre

os procedimentos de criação incorridos nos objetos de estudo. Consideramos que a exploração dos processos pelos quais o objeto de estudo foi construído, os agentes envolvidos e a análise propriamente do objeto de estudo enquanto mecanismo cômico são características importantes para a análise do humor. A nosso ver, essas questões atravessam diretamente a forma do material analisado e, conseqüentemente, devem ser levadas em consideração nos estudos. Indo de encontro a isso, a pesquisa de Bore e Reid (2014) traz uma gama metodológica que se distingue desse cenário. Além de perscrutar o público através de questionários e grupos focais, integra uma entrevista com o diretor da peça com enfoque em seu processo de criação. Além disso, Bore e Reid (2014) articulam seus resultados com teorias sobre o humor, recorrendo a autores como Bakhtin e Bergson.

É preciso, ainda, salientar que o humor é uma linguagem artística, portanto, sugerimos cautela nos estudos que pretendem considerar uma abordagem funcional do seu uso baseada em análises que se direcionam a obterem resultados positivos ou negativos. É basilar na arte a sua potência na criação de sentidos. Portanto, a busca por um controle dos sentidos ao delimitar pressupostos específicos pode incurrir no risco de limitar os processos subjetivos, que fazem parte da experiência artística.

Um outro ponto que merece destaque é o público-alvo a que estão destinados os estudos de audiências. Há uma predominância de estudos voltados para compreender a reação de um público especializado ou que previamente conhece o tema abordado. Isso informará tanto a criação do produto quanto os resultados obtidos. Uma prática que tenha como público-alvo uma audiência especializada irá mobilizar recursos diferentes do que se fosse voltado para um público não especializado. E sobre o segundo aspecto, são incipientes os estudos que estão debruçados em compreender uma prática de divulgação científica que use do humor em contextos em que o público não possui necessariamente um conhecimento prévio. Nota-se, também, a predominância maior de literaturas estrangeiras, localizadas nos Estados Unidos e Europa, voltadas para esta seara. Nesse ponto, o aspecto cultural que marca os estudos e as práticas tende a se diferir do contexto brasileiro e, até mesmo, do sul global. Portanto, urge a ascensão de iniciativas que se voltem para a análise do humor em interface com a ciência dentro destes territórios.

Os estudos voltados para a análise de aspectos textuais são em geral mais recorrentes. Mesmo nos que se voltam para formatos teatrais e de *stand-up comedy*, o texto continua sendo o núcleo central desses estudos. Portanto, são incipientes os materiais que analisam o humor a partir da corporeidade e seu amplo espectro enquanto produtor de comicidade e como possibilidade para a comunicação com o público sobre a ciência.

Um outro ponto que nos chamou a atenção tem relação tanto com os pressupostos de alguns estudos como também com a avaliação dos resultados. Há uma tendência dos estudos a associarem o uso do humor a um ponto de vista positivo. Ou seja, os estudos dedicam-se a verificar se o humor é capaz de contribuir para a construção de uma imagem positiva sobre a ciência ou como uma linguagem válida para divulgar informações científicas, por exemplo. Estes resultados trazem questões importantes, mas cabe tecermos algumas reflexões sobre a forma como o humor tem sido, em geral, mobilizado no campo da divulgação científica. De fato, o humor tem um aspecto potente de comunicação e, por isso, atrai a área da divulgação científica, que tem por vocação estreitar os laços da ciência com a sociedade.

Entretanto, é preciso salientar que é intrínseco ao humor sua operação questionadora. O humor tem como potência a inversão do lugar de importância das coisas; promovendo novos olhares sobre o mundo; desorganizando a lógica dominante. O campo de estudo sobre o cômico é complexo e permeado por diferentes linguagens e formas. A poética do palhaço, por exemplo, tende a se aproximar da ideia do ridículo em si mesmo. Ao marcar sua inadequação e incapacidade - por sua aparente burrice - de “funcionar” como o esperado, a figura do palhaço expõe as contradições do mundo. Formas como a da paródia, do sarcasmo e do bufão, por exemplo, salvaguardados suas particularidades, tendem a um outro movimento. Nesses casos, a graça será feita a partir de operações cômicas voltadas para fragilizar e expor ao ridículo figuras/formas/instituições que desempenham um papel de poder. Elias Thomé Saliba, historiador e pesquisador do humor, em entrevista durante o evento “Caldos do Humor”, fornece um olhar interessante sobre o humor e o riso. Saliba traz o personagem Carlitos, criado por Charles Chaplin, para exemplificar seu pensamento. Para ele, a relação que Carlitos propõe com os objetos é totalmente diferente da relação que a sociedade tem com estes objetos. O riso para Saliba, portanto, reside no deslocamento dos objetos para fora do sentido dado pela sociedade. O interessante do riso para o autor reside na evidenciação de que não há futuro para nós (sociedade) diante da forma como esses objetos operam e, que, de certa forma, esses objetos também nos barbarizam. Saliba conclui seu pensamento afirmando que rimos do Carlitos, mas que este não é um riso confortável, pois suas piadas são sérias. Esse último dado trazido por Saliba, em especial, provoca a ideia de separação exposta em alguns estudos, que compreendem a interação entre os conteúdos científicos (sérios) e o humor enquanto uma oposição, um dilema.

É caro à divulgação científica a construção de estratégias que valorizem atitudes positivas sobre a ciência e, nesse sentido, o humor vem sendo acionado. Mas, até que ponto essa abordagem pode fragilizar a linguagem do humor e colocá-la em uma função

estabilizadora, em vez de desestabilizadora? Em que medida os estudos e práticas podem incorrer na docilização da linguagem do humor ao amaciarem sua qualidade transgressora? Como realocar os objetivos do uso do humor na divulgação científica, aproveitando a sua linguagem para debater questões de poder e opressão presentes na própria ciência? Como a ciência pode se autoquestionar?

Tais questões vão ao encontro de Wagensberg (2005), que, ao refletir sobre os museus de ciência e seus objetos expositivos, destaca o humor e a ironia como formas profícuas para uma autocrítica científica: “Rir de si mesmo é a arma mais forte do cientista para evitar a santificação ou superestimar o seu trabalho para evitar o culto de personalidade” (WAGENSBERG, 2005, p. 5). Somado a esta reflexão exposta por Wagensberg, Ferreira (2021) em seu livro: *O riso na luta: comicidade, política e transgressão*, apresenta o conceito de docilização da comicidade. Nele, o autor expõe como a comicidade sofreu uma dinâmica de enfraquecimento de sua dimensão de insubordinação e resistência diante da escalada do capitalismo e da sociedade de consumo. O autor discorre que durante os séculos o riso esteve atrelado a potência subversiva das normas e dos poderes, mas que seus movimentos foram absorvidos pelo sistema de produção capitalista, tornando-o mais um produto de consumo. Ou seja, docilizando e domesticando suas características transgressoras. Nesse sentido, Ferreira (2021) aponta como a sociedade moderna aprendeu a incorporar os aspectos críticos da comicidade, dando a ela contornos estratégicos e funcionais dentro da lógica de consumo. Assim, a utilização da comicidade passa a ser colocada sob uma dimensão inversa, não mais como um mecanismo crítico, mas como reforço das normatividades. Consideramos que essas questões merecem um desdobramento e uma atenção na seara de estudos sobre humor e divulgação científica. Tais apontamentos podem contribuir para a orientação de novos caminhos - provocativos e ainda pouco explorados - da ciência pelas lentes do humor.

Cabe, por fim, atentar para o cuidado na associação do humor à risada como sendo o único fator referencial do humor. O riso é, de fato, uma resposta imediata do receptor e uma sinalização de que possivelmente a intenção do gesto cômico proposto tenha tido certo êxito. Entretanto, é importante que o olhar sobre o humor considere um sentido ampliado sobre a recepção. A fala do artista popular e palhaço Márcio Libar, que possui uma extensa trajetória de atuação na área da comicidade e da cultura popular, nos atenta para essa questão. Em entrevista concedida no âmbito do projeto “Narrativas do Brasil”, o artista defende que a graça se dá através de algo que se estabelece anteriormente, ela é o reflexo da conexão. Para Libar, quando as pessoas se conectam verdadeiramente, invariavelmente, surge um sorriso. Através desta compreensão, Libar relata que redimensionou o objetivo da sua prática: “quando eu vou

em cena hoje, eu não vou mais para fazer rir. Eu vou pra produzir graça, eu vou pra produzir encanto, eu vou pra produzir magia, eu vou pra produzir encantamento”. O depoimento de Márcio Libar chama a atenção para aspectos que atravessam as práticas cômicas que estão ancoradas na presença física. Mas, pode, também, ecoar em um sentido mais amplo do humor provocando a seguinte reflexão: antes de fazer rir, como podemos nos conectar?

3 MINÚCIAS, MALÍCIAS E MISTÉRIOS: A PEÇA *PARACELSO, O FENOMENAL*

Aqui se inicia a nossa incursão pela peça *Paracelso, o fenomenal*. Dividimos a peça em três eixos principais, os quais consideramos como elementos centrais da criação da peça: “A dramaturgia dos experimentos científicos”, “Os charlatões” e “O universo da palhaçaria como princípio de criação”.

3.1 A dramaturgia dos experimentos científicos

Ao longo da peça são apresentados seis experimentos científicos baseados em conceitos e princípios da física e da química. Esses experimentos, em geral, percorrem etapas como as de montagem, apresentação e explicação. O apelo visual é uma característica marcante dos experimentos, que tendem a envolver cores e tamanhos grandiosos ou resultados surpreendentes. Também se destaca a escolha por experimentos, em sua maioria, de simples execução e que possam integrar a participação do público em alguma de suas etapas. A principal fonte de pesquisa para a escolha dos experimentos foram vídeos disponíveis na internet. Os nomes de cada experimento sofreram pouca ou quase nenhuma adaptação, se mantendo com títulos semelhantes aos encontrados em buscas pela internet. Ao destacar os experimentos como um ponto central da dramaturgia da peça, interessa-nos observar os seguintes aspectos: as etapas que compõem a demonstração do experimento (preparação, apresentação e explicação); como os experimentos estão inseridos na narrativa da peça; e a forma de interação entre os experimentos e o público.

3.1.1 Bobina de Tesla

O primeiro experimento apresentado na peça chama-se bobina de tesla. A bobina de tesla é um experimento físico comumente utilizado para demonstrar princípios do campo eletromagnético. O experimento constitui-se basicamente de uma fiação de cobre que se encontra enrolada a um tubo cilíndrico e ligada a uma bateria, formando, assim, um circuito elétrico. Há, ainda, uma peça chamada transistor que, ao ser acionada através de um interruptor, tem a função de ligar e desligar esse circuito elétrico. Ao aproximar uma lâmpada do circuito elétrico, ela se acende mesmo sem estar conectada a nenhuma fiação.

Entretanto, na peça, o experimento não é apresentado com este enfoque científico. Paracelso e Ununúltima apresentam a bobina de tesla como um aparato, uma engenhoca, que está ligada ao cérebro de um grande cientista, o Arquimedes. Os personagens criam uma atmosfera de mistério e certo charlatanismo para apresentar este objeto que se encontra

encoberto por um pano. Destrincharemos mais esta atmosfera na seção “Os charlatões”. Durante esta *mise en scène*, revelam possuir uma capacidade de se comunicar com essa parte do corpo do Arquimedes.

Paracelso - Neste momento apurem os sentidos porque vamos mostrar algo nunca antes visto por essas bandas.

Uno – Mas... Paracelso, será que nós devemos mesmo revelar?

Paracelso - É claro, Ununúltima! É nosso dever revelar os segredos.

Uno - Mas Paracelso, você não acha que se um segredo é segredo e ele for dessegredado, ele não deixa de ser um segredo secreto segredado para virar um segredo dessegredado nunca mais segredado insegredável?

Paracelso - *(Sem entender)* ã? Eu digo que... vamos revelar o segredo! Nós conseguimos este artefato raríssimo em uma de nossas viagens até a distante cidade de Siracusa. Lá encontramos, ainda viva e pulsante, uma das partes do corpo de um grande sábio da Antiguidade e nós conseguimos nos comunicar com ela! *(Tira o pano e revela o equipamento)* Com vocês o cérebro de...

Juntos - ARQUIMEDES! *(Fazendo uma saudação)* EUREKA!

Ao retirarem o pano, revela-se um aparato repleto de fiações e engenhocas ligadas a um cérebro de borracha. A partir deste momento, a cena se transforma em um jogo de perguntas ao Arquimedes, no qual os personagens recebem a resposta através da lâmpada. Uma afirmação é representada pela lâmpada acesa e uma negação é representada pela lâmpada apagada. Este jogo se dá da seguinte maneira: os atores manipulam o circuito eletromagnético sem que a plateia perceba.

Paracelso - Atenção para a primeira pergunta: *(em tom sobrenatural)* Arquimedes, você está conosco?

Uno - *(Ununúltima caminha com a lâmpada em mãos na direção do Arquimedes. Aproveita-se do clima em que a plateia está esperando que algo aconteça e grita dando um susto na plateia)* NÁOOOO, não pisca! *(Aproxima a lâmpada e ela acende)*

Paracelso – *(animado pega a lâmpada das mãos da Uno)* Arquimedes, você está curtindo a sua estadia aqui conosco? *(A lâmpada acende)*

Uno – *(animada)* Ai, legal, agora deixa eu fazer uma pergunta!

Paracelso – *(muito animado)* E você tem algo a nos dizer hoje Arquimedes?
(A lâmpada acende)

Uno – *(mostrando irritação)* Agora eu, agora eu!

Paracelso – *(muito animado)* E Arquimedes, nos diga, hoje vai chover? *(A lâmpada acende)* *(para a plateia)* Ah, preparem seus guarda-chuvas!

Uno – *(implorando)* Paracelso! Deixa eu fazer uma perguntinha só!

Paracelso - Está bem, está bem, mas olha lá o que você vai perguntar!

Uno – *(muito animada)* Oi Aquimedeees, então, né, esses dias eu tava andando na rua, né, e aí eu encontrei aquela pessoa, né, aquela pessoa, e aí ela me deu um oi, né, mas não foi um oi, meramente um oi não. Foi assim oh: oiiiiinnn. Aiii, aí eu queria saber, né, se eu e essa pessoa, né, se a gente tem tudo a ver, se ela vai me mandar uma figurinha no whats me chamando pra sair. *(Paracelso incomodado interrompe)*. Arquimedes, como eu estava dizendo, o Paraelso por acaso não é um cientista muito inteligente? *(A lâmpada não acende)* Digo, inteligente médio? *(A lâmpada não acende)* Uma titica de inteligente só? *(A lâmpada não acende)* Ele é muito especial? *(Acende)* *(Paracelso chora)*.

Uno – Ei, viu, você é muito especial, isso que importa. Fala pra todo mundo “eu sou muito especial!”

Figura 2- Arquimedes (bobina de tesla) escondida embaixo do pano vermelho



Foto: Eduardo Santos, 2019

Figura 3 – A revelação do Arquimedes



Foto: João Laet, 2022

Figura 4 – Momento em que a bobina acende pela primeira vez



Foto: Eduardo Santos, 2019

Figura 5 – Paracelso empolgado faz perguntas ao Arquimedes, Ununúltima demonstra irritação.



Foto: João Laet, 2022

Figura 6 - Ununúltima pede conselhos amorosos ao Arquimedes



Foto: João Laet, 2022

Diferente de outros experimentos que veremos a seguir, nos quais é possível acompanhar as diversas etapas de montagem de um experimento, neste a montagem e a explicação não são integradas à cena. A bobina de tesla já se encontra montada previamente e os personagens interagem com o seu efeito dentro de um jogo cômico. Ou seja, as situações cômicas são geradas a partir do próprio mecanismo do experimento, como pudemos ver no texto da peça destacado acima. Já no início do jogo, ao fazer a primeira pergunta a Arquimedes, a personagem Ununúltima dá um susto na plateia. Na cena, Ununúltima aproxima-se devagar da bobina de tesla segurando a lâmpada. Antes de chegar na bobina, ela vira para o público, abruptamente e grita: “Não, não pisca!”, com intenção de provocar um susto na plateia. À medida que Paracelso faz perguntas triviais ao Arquimedes, Ununúltima se mostra cada vez mais aflita para fazer uma pergunta ao Arquimedes, quando finalmente consegue, ela se empolga, senta-se no chão e começa a conversar e a pedir conselhos amorosos ao Arquimedes, o que deve provocar uma quebra de expectativa na plateia e, assim, gerar risos. Já no fim deste jogo, Ununúltima, sem que ninguém perceba, desliga o circuito elétrico e, em seguida, pergunta ao Arquimedes sobre o nível de inteligência do Paracelso. Ao aproximar a lâmpada, a bobina não acende; essa surpresa também visa angariar risos da plateia.

Embora toda a peça invista no universo da figura do charlatão, é no início da peça que esta atmosfera se encontra mais latente. Por se tratar do primeiro experimento da peça, podemos perceber como este universo está impregnado em toda a cena que envolve a bobina de tesla. Como vimos anteriormente, na *mise en scene* deste experimento, a bobina aparece coberta por um pano, o que confere à imagem um ar de mistério. Os personagens, por sua vez, apresentam para a plateia a engenhoca de uma forma grandiosa e exagerada, construindo uma expectativa por algo espetacular. Quando o pano é retirado, devido às suas características materiais e visuais, o objeto revelado não supre as expectativas. Entretanto, os personagens continuam performando como se o que tivesse sido revelado fosse impressionante e como se aquele aparato fosse capaz de estabelecer uma comunicação de ordem sobrenatural.

É interessante apontar como o experimento científico da bobina de tesla evoca este universo da mágica, do mistério e do charlatanismo, tanto em sua forma como em seu efeito. Em relação à forma, o tubo cilíndrico envolto por uma fiação de cobre remete a um objeto de outra temporalidade, e a um formato artesanal e mambembe. Já o efeito, acender uma lâmpada sem usar energia, se aproxima de uma atmosfera mágica e misteriosa. Portanto, essas características possibilitaram que o experimento fosse explorado em diálogo profícuo com as escolhas estéticas da peça. Outro exemplo é a analogia feita entre a lâmpada e o cérebro. Isso mostra como o experimento ganha novos sentidos na peça e torna-se um objeto para além de

uma demonstração científica. O experimento torna-se também um objeto prenhe de teatralidade e comicidade.

3.1.2 Sopros mágico

O sopro mágico é o experimento subsequente à bobina de tesla e é desencadeado por este último experimento, quando Paracelso e Ununúltima, entusiasmados com o fato de a lâmpada acender, passam a fazer diversas perguntas ao Arquimedes. Dentre elas, a Ununúltima indaga ao Arquimedes sobre o nível de inteligência do Paracelso. Ao ver que a lâmpada não acende, sugerindo um grau de inteligência baixo, Paracelso fica desolado e, como forma de animá-lo, Ununúltima propõe, então, que ele demonstre a todos a sua força, exibindo o seu sopro especial.

O sopro mágico costuma ser preparado para demonstração de princípios como os de reações químicas e características de solubilidade. No espetáculo, na primeira etapa do experimento, são apresentadas duas soluções translúcidas ao público, mas que, ao serem misturadas, tornam-se uma única solução de tonalidade rosa. Na segunda etapa, este líquido rosa é soprado com o auxílio de um canudo por alguns segundos, voltando a ser transparente. Essas transformações estão relacionadas às reações químicas e às características das soluções, que podem ser básicas ou ácidas. Inicialmente, quando a Ununúltima traz os dois frascos translúcidos, neles, previamente preparado em um frasco, há uma mistura de água e soda cáustica, e, em outro frasco, uma mistura de água com fenolftaleína. A fenolftaleína é uma substância capaz de indicar o pH das soluções através da tonalidade de uma solução, ou seja, em uma mistura de água e soda cáustica, a fenolftaleína indica que esta é uma solução básica, dando um tom rosado a ela. Quando o conteúdo é assoprado, ele torna-se transparente novamente devido a uma reação química provocada pelo gás carbônico presente na expiração, que ao entrar em contato torna a solução ácida. Em uma solução ácida, a fenolftaleína não reage e, por isso, o líquido volta a ser transparente. Toda essa explicação é dada em cena pelos personagens. Destacamos abaixo o momento em que os personagens contam ao público o que aconteceu no experimento.

Paracelso - Aha! Viram a minha habilidade soprística! Mas aqui nós não mostramos apenas as minúcias, malícias e mistérios! Nós mostramos a ciência que envolve essas coisas. É hora da:

Juntas - REVELAÇÃO!

Paracelso – Ununúltima, o que nós tínhamos aqui inicialmente?

Uno – Oh, nesse frasco que nós chamamos na química de becker, a gente tinha inicialmente uma mistura de água com soda cáustica. A soda cáustica é uma substância muito usada, por exemplo, pra desentupir pia em casa. E nesse aqui que na química a gente chama de erlenmeyer nós tínhamos uma mistura de água com uma substância chamada fenolftaleína. A fenolftaleína é uma substância que ajuda a indicar o ph das soluções.

Paracelso - Ununúltima, e por que quando a gente misturou os dois líquidos ele ficou rosa?

Uno - Porque na química, a gente vê que as soluções podem ser básicas ou ácidas. E a fenolftaleína é uma substância, que é tipo uma fofoqueira, sabe? Ela diz pra gente se uma solução é básica ou ácida. Por exemplo: aqui no becker a gente tinha uma solução de água e soda cáustica. Essa é uma solução básica. E como a fenolftaleína contou isso pra gente? Simples: dando este tom rosado à mistura, que indica que uma mistura é básica.

Paracelso - Mas vocês perceberam que, quando eu soprei com o canudo, a solução passou de rosa para transparente. O que vocês acham que aconteceu aqui? O que eu coloco na solução quando sopro? (*Espera a plateia responder; caso não acerte, continua*) Quando a gente inspira, a gente inspira? Oxigênio. E expiramos? Gás carbônico!! O gás carbônico, ao reagir com o líquido, acaba por deixar a solução ácida e numa solução ácida a fenolftaleína não reage e, portanto, ela deixa de ficar rosa e volta a ser transparente!

Uno - Incrível, não é mesmo?

Ao analisarmos a estrutura dramaturgica da peça, identificamos que o experimento do sopro mágico marca o encerramento da primeira parte do espetáculo, embora essa divisão não esteja expressa no texto da peça. Para compreendermos isto, é preciso recorrermos às falas iniciais dos personagens na peça. Após apresentarem-se ao público, Paracelso e Ununúltima anunciam que estão ali para “apresentarem as maravilhas do método científico”. Em toda a cena que decorrerá a seguir, os personagens irão trabalhar os conceitos de observação e hipótese a partir de jogos cômicos. Paracelso, performando demasiada intelectualidade, diz que na primeira etapa é preciso observar o mundo. Para isto, ele fará uma demonstração, e pede para que Ununúltima traga o mundo. Ununúltima, então, demonstra ter esquecido o mundo e decide ela mesma representá-lo com seu corpo: ela abre os braços, afasta as pernas, dobra os joelhos, criando um gesto que faz parecer que ela tem um formato redondo. Enquanto Paracelso descreve o que há no mundo, como os animais e os recursos naturais, a Ununúltima mimetiza os sons na sequência da sua fala.

Paracelso - Como dizia, hoje, diante de vossos olhos, apresentaremos as maravilhas do método científico! Uma importante etapa é a observação.

Observar o mundo! (*Fazendo um grande gesto para Uno, que não entende*)
 Observar O MUNDO! (*uno continua distraída*) Onde está o mundo?

Uno- O mundo? Ué, o mundo tá aí ué!

Paracelso - O globo! Cadê o globo?

Uno – Ah, o globo! Peraí rapidinho, vou lá buscar!

(*Uno se dá conta de que esqueceu o globo terrestre e vai pegá-lo. Volta.*)

Uno - Esqueci.

Paracelso - Esqueceu o quê?

Uno - O globo.

Paracelso - Mas como você esqueceu o globo? Tem que ter um globo!

Uno - Tive uma ideia! (*Uno pede espaço no palco. Se prepara*) (*Uno mimetiza o mundo com seu corpo como se fosse uma grande bola!*) O globo!

Paracelso - O globo, o mundo: cheio de água, terra, fogo, animais, todo um ecossistema. Nós observamos o mundo, e a Terra, redonda que é, gira! (*A cada item, Uno faz sons e gestos esdrúxulos que ilustram o que Paracelso diz*) E essa observação nos leva a perguntas e então levantamos hipóteses.

Já sobre as hipóteses, Paracelso explica que, para testá-las, eles viajam pelo mundo realizando experimentos. Neste momento, Paracelso inicia uma fala que pretende ser poética, divagando sobre os lugares por onde passaram. Essas falas são sempre completadas com uma rima esdrúxula da Ununúltima.

Paracelso - (*Sem jeito*) Para testar as hipóteses, fazemos experimentos. Temos muita experiência em experimentos, já perambulamos por terras e mares até os cantos mais longínquos. Acumulando práticas e saberes os mais distintos. Lugares lindos! Como campos e savanas de cor mentolada,

Uno - Era tanta lama que a bota vivia atolada.

Paracelso - Vimos a aurora do dia.

Uno - Um sol de rachar que doía.

Paracelso - Cidades com aroma fenomenal.

Uno - Um cheiro de bosta que eu nunca vi igual.

Na sequência, os personagens iniciam a cena da bobina de tesla. O assunto do método científico retornará ao final da explicação do sopro mágico. Esse experimento funciona como a concretização da aplicação do método, como veremos abaixo.

Paracelso - Acabamos de ver um exemplo da aplicação do método científico: observamos um fenômeno, fazemos perguntas sobre ele, levantamos hipóteses e então fazemos experimentos para verificar as hipóteses. Os experimentos podem nos levar a uma conclusão ou a novas hipóteses.

As etapas detalhadas pelo Paracelso são executadas ao longo do experimento e através de um diálogo com o público. Para exemplificar, extraímos trechos da peça que se relacionam com as etapas mencionadas acima na fala do Paracelso.

Observação:

Uno - Muito bem, Paracelso. Vocês estão vendo que aqui há dois conteúdos? Paracelso, para essa primeira etapa, você irá despejar este conteúdo (*Mostra*), neste outro aqui (*Mostra*).

(Paracelso despeja e os líquidos que eram transparentes e juntos ficam rosa.)

Uno e Paracelso - Ohhhhhhh

Uno - Mas não é só isso! Agora, Paracelso, você irá assoprar este conteúdo durante um tempo até que a gente veja a força do seu sopro especial.

(O líquido volta a ficar transparente)

Paracelso e Uno - Ohhhhhh! Incrível!

Perguntas e hipóteses:

Paracelso - Ununúltima, por que o líquido, ao se misturar, ficou rosa?

[...]

Paracelso - Mas vocês perceberam que, quando eu soprei com o canudo, a solução passou de rosa para transparente. O que vocês acham que aconteceu aqui? O que eu coloco na solução quando sopro? (*Espera a plateia responder; caso não acerte, continua*) Quando a gente inspira, a gente inspira? Oxigênio. E expiramos?

Conclusão:

Uno - [...] E a fenolftaleína diz pra gente se uma solução é básica ou ácida. Por exemplo: aqui no becker a gente tinha uma solução de água e soda cáustica. Essa é uma solução básica. E como a fenolftaleína contou isso pra gente? Simples: dando este tom rosado à mistura, que indica que uma mistura é básica.

[...]

Paracelso - Gás carbônico! E o gás carbônico, ao reagir com o líquido,

acaba por deixar a solução ácida. Numa solução ácida, a fenolftaleína não reage e, portanto, ela deixa de ficar rosa e volta a ser transparente!

Por fim, cabe apontar que, assim como na bobina de tesla, vemos que, em sua forma, o experimento do sopro mágico evoca - já em seu próprio título - o imaginário do mistério e da mágica, que são aspectos marcantes da peça. Também veremos neste experimento um investimento dos personagens em uma abordagem mais charlatã, como quando o público é convidado a se manifestar de forma grandiosa a cada resultado do experimento, com um grande “ohhh” coletivo. Mas, diferentemente da bobina de tesla, o sopro mágico conta com um momento de explicação posterior à demonstração.

Figura 7 – Paracelso segura os dois recipientes antes de misturá-los



Foto: João Laet, 2022

Figura 8 – A coloração rosa do líquidos após as duas soluções serem misturadas



Foto: João Laet, 2022

Figura 9– Paracelso sopra o líquido rosa



Foto: Eduardo Santos, 2019

Foto 10– Coloração transparente do líquido após o sopro do Paracelso

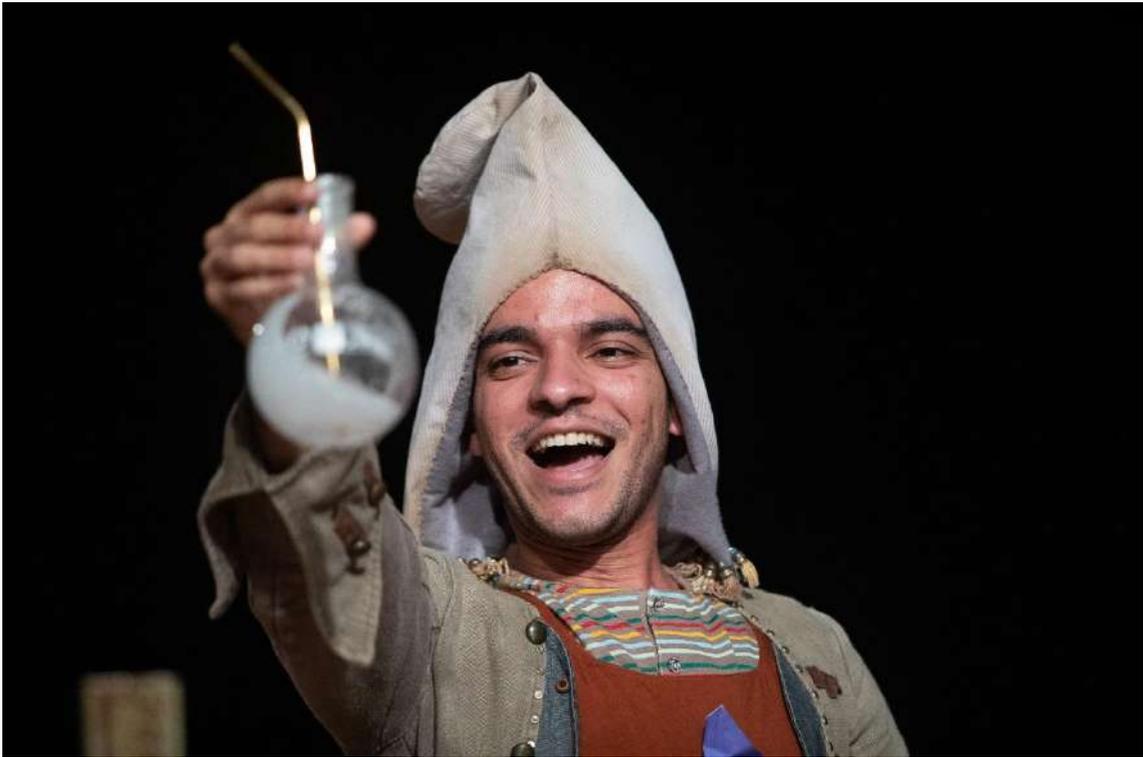


Foto: João Laet, 2022

3.1.3 Banco de Pregos

O experimento do banco de pregos inicia-se quando o Paracelso e a Ununúltima, muito empolgados com o resultado do sopro mágico, resolvem dar sequência a outro experimento. Como gancho de ligação há uma cena cômica que se dá em torno da procura pelos materiais para a realização do experimento. A pedido de Paracelso, Ununúltima vai atrás da carroça buscar os materiais. Ao retornar, vemos a personagem executar uma *gag* clássica da palhaçaria. Segurando diversos objetos de forma atrapalhada, Ununúltima entra em cena correndo e começa a deixá-los cair e, ao tentar pegá-los do chão, se atrapalha ainda mais. Mas, embora Ununúltima tenha trazido inúmeros objetos nos braços, nenhum deles correspondia ao material do experimento. Paracelso, então, vai atrás da carroça para buscar o próximo experimento e à medida que procura, começa a jogar objetos por cima da carroça. Aqui temos um momento cômico que antecede o banco de pregos. Primeiro, Paracelso arremessa de trás da carroça uma galinha de plástico. Essa galinha é um objeto muito popular em feiras e mercados; ela possui a boca aberta e faz um som ao apertar a sua barriga. Ununúltima possui grande afeição à galinha e a chama de Margarida. Ao ver que Margarida foi jogada no palco, Ununúltima a pega e fica muito feliz pois estava procurando-a há muito tempo. A personagem, então, aperta a barriga da

Margarida enquanto também faz o mesmo som que a galinha emite. Outro objeto é arremessado por Paracelso, dessa vez, uma cueca de renda. Ununúltima pega a cueca do chão e zomba do Paracelso, que imediatamente corre para o proscênio constrangido, argumentando ser a cueca que sua vó Cotinha lhe dera, até que, por fim, o banco de pregos é encontrado e trazido por Paracelso ao proscênio.

O banco de pregos é o primeiro experimento da peça para o qual a plateia é convidada a participar. Um clima de apreensão e tensão é criado em torno deste objeto e os personagens, medrosos, não têm coragem de sentar-se no banco para fazer uma demonstração de que não há perigo. Apreensivos e desencorajados, eles recorrem ao Arquimedes, que, através da lâmpada, os indica que há alguém muito corajoso na plateia e disposto a sentar. É através de uma brincadeira de adivinhação com o Arquimedes que os personagens escolhem um ou dois espectadores para ir ao palco e se sentar no banco.

Uno - Arquimedes, eu não sei se você percebeu, mas isso é um banco de pregos! Você acha seguro sentar num banco de pregos?

(Arquimedes pisca)

Paracelso - Arquimedes, você teria coragem de se sentar neste banco?
(Arquimedes pisca)

Paracelso - E existe alguém aqui capaz e corajoso o suficiente para se sentar?

(Vão fazendo perguntas para localizar a pessoa escolhida, até que levam uma pessoa da plateia para o palco)

Após a interação com um espectador, tendo este sentado ou não no banco, os personagens continuam ainda sem coragem de sentar-se. Paracelso, então, propõe que eles façam um teste com uma bexiga de encher. Ao pressionarem a bexiga contra o banco de pregos, eles verificam que a bexiga não estoura. Mas, ao testarem pressionar a bexiga contra um outro objeto, dessa vez pontiagudo - uma espécie de prego grande -, a bexiga estoura imediatamente. A explicação do experimento é dada pela Ununúltima, que, ao ver a bexiga estourar, imediatamente compreende a razão pela qual não nos furamos ao sentar em um banco de pregos.

Uno - EUREKA! EUREKA! Eu entendi tudo! Olha só, vem comigo, gente. Aqui só tem um prego, certo? E aqui a gente tem um monte de pregos. Qual é a diferença? É que aqui onde tem um prego só, tem uma área menor e aqui no banco de pregos a gente tem uma área bem maior. Então, quando a gente pressiona a bexiga contra um prego só, a pressão é muito grande e aí a bexiga estoura. Mas quando a gente pressiona a bexiga contra um banco de pregos, a pressão vai ser distribuída por cada prego que tá aqui. Ou seja,

quanto maior a área menor a pressão. Ahhhhh! É por isso que a gente não fura a bunda quando vai sentar! Ah, agora eu vou me sentar, então! (*Uno se senta*) (*Grita de dor*) AAAAHHHHHHHHHHHH (*interrompe*) Brincadeirinha gente!!!!

Ainda como parte da explicação do banco de pregos, Paracelso cita as facas como um exemplo comum no cotidiano em que este fenômeno pode ser compreendido. Uma vez que as mesmas, quando não estão amoladas, possuem um fio de corte maior e, portanto, possuem uma área maior de corte.

Paracelso - A faca por exemplo, pra amolar uma faca a gente diminui o fio do corte para aumentar a pressão. Por outro lado, quando uma faca não está amolada, o fio do corte é um pouco maior, por isso não corta direito.

É a partir deste trecho que se fará o gancho para o próximo experimento. Após ser elogiado pela Ununúltima por trazer o exemplo das facas, Paracelso, um tanto quanto orgulhoso de si, se reapresenta ao público refazendo o gesto que faz no início do espetáculo, quando abre os braços ao falar seu nome. Nesse momento, temos a segunda repetição da *gag* do tapa, em que a Ununúltima leva um tapa quando o Paracelso abre os braços para se apresentar. Dessa vez o tapa faz com que a Ununúltima decida encerrar a parceria entre os dois e ir embora. Isso servirá como gancho para o próximo experimento, em que o Paracelso irá propor um desafio à Ununúltima para que ela não finde a parceria.

Figura 11 – Galinha Margarida é arremessada por cima da carroça



Foto: João Laet, 2022

Figura 12– Paracelso segura o banco de pregos



Foto: João Laet, 2022

Figura 13 – Ununúltima sem coragem de sentar no banco de pregos



Foto: Eduardo Santos, 2022

Figura 14 – Paracelso finge ir sentar no banco de pregos



Foto: João Laet, 2022

Figura 15 – Paracelso e Ununúltima pedem ajuda ao Arquimedes (momento em que Arquimedes indica alguém da plateia).



Foto: João Laet, 2022

Figura 16 – Um espectador se senta no banco de pregos



Foto: João Laet, 2022

Figura 17 - Paracelso pressiona uma bexiga contra o banco de pregos



Foto: João Laet

Figura 18 - Momento em que a bexiga estoura quando pressionada ao prego pontiagudo



Foto: Eduardo Santos, 2019

3.1.4 Papel que não rasga

Como mencionado anteriormente, a clássica gag do tapa é o estopim que leva Ununúltima a decidir romper a parceria com o Paracelso. Para evitar que Ununúltima vá embora, Paracelso propõe a ela um desafio: rasgar um pedaço de papel. Confiante, Ununúltima topa encarar o desafio. Caso ela consiga rasgar o papel, estará livre e poderá seguir, caso ela não consiga, deverá continuar sendo assistente do Paracelso. A montagem do experimento é realizada durante a cena pelo Paracelso à medida que ele explica o que a Ununúltima deverá fazer.

O papel que não rasga é um experimento simples, que usa materiais caseiros para a sua realização. Os materiais necessários são: sal de cozinha, rolo de papel toalha, elástico, guardanapo e um cabo (da espessura de um cabo de vassoura). O guardanapo deve ser apoiado em uma das extremidades do tubo e preso com o elástico, de modo que uma extremidade da abertura do tubo fique fechada com o papel. Na outra extremidade, coloca-se um pouco de sal dentro do tubo. Com a ajuda do cabo, deve-se pressionar o sal que está dentro do tubo com o intuito de rasgar o papel. Este experimento costuma ser usado para demonstrações de conceitos como pressão, força e atrito.

Para cumprir este desafio, Ununúltima recorre a ajuda da plateia. Embora ela peça para diversas pessoas tentarem empurrar o cabo contra o sal, todas as tentativas tendem a falhar. Paracelso, então, dá uma última chance à Ununúltima, que espertamente aproveita-se que Paracelso está de costas e joga todo o sal dentro de um recipiente, voltando a tentar rasgar o papel, agora, com sucesso. Embora Ununúltima tenha se esforçado para conseguir cumprir o desafio proposto, ela já conhecia o experimento e sabia o tempo todo o que estava acontecendo.

Uno - Peraí, peraí! Paracelso, to vendo que você é um cara maneiro, gente boa, vai deixar eu tentar uma uma ununúltima vez. Não vai?

Paracelso - Eu não deveria, sabe Ununúltima, mas tamanha a minha benevolência, concederei a ti ununúltima chance. Em consideração ao Arquimedes..mas é a última...não haverá outra chance.

(Enquanto Paracelso fala, Uno despeja o sal para fora do tubo)

Uno – Eu sou capaz, não sou, gente? Todo mundo comigo! 1, 2, 3 e... *(E rasga o papel)*

Paracelso - Não valeu! Você tirou o sal!

Uno – Ah, Paracelso! Eu já sabia o que tava acontecendo aqui desde o início. Eu já conheço esse experimento. Gente, o que vocês acham que aconteceu aqui? Por que a gente não conseguiu rasgar o papel de jeito nenhum? *(escuta as respostas do público e explica a partir disso.* O sal são vários grãos né? Quando o Paracelso colocou o sal aqui dentro, os grãos de sal ficaram espalhados dentro do tudo. Ou seja, tinha ar e espaço entre os grãos de sal. Quando a gente pressiona com o tubo, o que acontece? A gente diminui esse espaço entre os grãos de sal, que ficam compactados, tipo um bloco de sal. A outra coisa é que quando a gente pressiona o sal, já todo compactado, ele não tem pra onde ir. Então, ele exerce uma força contra a parede do tubo para tentar se expandir, provocando um atrito entre o sal e a parede do tubo. Essas coisas absorvem a energia da pressão com que o papel não rasgue.

Podemos considerar que o experimento do papel que não rasga tem uma função dramática importante na narrativa da peça, ao apresentar um conflito entre esses dois personagens. O experimento está localizado aproximadamente do meio para o final do espetáculo, sendo o terceiro de seis experimentos. Portanto, vemos no papel que não rasga um movimento de construção de conflito e desfecho do conflito. Essa construção é o ponto clímax da dramaturgia da peça, que indica o início do desfecho do espetáculo.

Assim como foi apontado na bobina de tesla e no banco de pregos, vemos neste experimento seu uso como possibilidade cômica. Isto acontece quando Ununúltima aproveita-

se de um momento de distração do Paracelso para trapacear e jogar todo o sal fora em um recipiente.

Figura 19 - Paracelso coloca o sal dentro do tubo de papelão



Foto: Eduardo Santos, 2019

Figura 20 - Ununúltima tenta rasgar o papel que não rasga



Foto: Eduardo Santos, 2019

Figura 21 – Ununúltima vai ao público pedir ajudar para rasgar o papel



Foto: João Laet, 2022

Figura 22 - Ununúltima retira o sal de dentro do tubo sem que Paracelso perceba



Foto: João Laet, 2022

Figura 23 – Ununúltima rasga o papel com o cabo de madeira



Foto: João Laet, 2022

3.1.5 Caneca assustadora

A caneca assustadora surge a partir da criação de um momento espontâneo da relação entre os personagens. Mesmo tendo vencido o desafio, Ununúltima decide não ir embora depois que vê Parcelso e sua amiga galinha Margarida desolados com a possibilidade de sua partida. No entanto, Ununúltima impõe algumas condições para continuar, dentre elas a divisão dos lucros da empresa em 50% e a mudança de sua posição de assistente à sócia do negócio. Parcelso decide aceitar suas condições e, diante desse novo acordo, os dois decidem fazer um brinde para comemorar, puxando duas canecas que estavam penduradas na carroça. Ao brindarem, ambos têm uma espécie de *insight* e olham-se ao mesmo tempo, certos de que pensaram na mesma coisa. O momento a seguir tende a provocar risos da plateia, pois, ao compartilharem seus pensamentos, percebe-se que não se tratava da mesma coisa. Enquanto Parcelso havia se lembrado que era o momento de apresentarem a caneca assustadora, Ununúltima descreve uma série de comidas suculentas.

A caneca assustadora é um experimento de fácil realização, sendo necessário apenas uma caneca (na peça foram usadas canecas de metal), barbante, porca e canetinha. Em uma extremidade do barbante está amarrada a caneca, enquanto, na outra, encontra-se amarrada uma porca. Na peça, estes materiais já se encontram previamente montados.

Inicialmente quatro espectadores são convidados ao palco formando duplas. Nesse momento, Ununúltima e Paracelso vão até a plateia e cada um escolhe dois espectadores. Formadas as duplas, uma pessoa de cada dupla irá esticar o braço na altura do ombro segurando em uma das pontas da canetinha de modo que ela fique reta, enquanto a outra deverá, primeiramente, apoiar o barbante por cima da canetinha, fazendo com que a caneca fique pendurada. Na sequência, deverá esticar o barbante e segurá-lo na sua outra extremidade, onde estará amarrada a porca. Quando for dado o “já!”, a pessoa que estiver segurando a porca deverá apenas soltá-la, enquanto a outra pessoa deverá continuar parada segurando a canetinha. O objetivo do experimento é observar que, diferentemente do que possa parecer, a caneca não cai no chão, pois, antes que isto aconteça, o barbante enrola-se na canetinha, impedindo a sua queda. Este experimento é uma forma de demonstrar o princípio físico do movimento pendular. Para contar ao público a explicação deste experimento, Paracelso recorre ao seu relógio de bolso, desses antigos que possuem uma corrente.

Aqui, temos um momento cômico que irrompe a explicação. Ao mostrar ao público o movimento pendular com o relógio, Ununúltima é acidentalmente hipnotizada por Paracelso e passa a atender aos seus comandos, mimetizando diversos animais como uma galinha, um cachorro e um ornitorrinco. Após esse momento, ainda atendendo aos comandos do Paracelso, ela segue para trás da carroça imitando um ornitorrinco, enquanto, no proscênio, Paracelso dá continuidade à explicação destacada abaixo.

Paracelso - O pêndulo não possui força para dar uma volta sozinho. Para isso acontecer, precisamos encurtar o tamanho do pêndulo e dar mais velocidade. Para isso, deixamos a caneca amarrada na outra ponta do barbante que, ao cair, puxa a outra extremidade da corda, encurtando o pêndulo e lhe dando velocidade capaz de dar um looping sobre a caneta. Dessa forma, a caneca não cai no chão porque o pêndulo consegue dar várias voltas sobre a caneca e freia o barbante que segura a caneca.

Neste experimento também observamos a mesma lógica de produção de comicidade no desenrolar do próprio experimento. Porém, diferente dos outros casos, neste a comicidade opera-se através de um exemplo, o relógio. É por meio do movimento pendular do relógio que temos a cena cômica da hipnose.

Por integrar um número grande de participantes, que em sua maioria são crianças ou adolescentes, todas as etapas deste experimento que incluíam a participação dos espectadores foram construídas e pensadas parte a parte. Este texto foi construído tendo sido pensada uma ordem de fala dos atores e uma ordem da ação desde a organização do público no palco. Era do

interesse desde o momento de criação do espetáculo ter esse experimento, pois, por ser de fácil realização, ele poderia integrar um número maior de participantes, possibilitando uma maior interação entre o público e o experimento.

Figura 24 – Paracelso e Ununúltima após brindarem (Ununúltima faz a piada da comida)



Foto: João Laet, 2022

Figura 25 – Crianças participando do experimento da caneca assustadora



Foto: Eduardo Santos, 2022

Figura 26 - Dois espectadores participam da caneca assustadora



Foto: João Laet, 2022

Figura 27 – Momento em que um participante solta o barbante da caneca



Foto: João Laet, 2022

Figura 28 - Ununúltima sendo hipnotizada por Paracelso



Foto: Eduardo Santos, 2022

3.1.6 Pasta de dente de elefante

Após o desfecho da explicação da caneca assustadora, os personagens anunciam a chegada do último experimento. Ununúltima, um tanto quanto eufórica por ser o último experimento, corre em direção à plateia e, gritando, “É o último!”, começa a interagir com o público. Essa é uma cena de improviso, na qual a atriz aproveita-se da empolgação da personagem para brincar com a plateia. Mas, além de ser um momento cômico, esta cena também funciona como *cortina*², para que Paracelso possa organizar alguns elementos previamente. Enquanto Ununúltima está na plateia, Paracelso dispõe a bancada no meio do palco, cobre a bancada e o chão com os tecidos e apoia os EPIS em cima da bancada.

A pasta de dente de elefante é um experimento de grande apelo visual e, não à toa, ele é escolhido como o último experimento da peça com o objetivo de provocar um *grand finale*. Ademais, de todos os experimentos, é o que possui maior complexidade, pois requer o manuseio de substâncias químicas de difícil acesso no cotidiano, como a água oxigenada e o iodeto de potássio. Além disso, a água oxigenada concentrada é uma substância que, diferente da água oxigenada comum, que podemos encontrar em farmácias, precisa ser manuseada com muita cautela e cuidado; caso entre em contato com a pele, a água oxigenada pode provocar irritação ou até mesmo queimaduras. Por isso, antes de iniciar a cena, os atores vestem os EPIS, óculos e luvas, e o público é orientado a permanecer na plateia.

Para alcançar o resultado esperado deste experimento, é preciso que as medidas de cada ingrediente sejam precisas. Portanto, os ingredientes são preparados antes da peça pelos atores. No contexto desta exatidão, a cena seguinte foi construída com os personagens apresentando os materiais como se estivessem em uma sala de cirurgia, onde Paracelso solicita à Ununúltima cada ingrediente. Os materiais são: água oxigenada, iodeto de potássio, detergente, um recipiente cilíndrico (na peça é utilizada uma proveta de vidro) e corante alimentício, para maximizar o efeito, dando uma cor ao experimento. Após terem em mãos quase todos os ingredientes, restando apenas o último, chamado por eles de ingrediente especial, o “pigmento concentrado artificialmente”. Paracelso abre uma das gavetas da carroça e retira uma caixa grande, revelando que nela está guardado o tal ingrediente especial.

² Cortina é um jargão muito usado no teatro para se referir a cenas que são criadas com o intuito de ganhar tempo entre uma cena e outra. Isto é, há casos em que uma cena precisa de mais tempo e não há como ela vir na sequência da outra sem que haja uma preparação, isso pode se dar seja pela troca de roupa de atores ou, como no caso do Paracelso, pela questão da organização dos experimentos. Para isto, cria-se uma cena que cumpre o papel de preencher este tempo entre uma cena e outra.

Ao abrirem a caixa, os personagens encontram uma caixa menor em seu interior, e assim sucessivamente, até que, exaustos, chegam a uma minúscula caixa de onde retiram o ingrediente especial, que nada mais é que um corante alimentício. Durante a temporada foram usadas as cores azul e vermelha.

Para a montagem, a ordem da colocação dos ingredientes é fundamental. Primeiro é necessário colocar a água oxigenada, depois coloca-se o detergente. Após misturar essas duas substâncias, deve-se acrescentar o corante, que, ao ser misturado, deixa a solução colorida e, por último, o iodeto de potássio. A reação é instantânea, ao colocar o iodeto de potássio, imediatamente surge uma grande espuma colorida que salta da proveta e toma conta de toda a bancada. Esse efeito é provocado devido à ação de um catalisador que, neste caso, é o iodeto de potássio. Na peça, os personagens utilizam este experimento para exemplificar como funciona a ação dos catalisadores e destacam exemplos de catalisadores presentes na vida que são de suma importância.

Paracelso - Qual foi o primeiro item que eu coloquei na proveta? Foi a água oxigenada. Alguém aqui sabe a fórmula química da água? E da água oxigenada? Alguém sabe? É bem parecida. É H_2O_2 . Existe um átomo a mais de oxigênio na molécula da água oxigenada, que é considerada uma substância instável, pois tem como característica a tendência a liberar oxigênio com o passar do tempo. Quando a gente coloca o iodeto de potássio nessa mistura que a gente fez aqui, ele irá funcionar como um catalizador. O que é um catalizador, Ununúltima?

Uno - Um catalizador é um acelerador de reações.

Paracelso - Exatamente. Então o Iodeto de Potássio vai acelerar esse processo da água oxigenada liberar oxigênio. Isso acontece de uma maneira muito rápida, e como a água oxigenada foi misturada com detergente, é por isso que, ao colocar o iodeto de potássio, a gente percebe que sai toda essa espuma volumosa de maneira muito, muito rápida da Proveta.

Uno – Ai eu tenho dois exemplos de catalisadores na nossa vida! O primeiro é um catalizador natural que existe dentro do nosso corpo. As enzimas. Elas são proteínas que existem em nossos corpos que ajudam em várias funções do nosso organismo. Tem uma que se chama pepsina. A pepsina vive aqui no nosso estômago e ajuda a digerir mais facilmente a carne. Se não fosse a pepsina, a carne ia levar muito mais tempo pra ser digerida no nosso organismo. Ah, o outro exemplo são os catalisadores de automóveis, eles conseguem transformar gases muito poluentes em menos poluentes...

Figura 29 – Ununúltima e Paracelso paramentados com EPIS



Foto: João Laet, 2022

Figura 30 – Ununúltima e Paracelso na gag da caixa



Foto: João Laet, 2022

Figura 31– Ununúltima segura o corante alimentício retirado de dentro da caixa menor



Foto: João Laet, 2022

Figura 32 - Resultado da pasta de dente de elefante



Foto: Eduardo Santos, 2019

3.1.7 Breves reflexões a partir da análise da dramaturgia dos experimentos científicos

Neste tópico interessa-nos organizar e comentar as questões suscitadas desta análise, bem como trazer trechos das entrevistas com o diretor Pablo e o ator Alexandre Francisco, que tratam do processo de construção dos experimentos científicos na peça.

Através da análise do texto da peça, nota-se que diferentes dinâmicas entre a comicidade e os experimentos científicos foram elaboradas. Nesse sentido, organizamos estas interações em dois principais conjuntos.

No primeiro conjunto, temos o arranjo de cenas que articulam a comicidade dentro de algum mecanismo próprio do experimento científico. Na bobina de tesla, por exemplo, a manipulação do interruptor pelos atores faz com que a lâmpada acenda ou não, e isso desencadeia situações cômicas, como é o caso do Paracelso não ser considerado inteligente por Arquimedes. Além disso, a bobina de tesla funciona ao longo da peça enquanto um objeto de caráter mágico. As características do próprio, que evocam a mágica, foram exploradas em diálogo profícuo com as escolhas estéticas da peça. Já no banco de pregos, os personagens demonstram-se desencorajados para se sentarem no banco e inventam desculpas esfarrapadas. Ununúltima rodeia o banco de pregos e ameaça sentar algumas vezes, mas acaba por engatar em uma dança *nonsense* em torno do banco. Paracelso, por sua vez, ao propor demonstrar para a Ununúltima que não há perigo, adota uma explicação prolixa e sem sentido em torno da anatomia muscular como forma de adiar o momento de sentar no banco. Ao finalmente se sentar no banco de pregos, Ununúltima solta um grande grito com o intuito de provocar um susto na plateia como se tivesse se furado. No experimento do papel que não rasga, para conseguir rasgar o guardanapo a Ununúltima com o consenso da plateia, trapaceia contra o Paracelso e retira o sal do tubo sem que ele perceba. E, por último, na caneca assustadora, o movimento pendular do relógio utilizado pelo Paracelso para exemplificar o fenômeno é o mote para hipnotizar a Ununúltima.

A articulação da comicidade dentro da lógica dos experimentos científicos possibilita a criação de uma nova camada de sentido aos experimentos, que não possuem uma função somente demonstrativa ou explicativa, mas também agem enquanto elementos capazes de produzir comicidade.

O segundo conjunto constitui-se pelo engendramento de um dispositivo que tem como função ser uma mola propulsora da dramaturgia da peça. São cenas cômicas que antecedem cada experimento científico. Isto significa que, os experimentos são desencadeados através de uma situação cômica entre os personagens ou antes de cada experimento há uma pequena pílula

cômica. Em entrevista, o diretor da peça, Pablo Aguilar, confirma que este era um objetivo que foi sendo construído durante o processo de criação do espetáculo:

Eu não queria que fosse “agora vamos fazer esse experimento”. Eu queria que o experimento surgisse a partir da interação daqueles dois personagens ali, que alguma coisa acontecesse e de repente abrisse o caminho para acontecer. [...] a gente escolhia o que tinha mais afinidade pra conseguir um gatilho ali pra entrar um experimento (Informação verbal)³

Este objetivo descrito acima pelo diretor da peça foi basilar durante o processo de criação da peça. Como metodologia de criação, os momentos cômicos que antecedem os experimentos foram construídos a partir de propostas de jogos e improvisações entre os atores. Desse modo, foram sendo construídas cenas que pudessem desencadear situações em que os experimentos pudessem surgir de uma forma “espontânea” na cena. Embora no decorrer da análise estes aspectos tenham sido evidenciados, consideramos reunir de forma sistematizada estas interações. Assim sendo, abaixo, reunimos estes dispositivos presentes na dramaturgia:

- 1 Charlatões —> Bobina de tesla;
- 2 Jogo mágico com o Arquimedes (bobina de tesla) —> Sopro mágico;
- 3 Objetos que caem das mãos da Ununúltima + galinha e ceroula jogados por cima da carroça por Paracelso —> Banco de pregos;
- 4 Falsa bofetada no rosto —> Papel que não rasga;
- 5 Piada da Ununúltima ao brindarem —> Caneca assustadora;
- 6 Pigmento concentrado artificialmente (gag das caixas) —> Pasta de dente de elefante.

Com a exposição destes dois conjuntos, compreendemos que os experimentos não estão apresentados de forma aleatória ou destacada da narrativa da peça, em outras palavras, cada experimento tem uma justificativa dramaturgica para o seu aparecimento, criada a partir da relação cômica desencadeada pelos personagens.

Tendo reunido os dois conjuntos de interação que buscam delinear as relações entre a comicidade e os experimentos, cumpre destacar outras questões observadas ao longo desta

³ Entrevista concedida por AGUILAR, Pablo. [11/2021]. Entrevistador: Kailani Tavares Guimarães. Rio de Janeiro, 2021. arquivo mp3 (2h30m)

seção. Alguns experimentos contam com exemplos de aplicação no cotidiano: as facas são usadas para explicar a relação entre a área e a pressão no banco de pregos; o uso do relógio de bolso evidencia o fenômeno da caneca assustadora; e a pepsina e os automóveis, utilizados como exemplos de catalisadores durante a explicação do experimento da pasta de dente de elefante.

Outro ponto diz respeito a ordem de aparecimento dos experimentos na dramaturgia da peça. O universo do charlatanismo e do mistério iniciam a peça e se estendem até o experimento do sopro mágico. Ambos os primeiros experimentos, a bobina de tesla e o sopro mágico, não dependem fundamentalmente da participação do público para acontecerem, embora o público esteja a todo momento sendo requerido através da relação cômica. A participação ativa do público com os experimentos se inicia a partir do banco de pregos, tendo continuidade nos experimentos subsequentes do papel que não rasga e da caneca assustadora. Portanto, podemos pensar que a escolha por iniciar a peça com experimentos que não necessitem diretamente do público para ocorrerem, faz com que a relação entre o público, os atores e os experimentos possam se dar gradativamente. O que nos leva a pensar que o público quando chamado a participar possa já estar mais integrado e à vontade.

Com exceção da caneca assustadora, tanto o banco de pregos quanto o papel que não rasga, a participação do público é acionada a partir de uma necessidade da cena. Ou seja, no banco de pregos ambos, Paracelso e Ununúltima, não possuem coragem para testarem e pedem ajuda ao Arquimedes que indica que há alguém corajoso na plateia para se sentar. No papel que não rasga, a participação do público é desencadeada após Ununúltima tentar algumas vezes rasgar o papel e não conseguir, fazendo com que ela peça ajuda para as pessoas da plateia. A parte final da peça é composta pelo experimento da pasta de dente de elefante, não à toa este experimento é escolhido para encerrar a peça, posto que possui o maior efeito visual e surpreendente da peça.

Cumprido, por fim, destacar algumas questões salientadas durante as entrevistas e que tratam das explicações dos experimentos. Pablo Aguilar reflete que durante o processo de criação, a construção e o ensaio das explicações dos experimentos foi uma etapa desafiadora. A ideia era conjugar explicações fáceis e que coubessem na “boca” dos personagens. Para ele interessava que não houvesse o rompimento da atmosfera da peça para a entrada de um momento mais sério ou denso para as explicações. Assim, para ajudar nesse azeiteamento, Pablo conta que orientava os atores a atuarem em um registro mais pessoal: “Eu lembro que eu falava isso pra vocês. Falem do jeito que vocês acham que vocês compreenderiam. Se você tivesse que explicar pra você mesmo, como é que você explicaria?”. Foi preciso, portanto, amaciar as

explicações, de modo que elas não destoassem do restante do tom da peça, e isso não se deu somente nos ensaios, mas ao longo da temporada. Pablo reflete que ainda não consegue estar totalmente satisfeito com os momentos de explicação, porque mesmo que essas questões tenham sido trabalhadas, incomoda-o certo teor didático.

Entretanto, logo em seguida, Pablo fornece outro ponto de vista sobre o conteúdo das explicações. Para ele, por outro lado é interessante que uma criança mesmo não compreendendo tudo que está sendo dito, saiba que há uma explicação para aquilo que ela viu. Para Pablo, há a brincadeira entre a ideia de mágica e experimento. Os experimentos funcionam como se fossem mágica, mas no final, eles são revelados. Tratando-se de um museu de ciências e um espaço de educação, Pablo ressalta, também, a importância dessas explicações na peça considerando os responsáveis, professores e/ou familiares, que a assistem. Pablo diz que a forma como os conteúdos são abordados na peça pode estimular estes responsáveis sobre como abordar conteúdos mais complexos de uma forma mais palatável.

Alexandre Francisco comenta aspectos semelhantes aos trazidos por Pablo. Para ele foi desafiador conjugar uma forma de falar mais tranquila no momento das explicações. Ele percebia que ainda havia um lugar mais duro, muito ainda devido a um processo de compreensão e assimilação pessoal da compreensão científica dos experimentos. Para Alexandre, foi a experiência em cena ao longo da temporada, que promoveu a apropriação do conteúdo, e conseqüentemente uma maior liberdade no modo de falar, fazendo com que aquele conteúdo viesse de forma mais natural e despojada.

3.2 OS CHARLATÕES

Nesta seção nos dedicaremos a abordar uma das referências norteadoras da criação da peça, a figura cômica do charlatão. Para iniciar, observamos como a figura do charlatão se manifesta na peça e de que forma ela foi pensada para construir uma relação com o público, especialmente na primeira parte do espetáculo. Para isso, recorreremos a materiais da peça como o texto, os registros fotográficos e as entrevistas. Esses documentos da peça e da pesquisa são colocados em diálogo com literaturas e obras dedicadas ao charlatão. Em um outro movimento, para compreender as aproximações e os diálogos entre a figura do charlatão na peça com a tradição da cultura popular⁴, abordamos a figura do charlatão a partir de uma perspectiva

⁴ É importante, desde já, frisar a abordagem que será feita em torno dos charlatões. A figura do charlatão pode ser analisada sob diversas perspectivas. Entretanto, não nos ateremos a outras manifestações e atividades que essa figura possa desempenhar na vida, nas profissões e nas visões de mundo contemporâneas. Nos concentraremos em investigar o charlatão em sua gênese na idade média e sua relação enquanto uma figura híbrida que transita entre

histórica. Através dessa abordagem, veremos como a atividade do charlatão desempenha uma relação simbiótica na idade média com as manifestações artísticas de rua. Já com o intuito de observarmos como essa figura é representada na arte em diferentes momentos históricos, reunimos materiais iconográficos e dramaturgicos que serão apresentados ao longo de toda a análise. Em suma, os objetivos desta seção incluem:

1. Notar como o espetáculo versa com uma determinada tradição da cultura popular a partir da figura do charlatão;
2. Como a escolha por investir em uma linguagem de tradição popular pode informar sobre a construção de uma relação interativa com o público no início do espetáculo;
3. Observar de que forma a peça apropria-se do imaginário charlatão com efeitos de comicidade;
4. Refletir sobre o uso da figura do charlatão em uma peça voltada para a divulgação científica. Que aspectos desta figura - antagonista à ciência - são usados justamente a favor da ciência?

Os charlatões são filhos das praças públicas e das feiras medievais. Seu aparecimento está localizado no período da baixa idade média (século XI ao século XV), momento marcado pelo declínio do feudalismo e do enfraquecimento do domínio da igreja (SANTOS, 2013). A palavra *Cirlartano* origina-se na Itália, especificamente na região denominada Cerratane. Uma das acepções para *Ciarlatano* consiste na junção entre duas palavras: *Ciarlare*, definido como falar de forma demasiada e *Cerretano*, que compreende os habitantes de uma região da Itália chamada Castello Cerreto di Spolletto, na Úmbria (SANTOS, 2013). De acordo com Santos (2013), as fortes mudanças sociais que impactaram a época, principalmente os efeitos da peste bubônica, acarretaram na migração de uma população vulnerável localizada na região de Cerreto em busca de oportunidades. Francesco (1939) adiciona, ainda, outra camada de sentido ao significado da palavra. Para a autora, segundo o tradicional dicionário da Itália denominado *Vocabolario della Crusca*, *Ciarlatano* corresponde a “tagarelice vazia ou falar de maneira jactanciosa e irresponsável, muitas vezes com a intenção de confundir os outros; aquele que vende pomadas ou outras drogas em lugares públicos, arranca dentes e exhibe truques de prestidigitação” (FRANCESCO, 1939, p.4). Em ambas as definições, destaca-se o enfoque no aspecto do domínio da palavra e da atividade do charlatão ligada a um tipo de encenação. Como

a arte, a ciência e a cultura popular. Interessa-nos mais investigar os dispositivos cênicos que se articulam para a composição deste personagem, do que uma análise ou aplicabilidade dessa figura em outros âmbitos que atuam no campo da realidade concreta.

veremos adiante, notáveis em sua habilidade persuasiva, os charlatões usam da palavra e de um exibicionismo como estratégia de comunicação com o público.

Como já mencionado, a figura cômica do charlatão foi uma das referências basilares para a criação da peça *Paracelso, o fenomenal*. Em entrevista concedida no âmbito desta pesquisa, o diretor Pablo Aguilar comenta que desde a concepção do projeto interessava-o explorar um certo imaginário das ciências ocultas e, também, dessa figura que se usa de um certo universo oculto, presente no período medieval, que é um pouco mamulengo, viajante, vendedor e artista.

E nessa brincadeira de show de ciências, já que a gente vai lidar com coisas de química, poções, essa coisa do imaginário me abriu a cabeça pra voltar nessa coisa que também é muito do palhaço medieval, daqueles caras que vendem elixir, daquele cara meio que mamulengo, aquele carroceiro medieval, que também apresentava número circense, que também vendia um elixir, que era de tudo um pouco e que ficava nas feiras medievais. Então me veio essa coisa também do alquimista e daí esse nome o Paracelso, que foi o nome de um pai da Alquimia, o Paracelso (Informação verbal).⁵

Através de um levantamento documental realizado sobre os charlatões integrando literaturas, textos dramaturgicos e materiais iconográficos, reunimos uma constelação de traços que compõem essa figura. A partir disso, identificamos na peça elementos que correspondem a esse imaginário charlatão e os dividimos em três conjuntos: O viajante contador de histórias, A construção do mistério e Truques e comichades. Porém, antes de seguirmos com esta análise é preciso, ainda, localizar a figura do charlatão no contexto da peça. Ao analisarmos o texto da peça, observamos que o charlatão se manifesta principalmente na primeira parte do espetáculo. Como exposto anteriormente, a primeira parte da peça compreende a entrada dos personagens no palco até o momento da finalização do segundo experimento científico, o sopro mágico. Esses três conjuntos irão orbitar dentro desta fatia da peça. Desse modo, as cenas que correspondem à primeira parte da peça serão revisitadas a partir de cada conjunto.

⁵ Entrevista concedida por AGUILAR, Pablo. [11/2021]. Entrevistador: Kailani Tavares Guimarães. Rio de Janeiro, 2021. arquivo mp3 (2h30m)

3.2.1 O viajante contador de histórias

Uma característica recorrente na figura do charlatão é a expressão da sua imagem como a de um viajante ou aquele que está sempre de passagem por algum lugar. Em pinturas que retratam a atividade charlatã na idade média é comum vermos charlatões atuando em espaços mambembes ou que parecem terem sido improvisados. Tal representação nos remete a uma ideia de instabilidade ou de uma atividade que não possui um lugar fixo de atuação.

Figura 33 - The Quacksalver (1785), por Franz Anton Maulbertsch.



Fonte: ART INSTITUTE OF CHICAGO

O aspecto de andarilho também é incorporado como argumento de persuasão por charlatões, que se aproveitam desse universo para contarem causos mirabolantes ao público. Essas histórias podem incluir passagens por lugares desconhecidos, distantes ou a descoberta de substâncias raras que prometem resultados milagrosos. Dessa forma, nota-se que a noção de itinerância atrela-se à construção de uma ideia de valor intelectual e conhecimento. Segundo Francesco (1939), o período renascentista condensa a expressão mais vívida do charlatão enquanto uma figura viajante. A autora afirma que esse período, caracterizado por um intenso desejo pela exploração do mundo, configura um momento em que esse traço dos charlatões encontra eco com o espírito da época.

Em uma época dedicada à exploração, um novo valor foi colocado para as viagens. Os contemporâneos dos grandes aventureiros e conquistadores foram movidos por um desejo incansável de participar de novas experiências não apenas em lugares distantes, mas também em países vizinhos. E porque a profissão do charlatão exigia perambulação constante, ele viveu de acordo com o padrão ideal da época; nas próprias condições de sua existência tornou-se um viajante, um cosmopolita e um aventureiro. (FRANCESCO, 1939, p.15)

Figura 34 - A traveling quacksalver, xilografia alemã de meados do século XVI



Fonte: FRANCESCO, 1939

Para fomentar esse arcabouço histórico, recorreremos ao esquete *Le Dit de l'Herberie*, escrita em 1285, ou seja, em pleno período medieval, pelo trovador francês Rutebeuf e traduzida para o português por Jean Lauand. No esquete, o autor apresenta a atividade de um charlatão em uma feira medieval, evidenciando, principalmente, a sua abordagem inicial com o público. No esquete, o charlatão usa uma fala rimada e cômica para narrar suas viagens fantásticas e apresentar seus produtos medicinais raros que prometem efeitos milagrosos. As plantas milagrosas, citadas pelo charlatão, estão justamente associadas às suas andanças pelo mundo, caracterizando, como mencionamos, um acúmulo de conhecimento adquirido através das viagens. Extraímos trechos da primeira parte do esquete para que possamos observar este aspecto viajante ligado à figura do charlatão.

[...]
 Muitos mares em viagens eu já cruzei
 E foi pela Moréia que eu voltei
 Foi lá que medicina eu estudei

E passei por Salerno

Buriana e Biterno
Puglia, na Calábria, e até Palermo

Coletando estas plantas prodigiosas
Que curam as doenças mais dolorosas
Doenças passageiras ou teimosas

Fui consegui-las nas mais estranhas terras
Em vales perdidos, em ásperas serras
Onde o Preste João
faz suas guerras

Estas preciosas pedras, por caminhos tortos
Vieram até vós de longínquos portos
E têm virtude até de levantar os mortos
[...]
Protegem contra cobra e cachorro louco
Coice de burro e, se acha pouco
A morte espantam, baratinho e ainda tem troco

E, dos quatro cantos do mundo, tem mais ainda
Ervas trazidas dos desertos da Índia
Da Riviera e da Lincoríndia

Através da leitura de *Le Dit de l'Herberie*, identificamos similaridades com cenas iniciais da peça *Paracelso, o fenomenal*. Para traçar esse paralelo, traremos a seguir alguns trechos do texto da peça. Ao darem início ao espetáculo, uma das primeiras ações dos personagens é se apresentarem diretamente ao público. Paracelso começa descrevendo-se com diversas aptidões, entre elas, a de viajante.

Paracelso – Eu sou médico, químico, alquimista, astrólogo, filósofo e viajante. Para os íntimos, Paracelso. Sempre ao lado de minha fiel escudeira... ah por favor, apresente-se!

Além da apresentação, Paracelso e Ununúltima também anunciam ao público a especialidade da dupla, os experimentos científicos. O imaginário do viajante novamente é convocado pelos personagens ao atribuírem sua prática e seu conhecimento com os experimentos científicos às suas andanças pelo mundo. A cena está disposta da seguinte forma: Paracelso encontra-se à frente do cenário, na lateral direita, enquanto Ununúltima, da lateral esquerda da carroça, realiza algumas ações em seu interior. Dentre elas, a personagem manuseia um compartimento da carroça, uma cortina, transformando-o em uma bancada de madeira. Essa ação ocorre simultaneamente às falas a seguir:

Paracelso - (Sem jeito) Para testar as hipóteses fazemos experimentos. Temos muita experiência em experimentos, já perambulamos por terras e mares até os cantos mais longínquos. Acumulando práticas e saberes os mais distintos. Lugares lindos! Como campos e savanas de cor mentolada,

Uno - Era tanta lama que a bota vivia atolada

Paracelso - Vimos a aurora do dia

Uno - Um sol de rachar que doía

Paracelso - Cidades com aroma fenomenal

Uno - Um cheiro de bosta que eu nunca vi igual

Paracelso - Finalmente aqui chegamos com nobre missão

Uno - Tô com uma fome, alguém tem um pão?

Paracelso - Não!

Uno - Requeijão?

Paracelso - Não!

Uno - Mamão?

Na sequência, Paracelso e Ununúltima alegam que, por baixo de um pano vermelho disposto sobre um banco, existe um artefato raro e valioso, obtido através de uma viagem “até a distante cidade de Siracusa”. Os personagens acreditam que este aparato pertence à parte do corpo de um grande cientista e alegam, ainda, serem capazes de se comunicarem com ela. A partir da construção de uma atmosfera de mistério, os personagens decidem revelar este objeto. Com a retirada do pano, o que se apresenta é um cérebro de borracha ligado a uma engenhoca. Paracelso e Ununúltima reverenciam o cérebro como sendo do cientista Arquimedes. Este aparato – que está mais detalhado na seção dedicada aos experimentos científicos - consiste na bobina de tesla, o primeiro experimento científico da peça. Portanto, nesse momento, a figura do viajante se mostra - para além da *mise en scène* - um elemento dramático que irá desencadear o experimento científico da Bobina de Tesla.

Paracelso – [...] nós conseguimos este artefato raríssimo em uma de nossas viagens até a distante cidade de Siracusa. Lá encontramos, ainda viva e pulsante, uma das partes do corpo de um grande sábio da Antiguidade e nós conseguimos nos comunicar com ela! (Tira o pano e revela o equipamento) E agora, como vocês, apresentamos o cérebro de...

Tendo traçado um paralelo entre as obras *Le Dit de l'Herberie* e *Paracelso, o fenomenal*, observa-se que, em ambos os textos, os personagens valorizam as viagens como uma espécie

de currículo profissional. Em outra aproximação nota-se a semelhança entre o formato textual, já que as duas obras apostam na palavra rimada. Outra semelhança é o fato de os personagens se autodeclararem médicos e pesquisadores e construírem uma ideia de segredo em seus trabalhos. Ainda cabe mencionar que ambos os extratos dos textos estão direcionados a uma situação de primeira abordagem com o público.

Pensemos agora acerca de três aspectos que se encontram relacionados em ambas as obras: o viajante, a ciência e o público. Como vimos em *Le Dit de l'Herberie*, a figura do charlatão joga com a ideia de que as viagens desempenham uma função de laboratório ambulante. O charlatão apresenta-se como um grande acumulador de conhecimento e detentor dos segredos. Ao olharmos para o texto do *Paracelso, o fenomenal*, veremos que a mesma lógica se opera, todavia, observa-se uma diferença no que é ofertado como valor adquirido dessas viagens. Se, em *Le Dit de l'Herberie*, o que o charlatão tem a oferecer são produtos milagrosos, em *Paracelso, o fenomenal*, é o experimento científico que é posto em oferta ao público. Os personagens, Paracelso e Ununúltima, anunciam no início do espetáculo que irão apresentar experimentos científicos e afirmam terem adquirido a prática em experimentos a partir das viagens. Portanto, podemos averiguar que em *Paracelso, o fenomenal*, há uma subversão da figura do charlatão. Em sua concepção, o charlatão utiliza-se de referências e imaginários da ciência para oferecer ao público algo enganoso. Já em *Paracelso, o fenomenal*, a partir da construção do charlatão, o espetáculo pretende revelar e explicar experimentos científicos para o público. Para endossar esta reflexão, trazemos um trecho da entrevista realizada com o diretor Pablo Aguilar, que explica essa subversão:

Foi a maneira que a gente fez de aproveitar toda essa coisa que já existe, esse imaginário em cima da ciência, que é esse lado que é até meio perigoso falar isso - mas é que existe ao mesmo tempo - que é esse lado meio místico, das ciências ocultas, que é um charlatanismo na verdade. Se apropriar disso e aproveitar desse universo que pode ser muito cômico, a gente pode tirar muito sarro disso, pra fazer experiências reais de física, química, biologia, enfim. Criar um espetáculo que tem toda uma alusão às ciências ocultas, elixir, alquimia mas ao mesmo tempo a gente abraça esse universo estético, esse mistério, mas exatamente pra fazer o oposto. Pra deixar tudo evidenciado, pra falar sobre as experiências. Não tem nada de oculto. (Informação verbal)⁶

⁶ Entrevista concedida por AGUILAR, Pablo. [11/2021]. Entrevistador: Kailani Tavares Guimarães. Rio de Janeiro, 2021. arquivo mp3 (2h30m)

Figura 35- Momento em que os personagens falam de forma rimada sobre as suas viagens



Foto: Eduardo Santos, 2019

3.2.2 A construção de um mistério

O segundo conjunto dedica-se a uma abordagem sobre a presença do mistério na peça *Paracelso, o fenomenal*, ancorada em literaturas que tratam sobre esse aspecto da figura do charlatão. Veremos que, na figura do charlatão, ambas as características - viajante e misterioso - se complementam. Se no viajante notamos como o charlatão constrói sua imagem ligada a um suposto conhecimento, é no mistério que ele mantém a atenção da audiência ao seu redor. O charlatão como essa figura enganosa que transita entre o universo da ciência e do misticismo é fruto das tensões e dinâmicas presentes nos períodos da Idade Média e do Renascimento. Os movimentos que marcam a transição entre estes períodos propiciam um terreno favorável para a atuação dessa figura. A significativa transição de uma sociedade centrada em uma visão de mundo pautada pela hierarquia divina, rumo a uma consciência da finitude do homem e sua visão antropocêntrica, cria uma fissura onde essas duas visões coabitam e se amalgamam.

Tendo em vista isto, em *The Power of the Charlatan*, Francesco (1939) inicia o livro com a afirmação de que o mistério é um elemento essencial para um charlatão. A ênfase nessa característica é evidenciada pela autora através de uma análise sobre o modo como a ciência moderna desenvolvia-se, considerando o contexto transitório dessas visões de mundo. No

Renascimento, a ciência ainda estava impregnada por um certo mistério. É nesse contexto, por exemplo, que se localiza a separação entre a astronomia e a astrologia ou o processo de transformação da alquimia - que abandona a face mística e volta-se para a ciência experimental. Essa guinada rumo à ciência moderna acendeu os ânimos daqueles que contemplavam os fatos com maravilhamento e deslumbramento. Muito embora a sociedade presenciasse o crescimento do racionalismo, essas características - assim como em todo processo histórico - não são absorvidas de forma abrupta. Soma-se, portanto a isso, uma sociedade ainda imbricada na crença, no cristianismo e nos dogmas religiosos. Assim, o mistério apresenta-se para além de uma estratégia recorrida por charlatões, ele ronda essa temporalidade, sendo o próprio lugar de intersecção entre essas visões de mundo. A figura do charlatão atua nesse espaço - do que ainda não tem resposta e, por isso, pode ser inventado, imaginado.

Até aqui, ressaltamos como o mistério configura-se como uma característica elementar que paira sob o indivíduo em transição perante o surgimento de novas concepções de mundo. Já ao deslocarmos a análise para o plano do charlatão, nota-se como essa figura, além de operar dentro da lógica do mistério, é capaz também de materializá-lo. Os elixires são um exemplo disto. Eis uma imagem recorrente em representações do charlatão na arte: um charlatão em cima de um tablado improvisado segura um frasco em suas mãos e se dirige ao público curioso ao seu redor. No interior desses frascos, um líquido secreto capaz de fornecer a imortalidade ou até a cura de mazelas. Não à toa, os frascos são usados enquanto objetos significativos, pois também pertencem a um imaginário da ciência da época. Como aponta Francesco (1939), o charlatanismo desempenha uma estranha dupla conexão com o desenvolvimento da ciência moderna sendo “seu inimigo, mas seu assistente constante” (FRANCESCO, 1939, p.12)

Figura 36 - The Quacksalver (1635) por Rembrandt Van Rijn

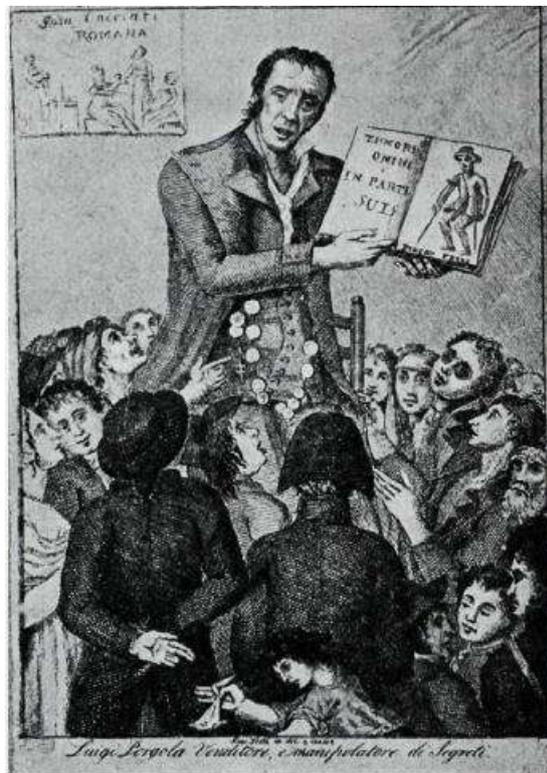


Fonte: RIJKS MUSEUM

Há ainda, segundo Francesco (1939), outra camada de sentido no mistério do charlatão. Sua reflexão desponta através de uma gravura romana do século XVIII, onde se vê um aglomerado de pessoas, que exibem posturas e olhares curiosos, em torno do charlatão, que segura um livro em suas mãos. Para a autora, a gravura intitulada “*Luigi Pergola venditore e manipolatore di Segreti*” sugere que o charlatão oferece mais do que um produto misterioso, oferece o mistério em si, o inatingível, pronto e engarrafado.

Nessa direção, chama atenção na gravura analisada pela autora a relação que se instaura entre o mistério e a audiência. Através do investimento na criação de uma atmosfera de mistério, o charlatão aguça a curiosidade e o desejo de quem o assiste. Apresentaremos a seguir outras imagens que retratam a atividade de charlatões com enfoque nessa junção, o mistério e a audiência. A partir dessas obras, podemos observar como três situações se repetem: o charlatão exibindo algo em suas mãos, a postura dos espectadores inclinados em direção à figura do charlatão e o ambiente público. Essas semelhanças nos fazem compreender o uso do mistério enquanto uma estratégia de comunicação entre o charlatão e o público. Somado a isto, como bem menciona Camporesi (1973), o charlatão recorre a um acervo de truques de ilusionismo e mágica, práticas que, combinadas ao mistério, colaboram para a amplificação dessa intenção.

Figura 37 - Luigi Pergola venditore e manipolatore di Segreti (gravura romana de cerca de 1800)



Fonte: FRANCESCO, 1939

Figura 38 - The Quack Doctor (1866) por Charles Green



Fonte: ARTVEE

Figura 39 - A village fair with a quack (1650) por Jan Steen



Fonte: WIKIMEDIACOMMONS

Figura 40 - Quack (1660) por Jan Steen



Fonte: ARTHIVE

Figura 41 - The charlatan (final do século XV) por Hieronymus Bosch



Fonte: WIKIPEDIA

No caso da peça *Paracelso, o fenomenal*, a relação com a audiência é um elemento fundamental em sua constituição. A seguir, veremos como o mistério é utilizado no arranjo da relação entre os personagens e o público. Foi a partir da análise textual da peça que a compreensão do mistério enquanto um elemento marcante delineou-se. Na dramaturgia da peça, observam-se momentos onde há a menção direta à palavra mistério, seja em rubricas ou através da fala dos personagens. Dentre as cinco menções encontradas, três se referem ao slogan “Minúcias, Malícias e Mistérios”, dito pelos personagens no início do espetáculo e repetido ao longo da peça. Este slogan, como veremos abaixo, aparece no texto sempre conectado à ciência. Ora veremos o jargão utilizado para adjetivar o método científico, ora para revelar que há ciência por trás das “Minúcias, Malícias e Mistérios”. A cada vez que este slogan é pronunciado na peça, os personagens realizam simultaneamente um gesto diferente para cada palavra, em direção ao público. Como uma das primeiras ações, Paracelso e Ununúltima declaram ao público que seu objetivo é apresentar as “Minúcias, malícias e mistérios” do método científico.

Paracelso - Como dizia, hoje diante de vossos olhos, apresentaremos as minúcias, malícias e mistérios (*Ununúltima e Paracelso falam juntos o slogan*) do método científico! Uma importante etapa é a observação. Observar o mundo! (Fazendo um grande gesto para Uno, que não entende) Observar O MUNDO! Onde está o mundo? O globo! Cadê o globo?

O próximo momento de aparição do slogan ocorre quando os personagens iniciam a explicação do segundo experimento da peça, o “Sopro mágico” (cabe recordar que o Sopro Mágico é o primeiro experimento que contém explicação, a Bobina de Tesla não é explicada durante a sua cena). O clima da cena do “Sopro Mágico” divide-se em dois momentos. Durante a demonstração do experimento, a cena encontra-se imersa em uma atmosfera de mistério e magia, desencadeada após Ununúltima sugerir que Paracelso mostre a todos o poder do seu sopro especial. Já no momento da explicação, o clima instaurado anteriormente é rompido. Para realizar a transição dessa atmosfera, os personagens declaram que é chegada a hora da “revelação”, dito em tom semelhante a quando se revela uma mágica. O slogan “Minúcias, Malícias e Mistérios” contribui para marcar esta transição entre a atmosfera de magia e mistério e o momento da explicação.

Uno - Ah, mas não é só isso! Agora Paracelso você irá assoprar este conteúdo durante um tempo até que a gente veja a força do seu sopro especial.

O líquido volta a ficar transparente

Paracelso e Uno - Ohhhhhh! (pedem ao público que façam um grande ohhhh junto)

Paracelso - Ahh! Agora que vocês viram a minha habilidade soprística, mostraremos a ciência por trás das minúcias, malícia e mistérios! É hora da:

Juntos - REVELAÇÃO!

O último aparecimento do slogan acontece ao final da peça, quando os personagens se despedem do público. Novamente nota-se reiterado - através de uma fala do Paracelso - a convergência entre a ciência e as “Minúcias, Malícias e Mistérios”.

Paracelso - Gostaríamos de agradecer a presença de todos. E dizer que estamos muito felizes de poder mostrar o pensamento científico por trás das minúcias, malícias e mistérios. Nós nos vemos por aí em qualquer cidade, em qualquer lugar.

Como mencionado anteriormente, outro aparecimento do mistério é encontrado na rubrica do texto. A sua função dedica-se a indicar a intencionalidade da cena. A cena em questão

trata-se da apresentação do experimento da Bobina de Tesla - que na peça é apresentada como um aparato misterioso chamado Arquimedes (representado por um cérebro). Além da rubrica, os personagens pronunciam juntos, em tom de suspense, a palavra mistério.

Paracelso – Não, não, Ununúltima! É hora da...

Juntos - INTELIGÊNCIA SUPREMA! Mistério...

(Trazem à frente um equipamento coberto por um pano, criando um clima de mistério)

O tom de mistério atravessa a corporeidade durante toda a cena. Os personagens recorrem ao uso das mãos com gestos que parecem modelar o ar. O tom de voz modifica-se e as palavras são emitidas em tom de segredo. Cria-se notadamente uma atmosfera exageradamente misteriosa. Após falarem juntos “mistério”, posicionam-se para levar o aparato, ainda encoberto, para o centro da cena. A caminhada com passos largos e corpo flexionado para a frente sublinha o ar de suspense. Os personagens seguram juntos o aparato e o levam até o centro da cena. A ida rumo ao centro da cena é realizada de forma rápida e simultaneamente com um “ohhh” feito pelos personagens em tom celestial, que sugere um movimento como se o objeto estivesse flutuando no ar. Vemos desde esse trecho até o momento da retirada do pano a atmosfera de mistério sendo construída em uma escala crescente. Os personagens dividem a todo momento esse clima com o público, seja ao direcionarem seu olhar ou mesmo ao interagirem diretamente com os espectadores.

Já com o objeto encoberto no centro da cena, de um lado, Ununúltima estica os braços em direção ao objeto mexendo com as mãos - gesto que sugere um certo suspense -, enquanto Paracelso retira o pano. Ao pronunciarem o nome de Arquimedes, Paracelso e Ununúltima juntam os braços sobrepostos à frente do corpo e os abrem dizendo “Eureka”, uma espécie de saudação e devoção por aquele objeto. Sobre a interjeição “Eureka” cumpre um à parte. Originária do universo científico, "Eureka" é uma expressão normalmente utilizada para se referir quando se encontra a solução para um problema difícil. A expressão é conhecida por ter se tornado famosa, justamente com o cientista grego Arquimedes. Supostamente Arquimedes ao compreender um princípio físico teria saído pelas ruas gritando “Eureka”.

Paracelso - Neste momento apurem os sentidos porque vamos mostrar algo nunca antes visto por essas bandas.

[...]

Paracelso - E agora, apresentamos o cérebro de...

Juntos - ARQUIMEDES! (Fazendo uma saudação) EUREKA!

Após a revelação do Arquimedes, o clima de mistério desloca-se, então, para a execução do experimento. Os personagens afirmam conseguirem comunicar-se através de uma lâmpada com o cérebro de Arquimedes. Entretanto, Paracelso desconfia de uma certa incredulidade da plateia e pede para que Ununúltima prove a todos que eles estão falando a verdade. Ela, então, dirige-se à plateia com uma lâmpada nas mãos e solicita que alguém da plateia cheque a lâmpada, certificando-se de que não há nada além de uma lâmpada. Dada esta ação, Paracelso faz a primeira pergunta ao Arquimedes, em tom sobrenatural, para verificar a presença de Arquimedes. Para provar a presença de Arquimedes no recinto, Ununúltima caminha muito lentamente na direção do objeto mágico com a lâmpada em sua mão. Aproveitando-se deste momento de silêncio e apreensão, Ununúltima, antes de aproximar totalmente a lâmpada do objeto, dá um susto na plateia soltando um grito.

Paracelso - Atenção para a primeira pergunta: *(em tom sobrenatural)*
Arquimedes, você está conosco?

Uno - (Aproveitando o clima onde a plateia está esperando que algo aconteça, grita, dando um susto na plateia) NÃOOOO, não pisca! (A lâmpada acende)

O sopro mágico é o experimento subsequente à cena citada acima. A presença do mistério marca as etapas de demonstração desse experimento. O próprio título do experimento já convoca a ideia de que algo mágico irá acontecer. Soma-se ainda o efeito do experimento que apresenta um resultado aparentemente mágico. Ununúltima vai para trás da carroça e retorna com três frascos, um becker, um erlenmeyer e um balão de fundo chato. Inicia-se a demonstração do experimento do sopro mágico com a alegação de provar o poder do sopro mágico do Paracelso. A cada resultado do experimento, o público é convocado pelos personagens a manifestar um grande “ohhh” coletivo. Durante o momento em que Paracelso assopra o líquido rosa, o público é convidado a levantar os braços mexendo as mãos, estimulando, assim, uma atmosfera de que algo está para acontecer. A forma como os personagens exibem as vidrarias de laboratório remetem a um gesto semelhante às imagens trazidas no início desta seção, onde nota-se o charlatão com os braços esticados exibindo algum objeto em suas mãos.

Figura 42 – Paracelso segura o frasco balão de fundo chato



Foto: João Laet, 2022

Ao longo deste tópico, buscamos ressaltar e comentar trechos da peça que lidam com o mistério. Nesse movimento, observamos como as literaturas mencionadas em um primeiro momento contribuíram para fomentar um olhar aguçado para a construção do mistério na peça. Além disso, identificamos traços clássicos da figura do charlatão incorporados à peça *Paracelso, o fenomenal*. A bobina de tesla é apresentada enquanto um objeto misterioso de funcionalidade fantástica. Além de conseguirem se comunicar com o Arquimedes, este também tem a capacidade de prever o futuro. Essa característica nos remete aos elixires citados no início da análise, considerados enquanto objetos capazes de oferecer a imortalidade. O mistério opera um jogo com o desejo pelo inatingível.

O mistério opera dentro de uma lógica que inclui a geração de expectativa no público. Podemos observar este encadeamento, por exemplo, quando o Arquimedes se encontra encoberto por um pano, no momento em que os personagens revelam que conseguem se comunicar com o Arquimedes e durante as etapas de execução do sopro mágico. A expectativa provoca um ponto de atenção, ela funciona, portanto, como uma forma de reunir os sentidos do público para a cena. Adicionado a isto, os personagens buscam, através do mistério, comentar a cena com o público, dividir as situações que acontecem com a plateia. Essa intencionalidade é buscada através do olhar, da corporalidade e da convocação do espectador a reagir com o

efeito do experimento, como é o caso do sopro mágico. Isso nos leva a refletir sobre a escolha do mistério localizada na primeira parte do espetáculo como tática para mobilizar a atenção e construir uma relação inicial com o público. Se recorrermos às pinturas destacadas no início deste tópico um paralelo torna-se tangível. Assim como vemos a audiência entregue ao redor do charlatão, na peça, os personagens buscam catalisar a curiosidade por meio do mistério, para assim, oferecerem a ciência.

3.2.3 Truques e Comichidades

Até aqui, analisamos a presença do charlatão na peça em consonância com os aspectos reunidos desta figura enquanto um ser histórico. Como já dito, a figura do charlatão está presente em diferentes momentos da história, mas é a partir da conjunção de fatores desencadeados no período medieval e renascentista que este habitante de diferentes imaginários - místico, viajante, médico e cientista - emerge. Para compreendermos os mecanismos que fazem do charlatão também uma figura cômica, utilizaremos uma abordagem distinta das anteriores. Levaremos em consideração as distâncias entre o ser histórico e a cena. Através desta cisão poderemos identificar mecanismos cômicos produzidos sob o domínio da cena.

Antes disso, trataremos brevemente de como essa figura está imbricada numa prática artística e ao mesmo tempo cômica. Esse movimento é importante para apresentar certas características e recursos que são explorados na peça, além de situar essa figura dentro de uma tradição da comédia popular. Os traços cômicos estão presentes desde a gênese da figura charlatona. Como aponta Camporesi (1973), os charlatões estabeleceram na idade média uma relação simbiótica com os artistas de rua da época, usando-se de recursos cômicos para atrair os espectadores. Em suas atuações, lançavam mão de truques de ilusionismo, uso de fantoches, jogos de luz e sombra, e malabarismos. O autor ainda cita que era comum charlatões improvisarem comédias e farsas, alguns, os mais ricos, por exemplo, contratavam comediantes profissionais para integrarem suas apresentações. Para Camporesi (1973), na idade média, teatro e charlatanismo estavam tão amalgamados, sendo inclusive difícil separar as duas funções. Segundo o autor, os charlatões e artistas de teatro tinham uma convivência intensa, viajavam juntos e ajudavam-se. E, não raro, essas duas figuras coexistiam na mesma pessoa. O espaço público foi o terreno propício para que essas funções e práticas mantivessem intensa troca. Como destaca Santos, (2013) a tradição do uso do espaço público pelos artistas profissionais tem sua precedência na atuação dessas figuras charlatonas.

Em *O Riso*, Bergson (1980) afirma que uma das condições necessárias à produção da comicidade consiste no que chama de *insensibilidade*. Em outras palavras, para o autor, a comicidade opera dentro de uma lógica avessa à emoção, em que é necessária uma certa *anestesia do coração*. Não é possível achar graça ou produzir graça sem que olhemos as coisas do mundo com certa distância. Indo ao encontro do que Bergson apresenta, Francesco (1939) ressalta que, diferente da maioria que se entregava à tagarelice vazia dos charlatões, havia aqueles que observavam tudo de forma questionadora. Essa parcela que assistia à atuação dos charlatões com certa “anestesia do coração”, era capaz de ver graça e comicidade na sua atividade.

Figura 43 - The Quack (1673) por Jan Steen



Fonte: WIKIMEDIA COMMONS

Afinal, o que faz do charlatão uma figura cômica na peça? Para responder a esta pergunta faz-se necessário, ainda, destacar o seguinte ponto: os personagens do Paracelso e da Ununúltima são figuras assumidamente charlatonas. Os gestos charlatões dos personagens são na mesma proporção falsos e declaradamente cômicos. Essa dupla camada está exposta ao público. Portanto, para além do uso de aspectos do charlatanismo na peça, vemos também a produção de comicidade em cima desses traços. A seguir, comentaremos algumas estruturas cômicas desencadeadas na peça através da figura do charlatão: o exagero, a quebra de expectativa e a oposição.

O tópico “A construção de um mistério” evidenciou os procedimentos de criação envolvidos na construção da atmosfera de mistério na peça. Uma das características observadas foi a relação implícita entre o mistério e a expectativa. Veremos, agora, mais de perto, como a junção entre essas duas dimensões resulta na produção de comicidade na peça.

Durante a cena de revelação do Arquimedes (bobina de tesla), nota-se o gradativo crescimento do clima de mistério. Antes de revelarem o objeto, os personagens afirmam possuir a parte do corpo de um grande pensador, que se encontra ali viva, latente e pulsante. Além disso, declaram serem capazes de se comunicar com esse órgão. Este é um momento em que os personagens acreditam exageradamente no poder deste objeto e buscam convencer o público do que possuem. Entretanto, ao retirarem o pano, o que se revela não supre as expectativas construídas pelos personagens. Apresenta-se à cena um emaranhado de fios ligados a um cérebro de borracha dentro de um recipiente transparente. Temos, então, um dos traços cômicos que se encontram impressos na figura do charlatão, resultado do contraste entre o mistério e a expectativa. A projeção de uma expectativa que tende a não ser cumprida induz a ridicularização dessa figura, que continua a acreditar de forma exacerbada na engenhoca apresentada.

Outro mecanismo cômico produzido através do mistério consiste no brusco rompimento da sua atmosfera. Verifica-se isto em dois momentos. Após revelar o cérebro de Arquimedes, Paracelso solicita, de forma solene, que todos façam um minuto de silêncio em memória a Arquimedes. Entretanto, Paracelso irrompe o silêncio e grita com a intenção de provocar um susto na plateia. Outro exemplo se encontra quando os personagens irão falar com o Arquimedes pela primeira vez. Ununúltima afirma que, através da lâmpada, eles são capazes de comunicarem-se com Arquimedes. Com isso, os personagens pedem a atenção da plateia para que proveem ao público a presença de Arquimedes. Paracelso, então, pergunta, em um tom que simula o que seria da ordem do sobrenatural, se Arquimedes encontra-se no recinto. Ununúltima, por sua vez, com a lâmpada em mãos, inicia uma caminhada lenta em direção ao Arquimedes. A instauração desse suspense logo é rompida quando Ununúltima vira-se para o público e solta um grito dizendo: “Não! Não pisca!”. O corte brusco sob o clima instaurado tem como objetivo provocar um susto na plateia, que é pega de surpresa. Com a exemplificação dessas duas cenas da peça, evidencia-se a operação dos mecanismos do inesperado e da quebra de expectativa, que buscam romper o ritmo da cena. Como afirma Andrade (2005), o efeito do susto ocorre quando há uma quebra brusca na lógica estabelecida: “A comicidade se dá com a interrupção da sequência, mostrando que a quebra do percurso lógico-racional do gesto-som

provoca o riso, pois nosso pensamento está condicionado a completar as séries (o padrão)” (ANDRADE, 2005, p.107).

O ar de mistério na peça não busca por nenhuma via a seriedade. Pelo contrário, o que vemos é a modulação do mistério como um pastiche. A partir da via do exagero, essa figura torna-se ridícula, risível. Parte dessa abordagem encontra-se expressa na corporeidade dos personagens. Para contribuir com a análise, selecionamos registros da peça que ressaltam a corporeidade durante os momentos de mistério.

Figura 44 - Paracelso momentos antes de revelar o Arquimedes



Foto: João Laet, 2022

Figura 45 - Ununúltima e Paracelso retiram o pano que encobre o Arquimedes



Foto: João Laet, 2022

Figura 46 - Expressão corporal de Ununúltima e Paracelso ao falarem “Mistério”



Foto: João Laet, 2022

Figura 47 - Reação de Ununúltima e Paracelso quando a lâmpada se acende



Foto: João Laet, 2022

Por meio das imagens, nota-se que os personagens investem em uma expressão corporal amplificada. Com isso, é possível identificar como determinados gestos são sublinhados com o intuito de frisar a atmosfera charlatã de mistério. Podemos constatar que o exagero, portanto, compreende outro mecanismo cômico acionado na construção do charlatão na peça. O seu emprego aciona a criação de uma figura extra cotidiana, que extrapola os limites do que é comum. Com o recurso do exagero, essas figuras que transitam pelo mistério transmitem certa estranheza, inadequação e ridículo.

Outro mecanismo que ressalta a atuação do charlatão enquanto uma figura cômica encontra-se no aspecto do viajante. Na seção “O viajante contador de histórias”, ressaltamos as características de viajante que compõem a figura do charlatão na peça. A cena em que os personagens falam sobre suas viagens é um dos momentos analisados na primeira seção. Recapitulando, Paracelso e Ununúltima, ao apresentarem-se ao público, contam ao público de suas viagens. Paracelso dirige-se ao público do centro da cena, enquanto Ununúltima realiza a ação de transformar a cortina da carroça em uma bancada. Nesse contexto, o Paracelso a cada frase cita as belezas naturais dos lugares por onde passaram. Já a Ununúltima responde cada frase do Paracelso de forma rimada, adicionando um sentido oposto ao que foi dito por ele. A

oposição, nessa circunstância, realiza um movimento comparativo que provoca a comicidade. Enquanto Paracelso elogia as belezas dos lugares por onde passaram, Ununúltima ressalta os aspectos negativos, como o cheiro de bosta ou o sol de rachar. Com isso, vemos um mecanismo de oposição que age entre duas ideias, uma primeira que afirma a beleza e a perfeição, e a outra que a contradiz:

Paracelso - Cidades com aroma fenomenal

Uno - Um cheiro de bosta que eu nunca vi igual

Truques de mágica e ilusionismo, como aponta Camporesi (1973), foram recursos recorrentes da prática dos charlatões medievais e renascentistas. A partir do escopo levantado sobre o charlatão ao longo de todas as seções, torna-se perceptível a afinidade entre esses dois universos – da mágica e do charlatanismo. À vista disso, pensemos sobre os procedimentos que envolvem a estrutura de uma mágica. Podemos apontar quatro principais quesitos que corroboram para que a mágica alcance o seu êxito: o enigma, a surpresa, a habilidade e a técnica. Sem enigma, não há surpresa. No enigma subsiste um segredo. O elemento chave para que o efeito da mágica aconteça reside na manipulação de um segredo. Através do que é ocultado é que o inexplicável se torna fantástico. O mágico é essa figura que detém a solução do enigma da mágica. Já a surpresa é o que move a premissa de uma mágica. O que se espera de uma mágica é que algo desafie nossos sentidos. A mágica ativa a capacidade de sermos surpreendidos. Sem um efeito surpreendente que provoque os sentidos ou que desafie os limites do real, a mágica não ocorre. Mas essas duas estruturas somente são factíveis através da habilidade e da técnica. Para realizar a mágica, o mágico precisa ter destreza na manipulação do objeto, como também é necessário que ele saiba capturar a atenção do público para que este não perceba o momento chave do truque. Soma-se a isso a performance do mágico que contribui para o sucesso do truque. É comum a pessoa que conduz a mágica demonstrar uma atitude segura e eloquente.

Diante dos elementos expostos, torna-se tangível tecer uma aproximação entre a mágica e os experimentos científicos da peça. As etapas de apresentação e execução dos dois primeiros experimentos - a bobina de tesla e o sopro mágico - revelam semelhanças com procedimentos inerentes à mágica. A começar pelo movimento dramaturgico que descola o sentido desses objetos de sua concepção ligada à ciência e imprime a noção de objetos que agem sob princípios mágicos. A bobina de tesla passa a ser intitulada como Arquimedes e sua função passa a ser a comunicação com algo sobrenatural. O Sopro Mágico – em que já está embutida a ideia da

mágica no próprio título - é posto em cena como uma forma de demonstração de um superpoder do Paracelso. Embora o sopro mágico tenha um momento em que os personagens explicam o que, de fato, acontece, ainda sim esse momento é apresentado enquanto revelação.

Durante a apresentação da bobina de tesla, Ununúltima simula a performance de um mágico. A lâmpada que será utilizada no experimento é apresentada ao público de forma a emular o gesto de um mágico, quando solicita que o público verifique um objeto antes de prosseguir com a mágica. A personagem indaga o público:

Uno - Muito bem! Vocês estão vendo que aqui há uma lâmpada, somente uma lâmpada, meramente uma lâmpada, apenas uma lâmpada?

Depois, pede que uma pessoa da plateia verifique o objeto e veja se não há nada além de uma lâmpada:

Uno - Você! (vai até uma pessoa da plateia) verifica, por favor! Veja se é somente uma lâmpada, se não há nada, um fio, um botão. (Após verificação, volta para o palco com a lâmpada) Pois bem, será com essa lâmpada que Arquimedes se comunicará conosco!

Figura 48 – Uma pessoa da plateia fazendo a verificação da lâmpada



Foto: João Laet

Tanto a bobina de tesla quanto o sopro mágico envolvem na sua demonstração um segredo sobre o seu resultado. Na bobina de tesla, a manipulação do interruptor é o segredo que faz com que a lâmpada acenda ou não. Como essa peça encontra-se visível na cena, os personagens precisam recorrer a estratégias para distrair ou tirar o foco da atenção do público. O manuseio do interruptor ocorre em diferentes momentos. No primeiro, Paracelso ativa o interruptor enquanto Ununúltima aproxima-se do público para apresentar a lâmpada. Assim, no momento em que Paracelso pergunta “Arquimedes, você está presente?”, o circuito eletromagnético já está ativado e vemos a lâmpada acender. O segundo momento ocorre quando a Ununúltima se encaminha para fazer a sua primeira pergunta ao Arquimedes. Nesse instante, Paracelso passa pela frente da Bobina de Tesla; essa movimentação permite que Ununúltima consiga desligar o interruptor sem que o público perceba. Com isso, o circuito encontra-se desligado. Ununúltima, então, realiza três perguntas ao Arquimedes com o intuito de aferir o grau de inteligência do Paracelso e, em todas as perguntas, a lâmpada não acende. Após notar que o Arquimedes não o considera inteligente o suficiente, Paracelso chora exageradamente. Isso faz com que o foco da cena se concentre nele, o que permite que Ununúltima religue o interruptor sem que ninguém perceba. Com o circuito ligado novamente, Ununúltima refaz a pergunta, indagando, dessa vez, se o Paracelso não seria muito especial. A lâmpada, então, acende.

Já no Sopro Mágico, o truque de mágica acontece quando Ununúltima dirige-se à parte posterior da carroça. A prerrogativa dessa ação consiste na busca pelo elemento que irá ajudar o Paracelso a provar para todos a força do seu sopro especial. Nesse momento, a atriz adiciona em um dos frascos com água a substância fenolftaleína (o outro frasco já se encontra previamente preparado com água e soda cáustica). Ao retornar à cena, Ununúltima apresenta os dois frascos à plateia e, de modo a simular novamente a ação de um mágico, os levanta e pergunta ao público se conseguem perceber a transparência de cada conteúdo. A seguir, Ununúltima pede que Paracelso misture as duas soluções. O primeiro efeito dá-se através da mistura dos dois conteúdos que, ao serem misturados, tornam-se uma solução de tonalidade rosa. O segundo efeito acontece quando o Paracelso começa a assoprar o líquido rosa. Através do sopro, a solução passa de rosa para transparente novamente (a explicação do experimento encontra-se detalhada na seção A dramaturgia dos experimentos científicos). No Sopro Mágico, vemos, ainda, os personagens convocarem o público a reagirem ao final de cada efeito. Ununúltima dirige-se à plateia e pede que todos façam um grande “ohhh” coletivamente. Essa expressão tende a representar uma reação espontânea de espanto ou surpresa diante de algo. No caso da peça, entretanto, os personagens convidam o público a reagir de maneira fictícia, o que

nos leva a pensar nessa ação enquanto uma proposta de imitação. A plateia é convidada a imitar a reação do que viria a ser o senso comum de uma plateia ao assistir a um show de mágica. Assim, vemos como os dois experimentos científicos em questão adquirem uma roupagem diferente e novos sentidos são dados a eles.

Figura 49 – Ununúltima e Paracelso pedem que a plateia faça “oh”



Foto: João Laet, 2022

Figura 50 – Paracelso fazendo um grande “oh”



Foto: João Laet

Tratando-se de uma peça que versa com o formato de um show de ciências, a abordagem descrita acima nos abre uma fresta para pensarmos sobre as possibilidades e particularidades da teatralidade. E, mais que isso, nos acena para uma questão cara a este trabalho: refletir sobre as interações entre teatro e ciência. Na peça, vemos que, através da linguagem teatral, os experimentos científicos podem ser experimentos científicos, mas também podem operar sob outra lógica e, por que não, por outros imaginários? A produção de novos sentidos e a sobreposição de diferentes sistemas - ciência e teatro - são dispositivos acionados na construção da peça *Paracelso, o fenomenal*. Para prosseguir com esta reflexão, pegarei emprestado uma palavra pertencente ao vocabulário científico: hibridização. Em termos genéricos, hibridização é um termo utilizado para referir-se a um fenômeno de fusão ou união entre orbitais atômicos (região presente na estrutura de um átomo). Essa fusão origina orbitais atômicos híbridos e equivalentes entre si. Esse fenômeno nos cabe enquanto uma figura de linguagem para as relações postas diante desta elucubração. Testemos a aplicação neste caso: os experimentos científicos e a mágica. Aqui, veremos a hibridização entre dois corpos diferentes. Sem a pretensão de alcançar respostas, mas com a motivação em experimentar novas ligações, hibridizar experimentos científicos e mágica pode nos oferecer um caminho sobre como aliar uma prática do brincar e da diversão ao fazer científico.

Como último ponto da análise desta seção, lançamos mão de uma consideração acerca da prática charlatã tecida por Viveiros de Castro (2005). Ao comentar a ideia do truque no charlatanismo, a autora observa como certas táticas atravessaram o tempo e, ainda hoje, podem ser encontradas em feiras e centros comerciais urbanos. Os truques são usados como estratégia para atrair, captar a atenção ou despertar o interesse da audiência. Como aponta a autora:

Charlatão, farsante, prestidigitador, mercadejador... Independente do nome que tenha, para sobreviver na profissão é preciso dominar a palavra, ter lábia e saber entreter o passante. Primeiro é necessário fazer o transeunte parar e olhar, depois usa-se de todos os artifícios possíveis para entretê-lo, mantendo-o ali, praticamente hipnotizado. Quando o sujeito pára e começa a escutar a cantilena de um vendedor já é mais do que meio caminho andado para tornar-se um comprador. Aí, vale o apoio de um ajudante, que se passa por comprador, tece elogios ao produto e adquire logo dois, retirando-se da roda sem nunca deixar de incentivar os incautos a comprarem também... Esse truque foi usado na Grécia antiga e ainda hoje faz sucesso no Largo da Carioca, em pleno Rio de Janeiro (CASTRO, 2005, p.46.)

Durante os tópicos dedicados ao charlatão, procuramos evidenciar artifícios usados para provocar o interesse do público e estabelecer uma certa qualidade de atenção do público,

semelhante ao que descreve a autora. Isso nos leva a pensar sobre as referências que rodearam a criação da peça, constituídas por práticas de tradição popular.

Somando a isso, nos chama a atenção um trecho da entrevista com o diretor da peça Pablo Aguilar, em que ele, assim como Castro (2005), cita o Largo da Carioca como cenário para ilustrar o seu pensamento. O assunto em questão também se tratava de um truque e surgiu a partir de questões acerca da interação entre os personagens, o público e os experimentos científicos.

Sim, como um jogo de adivinhação. E isso é muito de palhaço de rua né! Não só de palhaço de rua, mas jogo de espetáculo de rua. É muito mambembe isso. Tem umas coisas que você olha no *Paracelso* que são bem mambembe. Característica de coisa mambembe, e nem sei se é de espetáculo de rua, mas assim, sabe esses artistas de rua que ficam jogando embaixadinha na Carioca? Sabe assim? Essa coisa: “ah é uma pessoa que tá na terceira fileira’ É uma frase que sairia dali também.” (Informação verbal)⁷

O momento que Pablo Aguilar destaca refere-se a cena em que os personagens recorrem a um truque para escolherem uma pessoa da plateia. Trata-se do momento em que Paracelso e Ununúltima pedem ajuda ao Arquimedes pois estão diante de um impasse: temos em cena o banco de pregos, mas ambos não possuem coragem para sentar-se. O truque tem duas camadas e usa a bobina de tesla e a mesma operação utilizada em outros usos do objeto, que consiste na ativação do campo eletromagnético através do interruptor, o que faz com que a lâmpada acenda ao ser aproximada do circuito. Na cena, Arquimedes é capaz de prever o futuro ou realizar adivinhações. Como já comentado em outros momentos, a comunicação com o Arquimedes é dada através de uma afirmação positiva ou negativa. Paracelso, então, indaga ao Arquimedes se há alguém corajoso o suficiente para se sentar no Banco de Pregos. Com a confirmação de que sim, os personagens iniciam uma série de perguntas para encontrar essa pessoa. A segunda camada do truque consiste nesse jogo de perguntas. Os personagens observam características da plateia e as usam para escolherem uma pessoa da plateia. Destacamos um trecho do texto da peça que evidencia esse jogo:

Uno - Arquimedes, você percebeu que isso é um banco de pregos? Mas você acha seguro?

(Arquimedes pisca)

⁷ Entrevista concedida por AGUILAR, Pablo. [11/2021]. Entrevistador: Kailani Tavares Guimarães. Rio de Janeiro, 2021. arquivo mp3 (2h30m)

Paracelso - Arquimedes, você teria coragem de se sentar neste banco?

(Arquimedes pisca)

Paracelso - E existe alguém aqui capaz e corajoso o suficiente para se sentar?

(Arquimedes pisca)

(Vão fazendo perguntas para localizar a pessoa escolhida. Fazem duas perguntas mais genéricas e depois fazem perguntas mais específicas. Por exemplo: e essa pessoa, Arquimedes, está de sapato? E essa pessoa, Arquimedes, está de uniforme? Esta pessoa está na terceira fileira? Esta pessoa está com um arco rosa na cabeça? Localizam a pessoa e a levam para o palco)

Portanto, para Pablo Aguilar, a cena descrita acima revela uma similitude com uma estratégia popular de comunicação que remete à prática do artista de rua. Novamente, o espaço público é evocado enquanto um local que informa as referências da peça *Paracelso, o fenomenal*. E não há como dissociar a rua como o terreno de uma tradição cômica. Estas referências não só constituem o imaginário do trabalho, bem como influenciam uma determinada abordagem com o público. Tal como vimos, quando os personagens provocam o público a participar, criam uma atmosfera de sucessivos acontecimentos, incluem as pessoas nos experimentos, direcionam a todo o momento sua fala para a plateia ou mantêm um corpo amplificado como se estivessem no meio de uma multidão.

3.2.4 Plus: o que a cenografia e o figurino também podem nos contar?

Propomos aqui um tópico adicional, que tem como intuito acenar para alguns aspectos relacionados aos elementos da cenografia e figurino. Embora o cerne da dissertação não tenha como enfoque a análise mais aprofundada destes elementos, esta breve abordagem irá evidenciar como todos os elementos cênicos mobilizados para a criação da peça estão em consonância e diálogo. Quem assina os créditos da cenografia é o cenógrafo Rodney Wilbert e o figurino tem a concepção da figurinista Arlete Rua.

A atmosfera itinerante estende-se à cenografia e ao figurino, constituídos por materialidades que remetem a este universo. O figurino dos personagens possui uma série de ganchos, penduricalhos e bolsos, aludindo a uma noção mambembe e de gambiarra. Particularmente o figurino da Ununúltima, é o que mais possui objetos pendurados, como luvas, argolas e um cantil de água, além de fivelas que estão dispostas por todo o figurino. Ainda na Ununúltima, há um capuz pendurado em sua blusa, que colabora para a construção do imaginário do mistério. O figurino do Paracelso também é composto por um capuz em formato

anguloso, trata-se de um elemento visto em muitas representações de charlatões na época medieval. Ambos os figurinos passaram por processos de envelhecimento, aparentando certas sujeiras e rasgos.

Concebido para ser uma carroça de madeira, o cenário evoca a própria noção de deslocamento. Em sua estrutura, a carroça dispõe de diversas gavetas e compartimentos que são acionados durante o espetáculo pelos atores, tais como malas, caixas e compartimentos, além de objetos pendurados ou instalados na carroça.

Ao redor de toda a carroça, vê-se muitos objetos expostos. Esse arranjo concebe uma apresentação visual que alude a um amontoado de coisas. Tal concepção do cenário dialoga diretamente com referências iconográficas de carroças de caixeiros viajantes, típica profissão realizada por comerciantes viajantes ao longo dos séculos. Dentre os objetos aparentes na carroça, estão diferentes materiais que fazem referência à ciência. São desde utensílios científicos, como vidrarias (béqueres, proveta, erlenmeyer, balão de fundo chato e funil de vidro), até livros, microscópio, uma coleção entomológica de insetos, seringa e desenhos da anatomia humana. Combinados a estes objetos estão peças de antiguidades, artigos que aludem ao misticismo como uma bola iluminada, velas artificiais, pequenos frascos coloridos, cristais. O arranjo destes objetos - que aludem tanto ao imaginário da ciência quanto ao do misticismo - propõe uma composição em diálogo com o universo charlatão.

A atmosfera construída através da cenografia inclui uma ideia de confusão, aspecto favorável à atuação do charlatão. Francesco (1939) aponta que, para o êxito de um charlatão, ou seja, a conquista do seu público, é preciso que se evite a simplicidade de expressão, pois, “uma luz muito clara e direta destruiria rapidamente o feitiço que ele exerce” (FRANCESCO, 1939, p.15).

Outro aspecto inerente à cenografia consiste na sua mutabilidade. Durante o início da peça, a personagem Ununúltima realiza a transformação de uma parte da carroça. Esta ação ocorre no momento em que os personagens contam sobre suas viagens em tom rimado. Enquanto Paracelso encontra-se à frente da carroça, Ununúltima encontra-se na lateral esquerda da carroça. Simultaneamente à fala do texto, Ununúltima transforma uma cortina fixada à carroça em uma bancada de madeira. Trata-se de um momento inicial da peça e da apresentação dos personagens. Portanto, através desta ação, os personagens sublinham uma chegada, uma aterragem no palco.

A parte traseira da carroça - espaço não visível ao público - também funciona como um recurso cênico. Há momentos em que os personagens recorrem a este espaço para buscarem materiais ou mesmo para realizarem a cena. Isto ocorre, por exemplo, quando o Paracelso

desaparece para trás da carroça em busca de um experimento. Nesta cena, ao procurar um determinado material, Paracelso joga objetos por cima da carroça. Este gesto, sugere a imaginação da composição de um espaço posterior e, insere-o, ainda que invisível, como um espaço sob domínio da cena.

A ativação da carroça aproxima-se do universo da mágica, ao propor um jogo de imprevisibilidade com os mecanismos da cenografia. Logo, essas dinâmicas construídas, seja na aparente numerosidade de elementos, na mutabilidade do cenário ou no aproveitamento de suas partes invisíveis, sugerem um jogo de expectativa e mistério do que possa vir a ser usado neste cenário. Com isto, através do detalhamento da cenografia e do figurino, sabemos como a instauração deste imaginário do charlatão se dá, também, via outras linguagens da cena.

Figura 51 - Detalhe dos objetos dispostos na carroça



Foto: Eduardo Santos, 2019

Figura 52 – Detalhe do cenário



Foto: João Laet, 2022

Figura 53 – Ununúltima monta a bancada I



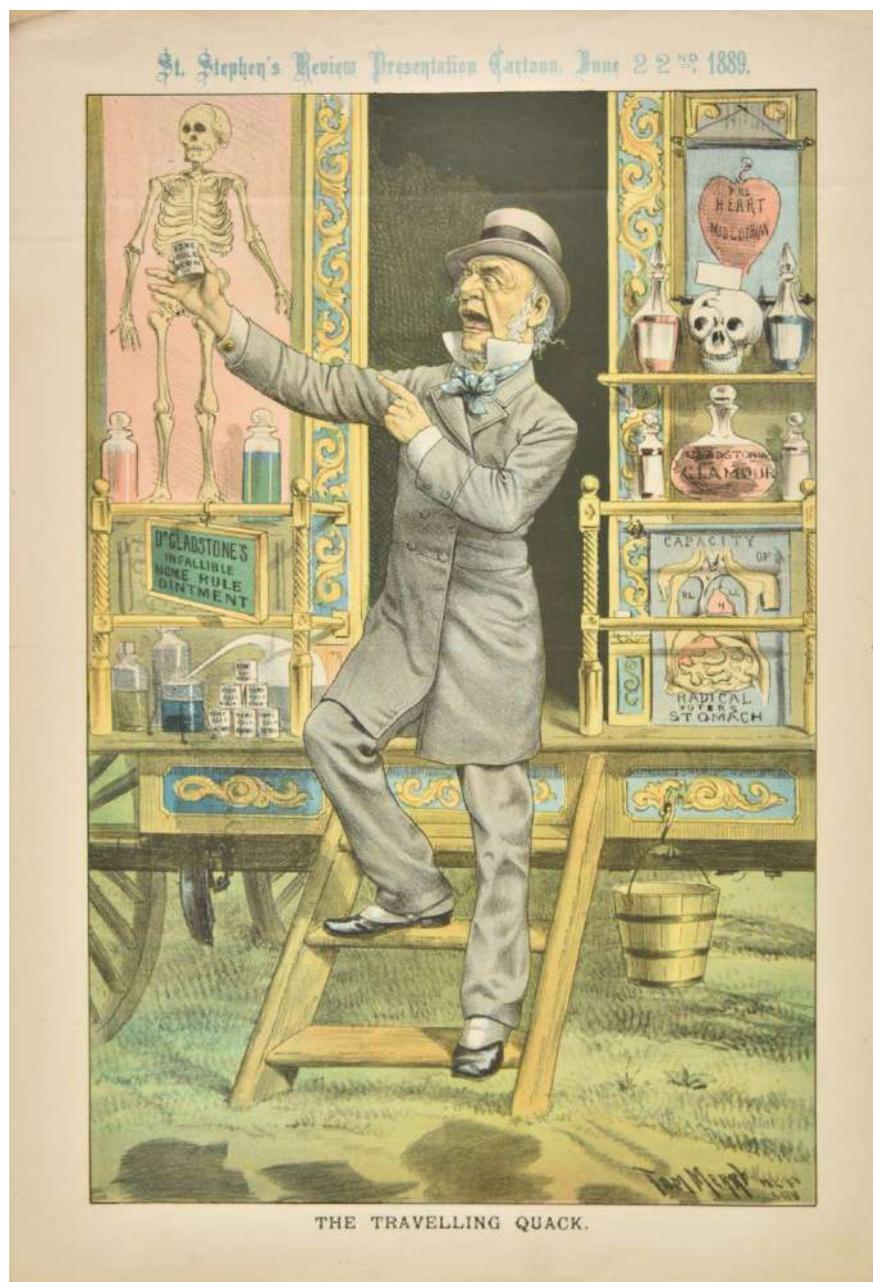
Foto Eduardo Santos, 2022

Figura 54 – Ununúltima monta a bancada II



Foto: Eduardo Santos, 2022

Figura 55 - The Traveling Quack (1889) por Tom Merry.



Fonte: Philadelphia Museum of Art

3.3 O universo da palhaçaria como princípio de criação

3.3.1 Dois bobos

O modelo da dupla atravessa a história da linguagem da palhaçaria e constitui-se como um dos princípios elementares deste universo. Castro (2005) em *O elogio da bobagem*, evidencia como a dupla de palhaços adquiriu formas variadas ao longo da história do circo e do palhaço e, até hoje, configura-se enquanto uma dinâmica mutável. Tratando-se de uma linguagem popular, que tem seu conhecimento transmitido por meio da oralidade, é possível identificar o amalgamento do palhaço com outras práticas populares antecedentes, bem como notar a contribuição de duplas que se destacaram na história da palhaçaria.

Ao pensarmos sobre uma prática localizada no território da cultura popular, como é o caso da palhaçaria, subentende-se a compreensão de uma noção avessa a um ideal de pureza. Assim, uma linguagem popular está em constante troca com outras práticas do presente e do passado. Bolognesi (2003) destaca como, até o ano de 1864, o estado francês não permitia o uso da fala em espetáculos teatrais, privilégio concedido somente a alguns teatros oficiais. A consequência dessa proibição resultou no desenvolvimento de estratégias físicas criadas pelos artistas circenses, que exploravam através da pantomima (prática herdeira da *Commedia dell'Arte*) - a potência do corpo. Já com o fim deste decreto, vemos a fusão entre uma corporeidade apurada - adquirida através das tradições populares - e o uso da fala. Esse contexto forja uma oposição básica e conflituosa entre duas figuras, delineadas enquanto um tipo dominante e um que é dominado (BOLOGNESI, 2003). Castro (2005) evidencia que uma relação semelhante a essa oposição entre tipos está presente na linguagem da *Commedia dell'Arte*, em especial nos Zannis, um tipo de personagem cômico comumente representado como empregado. Essas figuras atuavam principalmente em dupla, formada por um mais esperto e outro mais tonto. Os que representavam essa característica ardilosa eram da classe dos Briguella ou Pucinella e os que continham traços mais bobos, os Arlequins (CASTRO, 2005).

Para a autora, esse seria um indício de que estas práticas estariam em profícuo diálogo. A autora identifica ainda a palhaçaria como herdeira dos Lazzi da *Commedia dell'Arte*. Lazzi era o nome dado às ações cômicas estruturadas que eram introduzidas pelos comediantes no decorrer da cena. Os pés na bunda, tropeços, cenas de perseguição, entre outros, foram recursos absorvidos pelos artistas de circo e podem ser identificados na construção das *entradas* dos palhaços circenses (CASTRO, 2005). No vocabulário da arte do palhaço de circo, o termo *entradas* é usado para designar as pequenas cenas cômicas criadas pelos palhaços. Em sua

dinâmica, as *entradas* apresentam um ou mais conflitos e, para isso, requerem no mínimo dois palhaços desempenhando funções diferentes (BOLOGNESI, 2003).

A interação de dupla mais notória na história da palhaçaria consiste na oposição entre os tipos clássicos do palhaço branco, que manifesta um perfil mais autoritário, e o palhaço augusto, que tende a expressar uma forma mais tola. O apogeu desse formato ocorreu durante o período do circo moderno europeu a partir de meados do século XIX, com destaque para a dupla Footit e Chocolat, que alcançou destaque no cenário circense francês. Na peça *Paracelso, o fenomenal*, a dupla Paracelso e Ununúltima é concebida a partir dos princípios que regem a relação entre esses dois tipos clássicos de palhaços. Portanto, para compreendermos os mecanismos que operam as interações entre a dupla de branco e augusto, faz-se necessário, antes, uma mirada sobre os aspectos e traços presentes em cada um desses tipos. Entretanto, cabe ressaltar, como bem alerta Castro (2005), que nenhuma classificação deve pretender abarcar a dimensão da complexidade do palhaço. O universo do palhaço está em constante conversa com os arranjos cômicos milenares e em processo de transformação e recriação (CASTRO, 2005).

Dito isso, esta seção irá mover-se em torno dos seguintes interesses: a apresentação de traços presentes nos tipos dos palhaços branco e augusto, a observação de funções e operações que configuram essa dupla e a análise do uso desses procedimentos na dupla na peça. Veremos através dessa abordagem como o investimento nessas figuras pavimenta a construção do espetáculo. Dividiremos esta seção em três tópicos:

1. Palhaço augusto: neste tópico apresentamos brevemente aspectos que rondam o imaginário da figura do augusto, colocando-os em diálogo com trechos da peça que tratam dessa figura representada pela Ununúltima.

2. Palhaço branco (Clown Branco): aqui realizamos a mesma abordagem citada acima, mas voltada para apresentar a figura do branco, relacionando-a a formas do personagem do Paracelso que remetem a esse universo.

3. A dupla: através da reunião de literaturas que convergem reflexões em torno da dupla clássica, fazemos uma investida que busca analisar os procedimentos de criação da dupla na peça. Cabe ressaltar que as figuras do augusto e do branco, quando postas em diálogo, apresentam tanto uma relação de oposição quanto de complementaridade. Com isso, veremos que novos aspectos emergem de cada tipo pela pulsão da relação entre ambos.

3.3.1.1 Augusto

Há uma antiga lenda que ronda o surgimento da figura do tipo augusto. Diz a história que certa vez, em 1869, Renz, o dono de um circo alemão, estava enraivecido nos bastidores e gritava com a sua equipe de cavaleiros (nessa época era comum em circos os números de acrobacia com cavalos). A bronca foi tamanha que fez com que um dos tratadores de cavalo, Tom Belling, tentasse escapar de forma atrapalhada. A consequência da fuga foi a queda de Tom Belling dentro do picadeiro em meio ao show. Constrangido com a situação, a sucessão de trapalhadas só piorou, tropeçou no tapete, caiu no chão e foi expulso a pontapés. O momento provocou a graça da plateia que caiu na gargalhada e gritou “Auguste!”, o que à época referia-se à idiota em uma gíria alemã. Reinz, o dono do circo, percebeu o potencial cômico do ajudante e passou a chamá-lo de augusto (CASTRO, 2005).

Para Castro (2005), associar o surgimento do augusto a uma situação resultante do acaso ou mera espontaneidade incorre na invalidação de todo o processo de criação dessa figura. De acordo com a autora, um estudo realizado pelo pesquisador Tristan Rémy aponta que Tom Belling - a figura cômica em questão na história - possuía contato com palhaços russos populares. Além disso, especula-se que o próprio Tom Belling teria inventado e replicado essa anedota. Na esteira desse debate, Bolognesi (2003) também se afasta do surgimento ocasional do augusto e acrescenta um fator histórico para refletir sobre a ascensão dessa figura. O contexto em questão é a revolução industrial e seus consequentes impactos no tecido social da Europa do século XIX. A dimensão discursiva em torno dos benefícios do avanço industrial incluía a ideia de integração do indivíduo aos avanços tecnológicos. Entretanto, essa noção não se sustentava, pelo contrário, parte considerável da sociedade estava imersa em uma alta taxa de desemprego e miséria. O augusto, portanto, emerge em meio a essas contradições da revolução industrial. De um lado, uma sociedade amparada em ideais pautados na eficiência e, de outro, a extrema pobreza. Assim, se fermenta uma figura cômica que expressa, através das suas ações e comportamentos, a total ineficiência (BOLOGNESI, 2003).

Aspectos inerentes à figura do augusto, como a posição de empregado ou subordinado, associado a um comportamento atrapalhado são vistos em outros tipos cômicos presentes em diversas culturas. Mas é na história do circo que essa figura ganha novos contornos, marcados, principalmente, pela composição do seu visual, que passa a expressar uma inadequação. As roupas aparentam tamanhos desproporcionais ao corpo, como um chapéu pequeno demais para a cabeça, um sapato maior que o pé, casacos maiores que os braços, entre outros (CASTRO, 2005). Além disso, a figura do augusto tende a apresentar-se em trajes elegantes, porém

desgastados, sujos ou rasgados (OLENDZKI, 2016). Assim, podemos aventar que os trajes do augusto agem como um catalisador de um aspecto basilar do seu jogo: a sua inadequação. Através do jogo cômico do augusto, vemos a fabricação de um olhar particular para o mundo, avesso a padrões dominantes. Não só as suas roupas manifestam a sua inadequação, mas também suas ações e seu comportamento (OLENDZKI, 2016). Portanto, em seu sentido ampliado, a reflexão que paira sobre o augusto reside na sua potência de criação de novos sentidos e sistemas para o mundo (OLENDZKI, 2016). Abaixo destacamos algumas atuações de palhaços augustos.

Figural 56 - Palhaço Grock (Grock foi um marco na palhaçaria do tipo augusto. Durante alguns anos fez dupla com o palhaço branco Antonet. Tamanho foi o sucesso de Grock que se separou de Antonet e seguiu carreira solo. Na imagem podemos identificar traços do figurino comentados acima, como as mangas mais largas do seu paletó.)



Fonte: WIKIMEDIA COMMONS

Figura 57 - Palhaço Zabobrim em seu espetáculo *WWW para freedom* (O espetáculo conta a história de soldados que são mandados para a guerra para libertar um povo de um grande ditador. No entanto, no momento de bombardear o alvo, o palhaço se questiona o porquê de tudo aquilo.)



Fonte: BARRACÃO TEATRO, 2002. Foto: Vanessa Soares

Figura 58 - Carlitos em *Tempos Modernos* (Imagem extraída de uma cena do filme *Tempos Modernos*. Na imagem vemos o vagabundo Carlitos, empregado de uma fábrica, simulando duas orelhas com seu material de trabalho)



Fonte: PINTEREST

A seguir começaremos a relacionar os aspectos da figura do augusto com a personagem Ununúltima. A lógica particular do augusto de ver o mundo pode servir de estopim tanto para colocá-lo em enrascadas, quanto para fazer com que ele se safa espertamente de situações na qual esteja encrencado. Destacamos uma cena da peça em que a personagem Ununúltima consegue espertamente encontrar uma solução diante de um conflito. No momento inicial do espetáculo, quando os personagens se apresentam ao público, Paracelso inicia o que irá parecer uma apresentação formal. Ao público, Paracelso diz que ali eles irão apresentar as maravilhas do método científico e afirma que uma importante etapa do método científico é a observação do mundo. Nesse momento, Paracelso aponta os braços para o lado com empolgação, dando a entender que algo deveria aparecer. No entanto, nada surge. Paracelso tenta algumas vezes refazer o movimento com os braços e, a cada vez, repete a fala “o globo”. A ação sugere que este seria o momento em que Ununúltima, sua assistente, deveria aparecer, então, com o globo. Entretanto, Ununúltima que se encontra ao seu lado, aparenta certa distração e, sem perceber que Paracelso tenta se comunicar com ela, permanece com o seu olhar voltado para a plateia. Após perceber que se tratava de uma função sua, Ununúltima corre rapidamente para trás da carroça em busca do globo. No entanto, retorna de forma apreensiva e tensa, pois se dá conta de que havia esquecido o globo. Antes que Paracelso manifeste qualquer insatisfação, Ununúltima encontra rapidamente um jeito de “salvar a cena”. Ela ocupa o espaço central da cena, abre seus braços, pernas, infla as bochechas de ar e anuncia: “O globo!”. Paracelso prossegue a apresentação sobre o globo comentando os elementos naturais presentes no mundo como a água, a terra, o fogo e animais. Ununúltima, então, mimetiza os sons dos elementos citados por Paracelso. Por tratar-se de uma cena que lida com a criação de uma circunstância que parece ser improvisada, os sons aparentam um tom ridículo, como se a personagem sem saída precisasse inventar. A água vira um som de xuí em meio a cuspes, a terra tem um som de esforço que remete a uma espécie de constipação, o fogo vira uma movimentação desordenada com a língua, entre outros elementos.

Figura 59 - Ununúltima distraída enquanto Paracelso apresenta “o globo”



Foto: João Laet, 2022

Figura 60 - Preparação da Ununúltima para fazer o globo



Foto: Eduardo Santos, 2019

Figura 61 - O globo I



Foto: João Laet, 2022

Figura 62 - O globo II



Foto: João Laet, 2022

Figura 63 - O globo III



Foto: João Laet, 2022

O *augusto* habita um território cômico que inclui características como o tombo, o tropeço ou formas e operações atrapalhadas. É como se o palhaço experienciasse uma qualidade de tempo diferente. Veremos em Bergson (1899) a descrição de uma operação cômica semelhante, não sob a perspectiva do palhaço, mas enquanto mecanismo inerente à produção de comicidade. O conceito desenvolvido pelo autor denomina-se *rigidez mecânica*. Uma de suas interpretações consiste em um procedimento que desempenha um certo descompasso nas ações, tal como uma melodia em atraso ou um relógio atrasado. Para o autor, o espírito imbuído desta forma está sempre em referência ao que foi feito e não ao que está sendo feito no momento. Temos, com isto, o que o autor chamará por inflexibilidade dos sentidos e da inteligência. Essa rigidez faz com que o espírito passe a adaptar-se a uma determinada situação ocorrida em vez de ajustar-se à realidade do momento (BERGSON, 1899).

Ao traçarmos um paralelo com a peça *Paracelso, o fenomenal*, notamos o uso desta operação cômica em ações da personagem Ununúltima, como é o caso da situação que será narrada a seguir. Paracelso pede que Ununúltima vá até a parte posterior da carroça para buscar os materiais do próximo experimento. Trata-se da situação que desencadeará no experimento do Banco de Pregos. Ununúltima corre para buscá-los e retorna à cena carregando um amontoado de objetos de forma desajeitada. Os objetos encontram-se embaixo de cada axila,

apoiados entre o pescoço e o ombro e nas suas mãos. Ao retornar à cena, Ununúltima deixa um desses objetos cair no chão e, ao tentar abaixar para pegá-lo, um outro objeto solta-se e cai no chão. A ação repete-se por algumas vezes. À medida que Ununúltima pega um dos objetos do chão um outro que ela segurava cai. Essa partitura é acelerada gradativamente, até o momento em que a personagem perde totalmente o controle da situação e cai de joelhos e grita que não aguenta mais. Esta cena também remete à definição que Andrade (2005) estabelece para o mecanismo da repetição. Para a autora, o motor propulsor deste mecanismo de comicidade está ligado a uma espécie de ciclicidade composta pela “interrupção no impulso inicial do movimento e de sua intenção, o que faz com que o ator retorne imediatamente ao ponto de partida original e recomece.” (ANDRADE, 2005, p.102). Este corte da ação e o retorno para o ponto inicial do movimento geram “uma espécie de erro e tentativa de acerto, que provocam a comicidade” (ANDRADE, 2005, p.103).

Bolognesi (2003) ressalta que a estupidez seguida de um modo frequentemente rude, desajeitado e indelicado, são características basilares na figura do augusto. Na peça, ações que transitam por esses predicados são avistadas na construção da personagem Ununúltima. Um momento exemplar da conjunção dessas qualidades pode ser identificado no momento que antecede a realização do último experimento, a pasta de dente de elefante. Ao ser avisada por Paracelso que havia chegado o momento do último experimento, Ununúltima tem um rompante de euforia e sai em disparada para o público gritando incessantemente “É o último!”. Em um misto de emoção e entusiasmo, a personagem corre pela plateia e interage de forma impulsiva, ora chacoalha as pessoas, ora arremessa mochilas para alto, ora levanta bonés entre outras ações.

Através da situação descrita acima, também é possível identificar a manifestação de um impulso desmedido. Este aspecto é encontrado em Olendzki (2016), que relaciona o impulso do augusto aos instintos e ações genuínas do comportamento animal ou da criança. Olendzki (2016) adiciona, ainda, que o augusto está relacionado às necessidades básicas do corpo como a comida, o sono e a diversão. A comida é um componente marcante na construção da Ununúltima, que em diferentes momentos ao longo da peça se mostra com fome ou com vontade de comer. O sentido cômico que é dado à comida na peça, consiste no seu aparecimento em situações inoportunas ou inapropriadas. Podemos observar essa estrutura, por exemplo, na cena em que a Ununúltima complementa de forma rimada as frases do Paracelso. Em uma determinada frase, Ununúltima completa dizendo estar com fome e pergunta à plateia se alguém teria pão, mamão ou requeijão.

Uno - Tô com uma fome, alguém tem um pão?

Paracelso - Não!

Uno - Requeijão?

Paracelso - Não!

Uno - Mamão?

Ou na cena em que ambos fazem um brinde e acreditam terem pensado na mesma coisa. No caso do Paracelso, ele havia se lembrado de que era o momento de realizar o experimento da “Caneca assustadora”, já Ununúltima tinha a certeza de que só um bolo de churros e brigadeiros com um cafezinho seria ideal para aquele momento.

Paracelso - Você está pensando no que estou pensando?

Uno - Sim, Paracelso, só um bolo de churros com brigadeiros e um cafezinho seria ideal agora!

E, ainda, no momento final da peça, quando Paracelso e Ununúltima iniciam um *checklist* antes de partirem.

Paracelso - Os freios estão calibrados?

Ununúltima - Calibrados!

Paracelso - A água está no nível estável?

Ununúltima - Estável!

Paracelso - Margarida está assegurada?

Ununúltima -Assegurada!

Paracelso - Minhas rosquinhas?

Ununúltima - Comi todas! Ops

Para Bolognesi (2003, p.91), “no Augusto tudo é hipérbole”. E é com esta perspectiva que a figura da Ununúltima é forjada. Ela fala demais, come demais e age corporalmente de modo exagerado e impulsivo.

Como abordaremos no tópico referente à interação da dupla, a configuração de uma situação de dominação tende a gerar a empatia das pessoas pela figura que está em situação de inferioridade. No caso da dupla, o Augusto é a figura que ocupa esse lugar. Mas, o Augusto também tende a ganhar a cumplicidade do público à medida que constrói um canal particular e à parte, onde o público torna-se seu cúmplice. Olendzki (2016) irá afirmar que o Augusto

produz, através dos seus defeitos e excessos, a empatia do público. Portanto, para pensarmos sobre a relação da Ununúltima com o público, cumpre, também, considerar de que forma certos traços do augusto - para além da oposição com a figura do branco - são acionados com o intuito de gerar uma conexão com o público. Extraímos a cena inicial de apresentação da Ununúltima, pois consideramos que este é um momento importante em que a personagem estabelece uma primeira interlocução direta com o público. Podemos observar como Ununúltima convencia um lugar de proximidade através do seu jeito impulsivo, exagerado, ingênuo e alegre. Após falar de si, Paracelso pede que Ununúltima apresente-se ao público. Ela, então, vai à frente do proscênio e faz um gesto de apresentação. O gesto consiste em apoiar sua mão direita embaixo do seu queixo e fazer um bico. Mas, Paracelso, reafirma: “Não! Apresente-se! Fale!”. Ununúltima retorna ao centro da cena e refaz o mesmo gesto, mas dessa vez completa a postura dizendo um “Oi”. Paracelso a corrige e explica que na verdade quer que Ununúltima fale sobre ela: “Não, Uno! Fale sobre você, quem é você!” Ao compreender que se tratava de uma apresentação pessoal, Ununúltima retorna ao centro da cena empolgada e passa a contar coisas da sua vida pessoal como o nome dos seus irmãos, seu prato favorito, seu signo e o seu maior sonho. Ao notar que a apresentação da Ununúltima estaria se estendendo, Paracelso tenta interrompê-la, mas a personagem entretida com o papo, não dá importância e continua a papear sobre sua vida com o público. O momento é interrompido por Paracelso que irritado grita: “Chega!”.

Uno - (Surpresa, começa a se empolgar com o fato de poder falar) Sério, mesmo? Ai, não acredito! Não sei nem por onde começar. Deixa eu ver, deixa eu pensar...já sei! Eu nasci numa família de 7 irmãos. Unúnbio, Ununílio, Ununquádio, Ununúnio, Ununpentium, Ununuxo e eu, Ununultima!(Paracelso tenta retomar a fala) Meu prato favorito é lasanha a bolonhesa, eu amo, quem não gosta? Saída quentinha do forno... (Paracelso interrompe Uno) Só um minutinho, Paracelso. Ahhh eu contei pra vocês que meu signo é leão? Todas as conjunturas a favor. Nasci pra brilhar, né? (Paracelso interrompe Uno) Calma aí Paracelso, só um segundinho. Como eu estava falando, minha mãe disse que eu vou ser uma grande cientista, né sempre que eu vejo algo estranho no chão...

Paracelso - (irritado) Chega!

Outro momento simbólico que traduz a cumplicidade entre a Ununúltima e o público ocorre durante o experimento do papel que não rasga, quando Paracelso propõe à Ununúltima o desafio de rasgar o papel. Após algumas tentativas falidas, Ununúltima decide pedir ajuda aos espectadores, que também tentam em vão rasgar o papel. Com isto, Ununúltima decide pedir a

Paracelso uma última chance. Neste momento, se estabelece uma convenção muito utilizada no teatro popular quando um personagem deseja enganar o outro personagem. Neste caso, o alvo da enganação é o Paracelso. Em resposta ao pedido da Ununúltima, Paracelso vira-se de costas e continua a falar:

Paracelso - Olha Ununúltima...eu não deveria deixar sabe...mas em consideração a Arquimedes, vos concederei uma Ununúltima chance...mas é a última...Hein...não haverá mais outra...e eu quero saber se você é capaz de rasgar este papel

Neste momento, Ununúltima se comunica com a plateia, por meio de gestos, pedindo silêncio. Correndo silenciosamente até a carroça, e aproveitando que Paracelso está de costas, a personagem despeja todo o sal em um recipiente e retorna ao local onde estava. Nesse momento, a plateia tende a apoiar a personagem e não contar ao Paracelso sua trapaça.

3.3.1.2 Palhaço Branco (Clown Branco)

A figura do palhaço branco recebe este nome devido a sua predominante apresentação com o rosto enfarinhado durante meados do século XIX e início do século XX. Outras particularidades também podem ser apontadas nos trajes do palhaço branco que, assim como vimos no *augusto*, funcionam como a extensão da lógica do seu jogo. Sua maquiagem branca sobre o rosto vem acompanhada de contornos pretos na boca, nariz e sobrancelhas - sendo esta última uma marca da *idiosincrasia* de cada palhaço branco. As vestimentas do palhaço branco apresentam formas elegantes, pomposas e opulentas. Também pode ser comum o palhaço branco apresentar um chapéu cônico (OLENDZKI, 2016). No contexto brasileiro essa figura poderá ser encontrada pelo nome de “escada”, expressão simbólica da relação com o *augusto*, visto que o branco serve de trampolim para a comicidade do *augusto*.

Figura 64 - Palhaço Antonet (Antonet, um dos grandes expoentes do palhaço Branco. Formou dupla durante muitos anos com o palhaço Augusto Grock).



Fonte: BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

A figura do palhaço branco exala boa aparência, distinção e elegância, tanto através do seu comportamento e gestual, quanto na elegância de seus trajes. A construção da sua expressão tem como referência a tradição aristocrática do circo contemporâneo. O branco é a personificação da inteligência, da seriedade e pode até mesmo estar ligado a uma certa antipatia, justamente para funcionar como um contraponto à figura do augusto. Além disso, sua figura dirige-se ao público como na função de um locutor (BOLOGNESI, 2005).

Na peça *Paracelso, o fenomenal*, os traços do palhaço branco basearam a concepção do personagem Paracelso. Entre as características mobilizadas do branco destacam-se a elegância nos gestos, no modo de falar e a postura elegante. Enquanto a Ununúltima é a ligação terrena, com as coisas baixas - o instinto, o animalesco -, Paracelso expressa um ar elevado e sublime e coloca-se como o interlocutor da cena, aquele que comanda e tem o controle da situação. Além disso, porta-se como uma figura inteligente e de muitas aptidões. Destacamos abaixo um trecho da peça em que se nota a forma orgulhosa como Paracelso fala sobre si próprio. Tãmanha é sua personalidade autocentrada que, ao pronunciar seu nome para o público, Paracelso infla seu peito e abre seus braços de forma expansiva para os lados. Tal gesto faz com que Ununúltima,

que está ao seu lado, sem querer, leve um tapa. Após receber uma bofetada, Ununúltima, solta um “ai”. Paracelso, sem se dar conta do ocorrido, a corrige como se Ununúltima tivesse pronunciado de forma errada o final do seu nome.

Paracelso - Eu, Philipus Aureolus Teophrastus Bombastus Von Hohenheim (Paracelso abre os braços e, sem querer, dá um tapa em Uno)

Uno - Ai!

Paracelso - Heim!

Uno - Heim!

Paracelso - Sou médico, químico, alquímico, astrólogo, filósofo e viajante. Para os íntimos, Paracelso. Sempre ao lado de minha fiel escudeira... ah por favor, apresente-se!

Figura 65 - Paracelso em um dos seus momentos de apresentação (Além de destacar o gestual do Paracelso, nota-se a referência do chapéu cônico, semelhante ao de Antonet).



Foto: João Laet, 2022

Figura 66 – Paracelso abrindo os braços de forma orgulhosa



Foto: Eduardo Santos, 2022

Embora a figura do branco opere sobre um registro autoritário e como apoio para a comicidade do augusto, sua imagem pode tornar-se potencialmente cômica quando, através dela, certa vulnerabilidade é exposta. Isso pode acontecer em determinadas situações do jogo cômico que façam o branco demonstrar traços como insegurança e medo. O aparecimento de características opostas à imagem que o branco orgulhosamente exhibe torna essa figura ridícula. Em entrevista com o ator Alexandre Francisco, o indagamos sobre a construção do Paracelso levando em consideração essa questão. O ator nos apontou que buscou construir uma forma em que esses diferentes registros fossem balanceados.

Eu acho que nessa construção do Paracelso eu levei muito em consideração esse rigor, essa pompa e essa seriedade, mas tendo sempre em mente que ele tinha as vulnerabilidades. Eu tentei buscar muito essa construção dessa pompa toda que ele tem, desse saber fazer, dessa inteligência, mas que na verdade ele não manja tudo, ele é superdependente da Uno, ele não sabe de tudo. Eu tentei balancear essa pompa com essa vulnerabilidade. (Informação verbal)⁸

⁸ Entrevista concedida por FRANCISCO, Alexandre. [12/2021]. Entrevistador: Kailani Tavares Guimarães. Rio de Janeiro, 2021. arquivo mp3 (1h30m).

Destacamos três casos na peça em que podemos identificar este jogo cômico na figura do Paracelso. No primeiro exemplo, a situação ocorre durante a cena em que Paracelso e Ununúltima se comunicam com o Arquimedes (bobina de tesla) através de uma lâmpada. A primeira pergunta feita por Paracelso consiste em saber se o Arquimedes se encontra presente no recinto. Com a confirmação, ou seja, após a lâmpada acender, Paracelso, passa a fazer diversas perguntas aleatórias ao Arquimedes. Já Ununúltima, após insistentemente pedir ao Paracelso que a deixe falar com o Arquimedes, tem seu momento com Arquimedes concedido e começa a pedir a ele conselhos amorosos. Entretanto ela é advertida por Paracelso e, para tentar amenizar a situação, indaga ao Arquimedes sobre o alto nível de inteligência do Paracelso. Para a surpresa geral, a lâmpada não acende, o que corresponde a uma resposta negativa, como destacamos abaixo:

Uno - Arquimedes, então eu tava andando esses dias na rua, né, e encontrei uma pessoa, né, e ela me disse um oi, mas não foi um oi, foi um oi!!!!, aí eu queria saber né, se essa pessoa vai me mandar uma mensagem e tal.
 (Paracelso interrompe) Arquimedes, o Paracelso é muito inteligente? (A lâmpada não acende) É inteligente médio? (A lâmpada não acende).
 Inteligente somente inteligente meramente inteligente? (A lâmpada não acende) Ele é muito especial? (Acende)

(Paracelso chora)

Por não ser considerado inteligente pelo Arquimedes, Paracelso cai aos prantos e precisa ser consolado por Ununúltima, que tenta ajudá-lo a recuperar sua autoestima.

Uno - Viu, você é muito especial, fala pra todo mundo “eu sou muito especial!”

Paracelso (Ainda triste) - eu sou muito especial.

Uno - Agora fala de novo, com mais propriedade.

Paracelso - eu sou muito especial!

Uno - Ôh, gente (para o público de forma debochada) vamos ajudar o Paracelso. Todo mundo aí vamos falar assim juntos: Você é muito especial! (Público repete a frase) Tá vendo Paracelso, só uns 20 ali que não acharam, você é muito especial.

Uno - Está mais calminho agora? Já sei. Vamos mostrar pra todo mundo o quão especial você é.

A cena descrita acima está integrada à primeira parte do espetáculo, portanto, o curto espaço de tempo entre a apresentação vaidosa do Paracelso e a cena que abala esta imagem tende a provocar a amplificação do seu efeito cômico.

Figura 67 - Paracelso chora após a lâmpada não acender



Foto: João Laet, 2022

No trecho destacado acima da entrevista com Alexandre Francisco, vemos ele citar outra situação que deflagra a fragilidade da figura do Paracelso. O momento em questão é quando Paracelso vai para a parte posterior da carroça em busca dos materiais para realizar o experimento. A cena narrada a seguir irá desencadear o experimento do “Banco de Pregos”. Da parte de trás da carroça, escuta-se Paracelso reclamar da bagunça dizendo coisas como: “não acho nada aqui” ou “Ununúltima, que bagunça é essa”. Assim, ele começa arremessar coisas por cima da carroça, entre elas uma ceroula com babadinhos. Ununúltima, que se encontra na parte central do palco, retira a ceroula do chão e, surpresa, percebe que o objeto é um traje íntimo do Paracelso. Ao zombar do Paracelso para a plateia, Paracelso corre da parte de trás da carroça constrangido e diz que aquilo era um presente afetivo de sua vovó Cotinha.

Figura 68 - Ununúltima segura a ceroula em frente ao corpo e zomba de Paracelso



Foto: Eduardo Santos, 2019

Figura 69 - Paracelso constrangido após ter sido zombado por sua ceroula



Foto: Eduardo Santos, 2019

O terceiro momento está localizado no ponto de virada da relação entre Paracelso e Ununúltima. Após levar o segundo tapa do Paracelso, Ununúltima decide romper a parceria entre os dois e ir embora. Paracelso, então, propõe a ela um desafio, que consiste no experimento do “Papel que não rasga”. Caso Ununúltima vença o desafio, poderá partir, caso ela perca, terá que continuar sendo sua assistente. Ununúltima vence o desafio e decide partir. Ao se dar conta de que Ununúltima realmente está de partida, Paracelso começa a chorar de forma exagerada tal como uma criança. Ao longo da temporada de 2019 realizada no Museu da Vida, notei que, durante a cena, o ator Alexandre Francisco experimentou dosar exagerar mais a lamentação e, à medida que o choro crescia, era possível perceber que a reação do público também aumentava. Em entrevista, o indaguei sobre a forma como este choro havia ganhado uma dimensão maior ao longo da temporada de 2019.

Acho que o público ri do Paracelso quando tem essa quebra, eu fui aumentando à medida que fui percebendo que isso era uma possibilidade. O público ri do Paracelso quando ele joga a ceroula, quando o público descobre a ceroula. [...] Tem esse lugar de que você vai no que o público tá te dando. Se percebe que tem um ponto de entrada, tem que investir, tem que ir (Informação verbal).⁹

Diante do panorama apresentado neste tópico, buscamos mostrar os traços que configuram os tipos dos palhaços branco e augusto, que serviram como princípios para a construção dos personagens Paracelso e Ununúltima. Assim, pudemos costurar interseções entre essas figuras clássicas e os personagens. Com esse material levantado, já podemos pressupor a geração de conflito ao colocarmos essas duas figuras opostas - Ununúltima e Paracelso - em relação. Sigamos o próximo tópico para observar essa interação mais de perto.

3.3.1.3 A dupla cômica: evidências das estruturas de poder

A configuração da dupla do palhaço branco e augusto é basilar na criação da peça *Paracelso, o fenomenal*. A dramaturgia da peça é construída ancorada na relação entre o Paracelso e a Ununúltima, ou seja, as situações geradas do atrito entre essas figuras provocam o avanço da narrativa do espetáculo. A dupla também desempenha papel importante na incorporação dos experimentos científicos à dramaturgia. Uma das premissas inseridas no

⁹ Entrevista concedida por FRANCISCO, Alexandre. [12/2021]. Entrevistador: Kailani Tavares Guimarães. Rio de Janeiro, 2021. arquivo mp3 (1h30m).

processo de criação do espetáculo consistia no interesse em produzir um efeito ocasional ou espontâneo dos experimentos científicos. Nesse sentido, os conflitos e as situações engendradas pela dupla desempenham um papel importante.

Indagado sobre os motivos que o fizeram escolher investir na criação de uma dupla para o espetáculo, o diretor da peça, Pablo Aguilar, nos aponta alguns caminhos. Em sua trajetória como palhaço, Pablo diz sempre ter atuado em dupla ou em grupo e, que, através da sua experiência percebe a dupla como uma engrenagem cômica eficaz. Nesse sentido, comenta, ainda, que a dupla possibilita um leque de jogos, até mesmo de jogos clássicos pertencentes ao universo da relação entre as figuras do branco e do augusto. Ele também relatou que havia um ponto de vista técnico, pois os experimentos requerem o manuseio de muitos objetos, sendo difícil a realização com apenas um ator. Sobre a perspectiva artística, o diretor apresenta uma interessante leitura acerca da relação entre o palhaço branco e o augusto. Ele considera a dupla como um mecanismo de exposição das estruturas sociais de poder. De acordo com a sua visão, a dupla funciona como um reflexo das dinâmicas sociais, das hierarquias e das relações entre oprimido e opressor. Além disso, para Pablo Aguilar, através da dupla, é possível identificar um “modo capitalista de viver” que tem no cerne da sua lógica a necessidade de uma busca pela perfeição e pelo sucesso. O branco, então, se configura como a materialização desse status social. No caso do personagem Paracelso, como comenta Pablo Aguilar, esse funcionamento está impresso no seu gestual, na sua forma de falar e na forma como ele se apresenta - correto e inteligente. Já no augusto veríamos justamente a quebra da expectativa dessa imagem. O augusto vai na contramão disso tudo, ele cai, tropeça e faz tudo errado. Para Pablo Aguilar, portanto, a comicidade da dupla surge a partir dessa oposição.

Já o ator Alexandre Francisco, ao ser abordado sobre a relação entre os personagens, aponta que percebia que o público tendia a torcer pela personagem da Ununúltima. Para ele isso acontecia por haver ali uma percepção de um lugar de exploração e um certo abuso de poder da parte do Paracelso.

As questões trazidas acima pelos entrevistados vão ao encontro dos debates presentes no campo da palhaçaria, que visam analisar as dimensões da dupla branco e augusto. Para Bolognesi (2010), a dupla opera - por meio do registro cômico - como abstrações em torno das classes sociais. O branco aparenta elegância, autoritarismo, almeja ser visto como inteligente e portador da razão. Enquanto no augusto vemos a expressão do desajeitamento. Entretanto essa relação contempla também momentos de virada em que o augusto consegue superar essa situação de dominação, usando de sua tolice como estratégia de defesa diante à dominação do branco (BOLOGNESI, 2010). Adicionado a isto, comenta Olendzki (2016), em algumas

entradas, é comum vermos o augusto, após ser enganado ou prejudicado, aprender o mecanismo e aplicá-lo no branco, fazendo com que ele caia na sua própria armadilha.

O procedimento descrito acima por Bolognesi (2010), que visa sobrepujar a situação de dominação imposta pelo palhaço branco, é fabricado ao longo da peça, principalmente por meio de uma *gag* clássica da comicidade física: a claque. As claque são falsas bofetadas no rosto. Em uma determinada situação, um palhaço leva um tapa de outro palhaço. Em termos técnicos, para realizar a claque, é necessária precisão, sobretudo, entre as ações do tapa ao alcançar o rosto e o som do tapa - feito pela palma da pessoa que leva o tapa. Essas duas ações precisam estar sincronizadas para ocorrerem ao mesmo instante e darem a impressão de que a pessoa, de fato, levou uma bofetada. A claque abarca um mecanismo que, por si, já induz o riso. Em geral, o tapa deriva de uma situação em que um palhaço se encontra desavisado ou distraído e acaba sendo pego de surpresa com uma bofetada. Há formatos, também, em que o branco tem a intenção de pregar uma pegadinha no augusto, que cai como um paspalho, mas depois compreende a lógica e consegue aplicar a pegadinha no branco. Outras ações podem ser aplicadas sob a mesma lógica, como é o caso dos pontapés, cuspidas de água no rosto, entre outras. Na peça *Paracelso, o fenomenal*, à realização da claque são integrados mais dois mecanismos de comicidade, o da repetição e a quebra de expectativa. A quebra de expectativa foi abordada na seção anterior sob a luz da figura do charlatão, agora, este mecanismo retorna agindo através do princípio da palhaçaria clássica. Nas palavras do diretor Pablo Aguilar:

O branco, que é o cara mais mandão, o opressor, ele vai e dá um tapa no que hierarquicamente é menor do que ele. Voltando aquela coisa do espelho da sociedade. É um “cara” que é uma hierarquia maior, dá um tapa no “cara” que hierarquicamente é menor ou na Ununúltima, no caso, que é uma mulher. E aí vem essa repetição. A gente já sabe, a partir daquilo, que se a gente dá esse código, o público já vai entender que ele vai dar um tapa nela. E a quebra de expectativa acontece quando, no final, na última repetição, a Ununúltima desvia e ela que dá o tapa nele (Informação verbal).¹⁰

Vejamos, a partir disso, a estrutura da claque dentro da dramaturgia da peça. A claque é realizada em três diferentes trechos da peça. Ununúltima recebe a bofetada do Paracelso duas vezes, uma logo no início da peça e a outra no meio da peça. O dispositivo que aciona a claque é o mesmo: Paracelso, demasiadamente orgulhoso de si, pronuncia seu próprio nome e, na última sílaba, abre os braços para os lados. O gesto atinge o rosto de Ununúltima, que se

¹⁰ Entrevista concedida por AGUILAR, Pablo. [11/2021]. Entrevistador: Kailani Tavares Guimarães. Rio de Janeiro, 2021. arquivo mp3 (2h30m)

encontra ao seu lado. Destacamos abaixo os trechos da peça em que se inserem as duas primeiras claques:

Primeira claque:

Aqui, observamos a claque no momento inicial da peça, quando Paracelso se apresenta ao público.

Uno - E com vocês: O maioral, o sensacional, o excepcional...Ele Paracelso, o fenomenal.

(Paracelso entra pelo lado oposto ao que Uno o chamou. Constrangimento, depois se acertam. Então, Uno pede palmas.)

Paracelso - Eu, Philipus Aureolus Teophrastus Bombastus Von Hohenheim (Paracelso abre os braços e sem querer, dá um tapa em Uno)

Uno - Ai!

Paracelso - Heim!

Uno - Heim!

Figura 70 - Claque I



Fonte: Print extraído da websérie *Paracelso, o fenomenal*, disponível no canal do Youtube do Museu da Vida

Segunda claque:

A segunda claque advém da explicação do experimento do Banco de Pregos. Ununúltima conta ao público a razão pela qual não há perigo em se sentar em um banco de pregos. Paracelso, por sua vez, aproveita para citar um exemplo de aplicação do conceito de área presente no cotidiano. Ununúltima, de forma irônica, o parabeniza. Para vangloriar-se,

Paracelso, que se encontra ao seu lado, pronuncia novamente seu nome completo e, assim, repete a ação dos braços, o que resulta na segunda claque.

Paracelso - Eu tenho um exemplo, as facas, por exemplo.

Uno - As facas?

Paracelso- Sim, as facas. Se a gente quer amolar temos que diminuir o fio do corte para aumentar a pressão. Por outro lado, quando uma faca não está amolada o fio do corte é um pouco maior, por isso não corta direito.

Uno - (tom irônico) Nossa, inteligentão ele, parabéns.

Paracelso - É claro! Afinal, eu sou Philipus Aurelos Theofrastus Bombastus Von Hon Hen Heim (Acerta um tapa em Uno)

Uno - Ai!

Paracelso - Heim!

Uno (Brava) - Heim! Quer saber Paracelso, chega! Acabou! To indo embora, valeu galera.

Figura 71 - Claque II



Fonte: Print extraído da websérie *Paracelso, o fenomenal*, disponível no canal do Youtube do Museu da Vida

A terceira claque irá corresponder, em consonância com o pensamento de Bolognesi (2010), ao movimento de superação da dominação do branco sobre o augusto. E, em direção ao que comenta Olendzki (2016), quando o augusto consegue usar do mesmo mecanismo de dominação contra o próprio branco. No ritual de despedida da dupla, após realizarem um check up da carroça, Paracelso e Ununúltima dirigem-se à frente do proscênio. E, ali, lado a lado, Paracelso pronuncia novamente o seu nome e realiza o mesmo gestual. Dessa vez, Ununúltima

consegue abaixar e desviar da bofetada do Paracelso. Na sequência ela abre os braços em comemoração e acaba acertando o Paracelso com uma bofetada.

Paracelso - (Interrompendo num susto) Por falar em trânsito precisamos pegar a estrada, Ununúltima! A gente tem que ir embora!

[...]

Paracelso - Eu, Philipus Aureolus Teophrastus Bombastus Von Hohenheim (Paracelso vai dar um tapa, como todas as marcações anteriores dessa fala em Ununúltima, mas, dessa vez, ela desvia e dá um tapa em Paracelso)

Paracelso - Ai!

Ununúltima - Heim!

Paracelso - Heim... E minha fenomenal sócia

Uno - Ununúltima!

Figura 72 - Claque III: a revanche da Ununúltima



Foto: João Laet

Com o delineamento da estrutura da claque na dramaturgia da peça, podemos identificar como o mecanismo da repetição age para convencionar um padrão. A lógica da repetição, nesse caso, irá sugerir que, quando Paracelso e Ununúltima estiverem lado a lado e Paracelso pronunciar seu próprio nome, a claque, então, será acionada. Pablo Aguilar, em entrevista, comenta ainda que, na linguagem da palhaçaria, a repetição pode estar atrelada a uma regra de

três, como visto na estrutura da claqué. Na terceira vez, essa estrutura se rompe com a ação da Ununúltima, que consegue escapar do tapa e revidá-lo. O rompimento da estrutura da repetição produz uma quebra de expectativa, que evidencia a vitória do augusto sobre o branco. Portanto, nesse jogo cômico, podemos observar a exposição de uma dinâmica que apresenta a instauração de uma relação de opressão e posteriormente a sua subversão. Nesse sentido, a bofetada da Ununúltima no Paracelso pode ser lida, para além de uma revanche, como um gesto simbólico que sugere o encerramento da dominação do Paracelso sobre a Ununúltima. Cabe destacar que, neste caso, quando Ununúltima consegue revidar a bofetada, o público comemora a sua vitória, como mencionado pelo ator Alexandre Francisco. Em seu livro *O circo viverá*, o artista de circo Alberto Orfei (1996) destaca esse sintoma do público diante da relação entre os palhaços branco e augusto. De acordo com Orfei, o palhaço branco “age como a pessoa séria e inteligente do grupo, faz a função do locutor e é sempre o antipático, o sabido, mas no final da história leva a pior do palhaço, que, para a alegria das crianças, vence sempre.” (ORFEI, 1996, p.14).

Diante das questões levantadas, que tratam da dupla branco e augusto como representações sociais, cabe ainda abordarmos questões pertinentes à atualidade que podem ser interpretadas a partir da relação de poder entre os dois personagens expressa na peça. Trata-se de questões de gênero e gênero na ciência. Cumpre pontuar que a abordagem que estamos traçando aqui não tem como objetivo definir uma leitura única, mas evidenciar possíveis camadas subjetivas que possam emergir dessa interação.

Na peça, há um embaralhamento entre dois imaginários - o do cientista e o do palhaço. Ambos, Paracelso e Ununúltima declaram-se cientistas, mas logo fica claro que trata-se de dois palhaços/charlatões. Trazer uma personagem feminina na peça foi uma escolha projetada desde os primeiros momentos de concepção do trabalho, como contou Pablo Aguilar na entrevista concedida para esta pesquisa. Segundo o diretor, era importante trazer a figura da mulher para uma peça que abordasse a ciência.

Logo no início da peça, fica clara a diferença hierárquica entre os personagens. Paracelso se apresenta como cientista inteligente e superior, estando acima de Ununúltima, como uma espécie de chefe. Ununúltima, por sua vez, se coloca como assistente do Paracelso, ocupando, até certo momento da dramaturgia, um lugar de inferioridade. Embora Ununúltima aparente uma forma distraída, desastrada e exagerada, vemos como a personagem demonstra manejo quando o assunto é a ciência. Cabe ressaltar que, em sua fala de apresentação, Ununúltima conta que sua mãe sempre comenta que um dia ela será uma grande cientista, ressaltando suas qualidades como questionadora e curiosa.

Uno - minha mãe disse que um dia eu vou ser uma grande cientista, porque sempre que eu vejo algo estranho no chão e olho...a coisa do questionamento...

Paracelso - (irritado) Chega!

Ao longo da peça, essa estrutura de poder, evidenciada a partir da relação cômica entre os dois personagens, pode remeter aos aspectos concernentes às desigualdades entre os gêneros, tendo como pano de fundo a ciência. Consideramos um exemplo de como um jogo cômico da dupla pode expor estruturas sociais de opressão, como abordado ao longo desta seção.

Na peça, a relação de inferioridade em que a Ununúltima se encontra é interrompida após a segunda claque. Decidida a ir embora após levar o segundo tapa, Ununúltima recebe uma proposta do Paracelso, que sugere que eles façam um desafio. Caso Ununúltima vença o desafio, ela poderá ir embora e, caso ela perca, continuará como assistente de Paracelso. O desafio apresentado por Paracelso é o experimento do Papel que não rasga. Convencida de que vencerá o desafio, Ununúltima aceita. Ela vence o desafio e demonstra o seu conhecimento sobre o experimento em questão. Decidida a ir embora, entretanto, muda de ideia ao ver Paracelso aos prantos. Mas decide ficar com a condição de se tornar sócia proprietária com divisão igualitária de 50% de todos os lucros da Paracelso Empreendimentos. Paracelso, sem saída, aceita as condições impostas. Com esta cena, as condições desproporcionais que a personagem da Ununúltima estava sujeita ficam ainda mais em evidência.

3.3.1.4 O que pode nos contar o corpo?

Bolognesi (2010), em artigo intitulado “Dilemas para uma atuação cômica”, apresenta uma discussão em torno de três aspectos que norteiam a poética da cena cômica. O corpo é um desses núcleos de análise proposto por Bolognesi, considerado pelo autor, como um aspecto fundamental para sedimentação de uma atuação cômica popular. O corpo é um princípio que rege a lógica cômica. “A todo o momento ele tem fome, tem sede, tem carências infindas a permear sua matéria frágil. [...] É uma lógica muito concreta, real, calcada no corpo. E realista. O palhaço é um pouco disso também: ele tem fome de tudo” (BOLOGNESI, 2010, p.75).

Com base nesse território, para o autor, uma atuação cômica distancia-se de uma atuação psicológica e subjetivada. Para compreender a lógica cômica centrada na noção do corpo, Bolognesi (2010) recorre ao celeiro das práticas populares medievais. Nesse contexto, o corpo grotesco e ridículo caracterizava-se enquanto contraposição ao corpo sério e contido pela moral que constituía à época (BOLOGNESI, 2010). A linguagem cômica era o extravasamento de uma sociedade repressiva e, principalmente, estava ligada às necessidades corporais tais como

beber, comer e transar. Com isto, veremos o estabelecimento de um jogo baseado nas oposições e complementaridades entre o baixo e o alto, o corpo e o espírito (BOLOGNESI, 2010). Durante grande parte da história do teatro ocidental essas dualidades estavam postas em diálogo. Mas, a partir do século XVII, com o surgimento do drama, uma nova configuração se estabelece e relega ao corpo cômico um lugar rebaixado e esquecido.

O relegar do corpo ao esquecimento quis dar a entender que não há mais necessidade de comida, porque isso já não é mais problema. Não há mais necessidade de bebida. A burguesia, uma vez alçada ao poder econômico e depois político, ideologicamente, difundiu a ideia da superação dos problemas sociais [...] Com isso, selou-se a dicotomia entre o corpo e o espírito, e era tarefa do drama abordar os atos e processos nobres do segundo. O corpo esquecido pelo drama, grotesco, cômico, ridículo, sem peias e dionísio é de fundamental importância para a atuação cômica. (BOLOGNESI, 2010, p. 77)

A exposição do pensamento de Bolognesi (2010) visa contribuir para substanciar o nosso olhar em torno dos registros visuais que nos serviram de base para a análise da peça. Neste tópico, escolhemos evidenciar as oposições e conflitos entre Paracelso e Ununúltima, a partir da corporeidade de cada personagem, comentados por meio de uma seleção de registros fotográficos e de audiovisual da peça. Com essa abordagem buscamos centrar a noção do corpo - princípio da prática cômica popular - a um espaço de protagonismo na análise de cena da peça “Paracelso, o fenomenal”. Através dos registros selecionados buscamos destacar os seguintes aspectos:

1. A oposição entre planos. Aqui veremos a oposição entre Paracelso e Ununúltima através dos planos. Nos registros selecionados, podemos notar cenas em que a personagem da Ununúltima encontra-se em planos mais baixos como o chão. Enquanto o Paracelso tende a permanecer com o corpo mais verticalizado.

2. A expressividade das máscaras faciais dos personagens. Aqui, mostramos a construção de máscaras faciais exageradas. Cabe apontar que por ser uma personagem com um acento mais exagerado no geral, neste ponto veremos mais imagens da Ununúltima.

3. A exploração do corpo ridículo, exagerado e extra cotidiano, visto em situações como a da Ununúltima ao mimetizar o Globo ou ao imitar animais após ser hipnotizada por Paracelso.

Fazemos isso intervindo nas imagens com linhas e traços que auxiliam a destacar cada um dos aspectos apontados acima. No caso das imagens que mostram a oposição entre planos, optamos por um traço pontilhado na cor branca que divide a imagem ao meio, evidenciando o polo superior e o polo inferior da imagem e onde cada personagem se encontra dentro desse

esquema. Para direcionar o olhar para as máscaras faciais dos personagens, elaboramos traços na cor vermelha que formam um desenho esférico em torno dos rostos. Em relação ao corpo ridículo e exagerado, optamos pelo delineamento de extremidades da silhueta do corpo, auxiliando a marcar o desenho de um corpo extra cotidiano.

Grupo 1 – A oposição entre os planos

Figura 73 – Intervenção 1



Foto: João Laet, 2022

Figura 74– Intervenção 2



Foto: Eduardo Santos, 2022

Figura 75– Intervenção 3



Foto João Laet, 2022

Grupo 2 – As máscaras faciais

Figura 76– Intervenção 4



Foto: Eduardo Santos, 2022

Figura 77– Intervenção 5

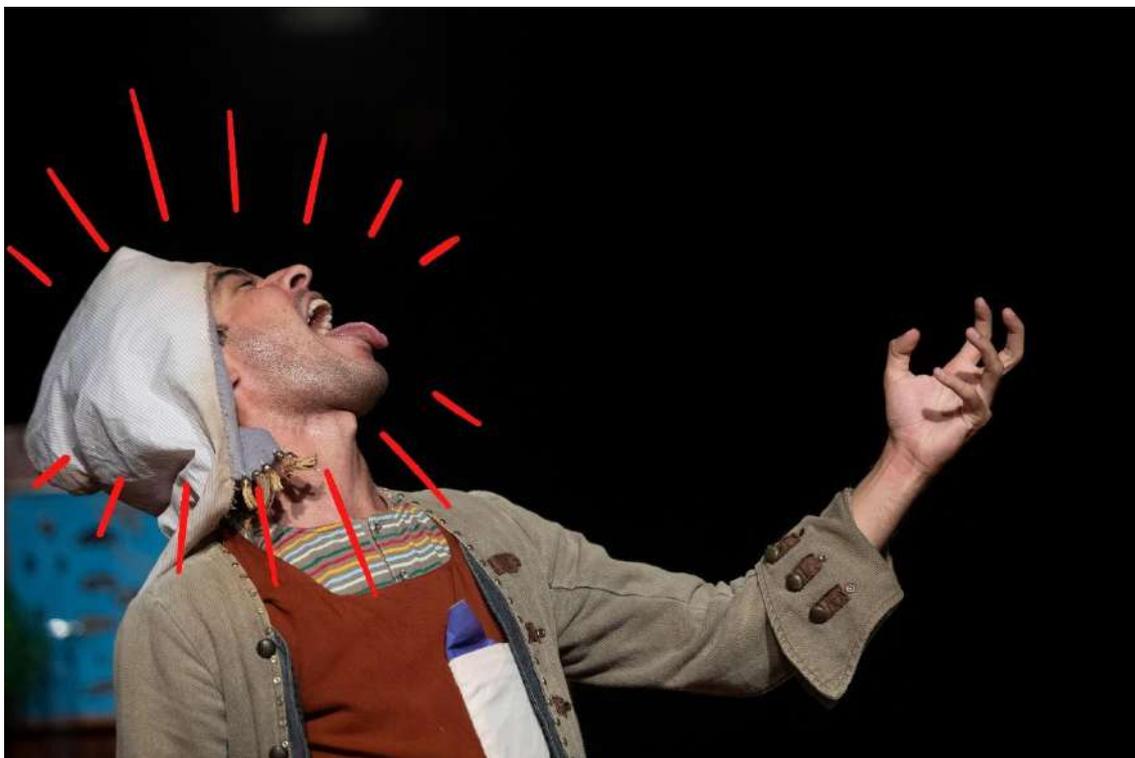


Foto: João Laet, 2022

Figura 78– Intervenção 6



Foto: João Laet, 2022

Figura 79 – Intervenção 7



Foto: João Laet, 2022

Figura 80 – Intervenção 8



Foto: João Laet, 2022

Grupo 3 – Corpo ridículo e extra cotidiano

Figura 81 – Intervenção 9



Foto: João Laet, 2022

Figura 82 – Intervenção 10



Foto: João Laet, 2022

Figura 83 – Intervenção 11



Foto: João Laet, 2022

Figura 84 – Intervenção 12



Foto: João Laet, 2022

Figura 85 – Intervenção 13



Foto: João Laet, 2022

3.3.2 Um picadeiro na ciência: o palhaço, a comicidade e o público: se a gente junta tudo isso no Museu da Vida dá no quê?

Nas análises anteriores correspondentes à palhaçaria, nos debruçamos sobre a construção dos personagens do Paracelso e da Ununúltima ancorada nos princípios dos tipos do palhaço. Nesta seção, nos dedicaremos a um aspecto que não deve ser ignorado quando o assunto em questão é a palhaçaria e a comicidade: o público.

O palhaço não existe sem o público. Essa afirmação nos leva a uma especificidade da linguagem do palhaço que pressupõe a integração e o reconhecimento do público enquanto parte do acontecimento. Na palhaçaria, as fronteiras entre palco e plateia afrouxam e ambas as esferas podem tanto afetar, quanto serem afetadas. Puccetti (1999) dilata essa relação em seu artigo “Caiu na rede é riso”, ao afirmar que quando um palhaço atua, o público deixa seu lugar de espectador para ocupar um espaço participativo e integrante do que acontece em cena. O palhaço não exclui o público, pelo contrário, conta com a sua reação. E a plateia, por sua vez, percebe a natureza da interação e compreende que o palhaço está ali para trabalhar para e com ela (PUC CETTI, 1999, p.89).

Bolognesi (2010) caminha no mesmo sentido ao afirmar que a comunicação é a principal ferramenta para uma atuação cômica. A cena cômica é fundamentalmente comunicativa. O autor traduz essa lógica pelo princípio da triangulação. A triangulação é a técnica usada pelo palhaço ou ator cômico para comentar e dividir o que acontece dentro da cena com o público, podendo ser feita por meio de ações, falas ou pelo olhar. A cena cômica tem o papel de incluir o público no interior da cena através da construção de uma lógica interna da qual o público é convidado a participar. Essa lógica pode ser entendida como uma narração ou uma história, que fazem o público permanecer atento e envolto no que acontece (BOLOGNESI, 2010, p.77).

Voltando ao artigo de Puccetti (1999), o autor comenta as estratégias utilizadas por Xuxu, Nani Colombaioni e Tortell Poltrona - três notáveis palhaços - para conquistar o público. Embora a abordagem de cada palhaço citado seja totalmente diferente uma da outra, Puccetti (1999) aponta uma semelhança no jogo proposto pelos palhaços para fisgar a plateia. Para isto, utiliza-se de uma metáfora como ilustração do seu pensamento. Trata-se de uma imagem que remete à pesca. O palhaço arremessa para a plateia uma isca com o intuito de fisgar alguém. Com este primeiro contato, o palhaço vai ampliando a sua relação com o restante das pessoas até que todos estejam envolvidos, como se estivessem emaranhados em uma rede de pesca. A imagem simbólica de uma rede que entrelaça a todos nos revela outra noção fundamental ao cômico, a sua forma coletiva: “O nosso riso é sempre o riso de um grupo” (BERGSON, 1899,

pág.8). Com essa afirmação Bergson (1899) aponta para o riso atrelado a uma conjectura de contextos sociais. Ou seja, o riso é social e nunca está isolado, sua significação, portanto, poderá variar conforme o contexto em que está inserido. Mas o que em Bergson encontra-se subentendido, com Puccetti nós vemos sob o ponto de vista da criação. Quem engendra esse senso de coletividade é o artista através da sua criação. No caso dos três palhaços, o que Puccetti evidencia é justamente o fato de que, embora cada palhaço use táticas distintas, há um mesmo propósito que irriga a sua atuação: estabelecer uma coletividade através do riso.

Abastecidos dessas reflexões, migremos, agora, para a peça *Paracelso, o fenomenal*, a fim de observar como aspectos concernentes à relação entre a comicidade e o público emergem das entrevistas concedidas no âmbito desta pesquisa, realizadas com o diretor Pablo Aguilar e o ator Alexandre Francisco.

A peça *Paracelso, o fenomenal* como já comentado na introdução da dissertação, é um desdobramento de uma atividade pregressa do Museu da Vida, que consistia em um show de ciências apresentado pelos bolsistas e mediadores do museu e realizada no espaço de visitação da Pirâmide. A reformulação para um formato teatral previa a continuidade da participação ativa do espectador nos experimentos científicos, abordagem que já fazia parte dessa atividade. Nas concepções iniciais sobre o trabalho, Pablo Aguilar nos conta as motivações da escolha por uma linguagem cômica. Ele considera que cruzar os experimentos científicos com a comicidade foi um casamento perfeito. A comicidade facilitaria a ativação da participação do público aos experimentos, e os experimentos científicos, por sua vez, a seu ver, possuem uma ligação com o imaginário medieval e charlatão, discutidos na seção dedicada aos charlatões. E, por último, pesou o fato de a comicidade ser uma área de seu domínio enquanto artista.

Sabemos, então, que no escopo inicial deste projeto, que tinha como objetivo teatralizar um show de ciências, havia um desejo de integrar a participação do público na realização dos experimentos científicos, antes mesmo da escolha por uma determinada linguagem teatral. Somado a isso, vemos como as literaturas abordadas e a visão do diretor Pablo Aguilar coincidem no que tange a pensar o cômico enquanto potência de integração e participação do público. Esse panorama nos indica que a linguagem cômica está inteiramente alinhada a um dos objetivos primários do Museu da Vida para a execução deste projeto, tendo em vista que a construção da participação do público nos experimentos está ancorada fundamentalmente na abordagem cômica da peça.

Sob uma perspectiva mais abrangente, que abarca a prática teatral do Ciência em Cena em seus 22 anos de trajetória, indagamos se a escolha por uma linguagem cômica - aspecto recorrente nas peças - poderia ter alguma relação com o perfil do público visitante do Museu

da Vida. Como perfil, consideramos as duas seguintes particularidades: as peças do Ciência em Cena como primeira experiência teatral para um número expressivo de visitantes e o perfil majoritariamente escolar desses espectadores. Nos amparamos no estudo feito por Almeida e Lopes (2019), que indica uma amostra expressiva dos visitantes do Museu da Vida como público escolar e sem experiência prévia enquanto espectador de teatro. Pablo abre o assunto com a recordação de uma reação que ele costumava presenciar: “Quantas vezes eu não abri aquela porta pra receber uma turma de crianças e as crianças dizem assim: “Ah, é um cinema?”, e ele respondia: “Não, é um teatro!”, “Mas o que se vê num teatro?”. Soma-se a esse contexto, outras circunstâncias observadas no seu cotidiano de atendimento aos visitantes, tais como: grupos de alunos que não têm conhecimento de que irão a um museu assistir a uma peça de teatro; o contexto escolar, que pressupõe uma postura majoritariamente comedida; e a contraposição entre o espaço fechado como o do teatro e as áreas externas de visitação do Museu da Vida. Diante do exposto, para Pablo, essa experiência teatral precisa ser prazerosa e o mais incrível possível. Pablo salienta que sua percepção não se encerra na linguagem cômica, excluindo a possibilidade de uma peça “séria”, por exemplo, um drama, também provocar essa experiência. Entretanto, ele acredita que, através da comicidade, a experiência torna-se mais impulsionadora, fazendo com que a pessoa saia de lá “para cima”.

Avançando na discussão sobre a participação do público, a entrevista com Pablo Aguilar revela, ainda, uma densa camada de intenções, que perpassam ideias como a de pertencimento, de autonomia e de democracia. Voltados para as particularidades da peça *Paracelso, o fenomenal*, perguntamos de que modo ele percebia a relação indissociável entre o público e o palhaço no trabalho de criação da peça. Sua reflexão traz para o foco do assunto um sentido democrático e popular engendrado no cerne da comunicação entre público e atores:

É democrático! É popular! Quer coisa mais popular que isso, você vai assistir a uma peça, você entra lá e o ator não tá lá numa quarta parede contando uma história. Não. Ele convida o público e fala assim, olha eu vou contar uma história e você vai contar junto comigo. E você vai participar junto comigo. Então pode rir, pode gritar. O que você quer falar? O que você acha que aconteceu aqui? A gente propõe perguntas, a gente propõe um jogo de cumplicidade também (Informação verbal).¹¹

¹¹ Entrevista concedida por AGUILAR, Pablo. [11/2021]. Entrevistador: Kailani Tavares Guimarães. Rio de Janeiro, 2021. arquivo mp3 (2h30m)

Vimos tanto em Puccetti (1999) quanto em Bolognesi (2010) como a estreita relação entre palco e plateia está forjada pela comicidade. Do mesmo modo, como destacado acima, observamos o apontamento para esta via de acesso livre entre o público e o ator e, além disso, a compreensão desta abordagem enquanto um caráter essencialmente popular e democrático.

A porosidade desse arranjo propicia um espaço onde o público compreende que pode manifestar suas emoções, pensamentos e opiniões. Nas palavras do Pablo: “Eu acho que o *Paracelso, o fenomenal* bebe um pouco dessa coisa da rua, do mambembe, então, ele precisa dessa coisa da pateada, de todo mundo falando ao mesmo tempo: eu quero, eu quero!”. Para Pablo a instauração deste ambiente possibilita que o público saia da peça empoderado, porque sentiu-se parte do acontecimento. Nesse sentido, Pablo defende que a noção de pertencimento surge com a trama de um espaço que estimula o envolvimento do público com a peça. Seu pensamento vai em direção a uma ideia de simbiose entre os atores e o público, que quanto mais estiver afinada, mais divertida será a experiência. Sendo assim, de um ponto de vista técnico, para que essa relação ocorra, o ator precisa estar aberto para jogar com a plateia – agir a partir de algo que escutou, alguma peculiaridade que tenha percebido, entre outras possibilidades. Para Pablo, essa é uma característica inerente ao palhaço. Para ele, é através dessa fissura entre o roteiro e o inesperado que também vem a graça.

Do ponto de vista do conteúdo científico apresentado na peça, perguntamos como Pablo compreendia a participação do público na realização dos experimentos. Pablo afirma que o processo participativo possibilita que o público seja um multiplicador do que viu na peça. Para ele, trata-se de um trabalho que vai para além de uma peça de teatro, sendo essencialmente um processo participativo. Além disso, comenta que o efeito da participação do público pode funcionar como um agente gerador de curiosidade:

Quantas vezes a gente não escuta isso quando termina o espetáculo: “eu vou fazer isso em casa!” Ele se sentindo pertencido aquilo, então não acaba ali. Ele vai chegar em casa e vai querer levar um pouco daquilo que ele fez e participou. [...] É pra despertar essa curiosidade. E despertar essa curiosidade eu acho que ela é muito mais ativa quando a pessoa se sente participativa (Informação verbal).¹²

Pablo associa às suas elucubrações o fator contextual em que a peça está inserida - o Museu da Vida e a divulgação da ciência. Para ele, é importante que esta conjuntura conceba a

¹² Entrevista concedida por AGUILAR, Pablo. [11/2021]. Entrevistador: Kailani Tavares Guimarães. Rio de Janeiro, 2021. arquivo mp3 (2h30m)

criação de práticas teatrais que não estejam apenas concentradas na observação ou absorção de um conhecimento, mas centradas em ações que façam as pessoas sentirem-se parte de algo. No caso do *Paracelso, o Fenomenal*, a criação deste ambiente constrói-se, como exposto, a partir dessa relação porosa entre atores e plateia e, sobretudo, com a negociação constante entre esses dois elementos: “A gente precisa fazer uma simbiose entre o que que eu quero falar, o que você quer escutar, o que você quer perguntar, o que eu quero falar e o que eu quero escutar de você. E isso faz uma mistura. O próprio Paracelso, o fenomenal resume bem essa interação”. Interessante observar como este comentário do Pablo aponta para o sentido dialógico da cena, materializado pela conversa entre o público e os atores. Abaixo destacamos um trecho em que Puccetti (1999) trata de forma semelhante o que o Pablo diz:

Tenho a impressão, talvez mesmo a certeza, de que o "diálogo" do clown com as pessoas do público, nas suas mais diversas possibilidades, é fundamental para que o espetáculo possa acontecer em sua plenitude. E diálogo existe quando pelo menos dois indivíduos estão frente a frente dispostos a falar e também a ouvir (PUCCETTI, 1999, p.89).

Para finalizar este trecho dedicado às reflexões do Pablo Aguilar, destacamos uma frase sua que concatena de forma concisa o seu pensamento: “Acho que é criar um ritual de teatro acontecendo entre público e atores”.

Figura 86 - Ununúltima na plateia e Paracelso no palco, durante o experimento do Papel que não rasga



Foto: Eduardo Santos, 2019

Figura 87 - Ununúltima, espectador e Paracelso no experimento do Banco de pregos



Foto: João Laet, 2022

Figura 88- Ununúltima com boné e livro de espectadores da plateia



Foto: Eduardo Santos, 2019

A seguir, tratamos das questões levantadas durante a entrevista com o ator Alexandre Francisco. Aqui, será interessante observar como certos assuntos trazidos por Pablo Aguilar irão retornar sob um outro ângulo. Alexandre Francisco trará uma série de recordações sobre a relação com o público, bem como estratégias e recursos de atuação mobilizados para estabelecer a conexão com o público. Antes disto, cabe um aparte para destacar um trecho da trajetória de formação do ator. Alexandre foi bolsista de artes cênicas do Ciência em Cena durante dois anos, entre 2016 e 2017, integrando o elenco de peças oferecidas pelo museu, além de contribuir, durante este período, na criação da peça *É o fim da picada!* Tendo em vista sua experiência progressa, o indagamos se esta passagem como bolsista teria colaborado para a sua atuação na peça *Paracelso, o fenomenal*. Alexandre nos conta que sua experiência como bolsista foi importante para que ele compreendesse as dinâmicas e o perfil do público do Museu da Vida. Para Alexandre essa passagem anterior pelo Ciência em Cena forneceu um acervo de conhecimento sobre o perfil do público do museu. Além disso, Alexandre relata que considera o trabalho como ator no Ciência em Cena uma grande responsabilidade, sobretudo pelo fato de que o público do Museu da Vida tem ali, muitas vezes, sua primeira experiência enquanto espectador de teatro. Tendo feito esta contextualização, sigamos.

Indagamos a Alexandre sobre sua percepção com relação à escolha da linguagem cômica na peça *Paracelso, o fenomenal* e o perfil dos visitantes do Museu da Vida. Alexandre narra que presenciou algumas vezes os grupos escolares de crianças ou adolescentes serem orientados pelos seus professores a manterem certo decoro e seriedade para assistirem à peça. No entanto, esse comportamento é logo quebrado, até mesmo pelos professores. O que a peça *Paracelso, o fenomenal* incita é justamente a manifestação e a reação do público. Para Alexandre, um padrão de comportamento rígido não contribui para que a criança ou adolescente sinta-se parte do acontecimento teatral. Para ele, o humor tem a vocação de trazer o público mais para perto e “quebrar o gelo”. Do mesmo modo, tem como aptidão gerar um ambiente mais leve e descontraído.

Assim como observado na entrevista com Pablo Aguilar, podemos notar que Alexandre Francisco traz para o cerne do seu pensamento a questão do pertencimento. Nessa direção, Alexandre se recorda de um episódio marcante e simbólico vivenciado durante uma apresentação da peça. A situação em questão envolvia um grupo de aproximadamente vinte crianças com idade entre 6 e 10 anos, que faziam parte de um projeto social. Ele relembra a agitação das crianças e relata, também, ter notado que provavelmente aquela era a primeira experiência teatral delas. A apresentação encontrou desafios como o de estabelecer um

equilíbrio entre os momentos de interação e o avanço do roteiro da peça, como comenta Alexandre:

Então a gente conversa muito com o público, usa muito o público e ao mesmo tempo que a gente tem isso, a gente tem um roteiro a seguir, a gente tem experiências a fazer, conteúdos a falar, explicar. E foi muito difícil porque esses momentos de interação não acabavam ou a gente não conseguia voltar pro roteiro. Muito porque as crianças entenderam aquela interação, aquilo que eles estavam experimentando como uma brincadeira, um lugar divertido, eles estavam se sentindo parte daquilo, eles estavam de fato em cena (Informação verbal).¹³

Alexandre relata que a primeira impressão ao final da apresentação foi a de certa frustração, por imaginar que o seu papel deveria ter sido controlar ou conter a situação. No entanto, conta ter ressignificado este sentimento após uma conversa sobre o ocorrido com Letícia Guimarães (como mencionado na parte introdutória do trabalho, Letícia Guimarães junto ao Pablo Aguilar são os responsáveis pela coordenação das atividades teatrais do Ciência em Cena), compreendendo a potência deste encontro a partir da sensação de integração que as crianças viveram. Em sua visão, o contexto demandou outra abordagem da peça e que, portanto, seguir com a narrativa do roteiro das cenas não pareceu tão importante e potente quanto o sentimento de integração que estava sendo proporcionado pela peça.

Como apontado no trecho dedicado às reflexões de Pablo Aguilar, a relação direta com o público requer do ator uma perspicácia para jogar com a plateia. Com Alexandre Francisco esta temática irá emergir através da sua experiência em cena na peça *Paracelso, o fenomenal*. Alexandre discorre sobre algumas estratégias que desenvolveu com o intuito de afinar sua conexão com o público. O ator destaca que, embora seja possível antever algumas respostas do público mediante ao estímulo da interação, a relação ocorre no campo do inesperado e, portanto, será sempre única. Sendo assim, torna-se essencial tanto a prática e o treino, como também uma aguçada observação e atenção às especificidades do público presente.

De repente, você sabe que na próxima cena você vai fazer uma interação, então você já tem que tá ligado ali no grupo em quem tá mais aberto, em quem tá mais disponível ou quem você identifica ali que você possa fazer uma graça. Claro, respeitando o público. De repente você percebe que alguém do público “joga” alguma coisa pra você e você pode aproveitar. Alguém do público está com uma roupa interessante e você pode fazer um comentário. De repente tem uma criança com uma roupa de super-herói e isso pode ser um gancho pra você fazer uma brincadeira. Tem alguém com uma mochila muito chamativa, já dá pra você fazer uma graça. Então, essa atenção eu acho que ela é muito

¹³ Entrevista concedida por FRANCISCO, Alexandre. [12/2021]. Entrevistador: Kailani Tavares Guimarães. Rio de Janeiro, 2021. arquivo mp3 (1h30m).

importante. E acho que vai criando conexões você ter essa atenção. De repente alguém joga alguma coisa, fala alguma coisa e você pode se ligar naquilo pra usar em um outro momento. Acho que essa atenção, disponibilidade pra escutar o público, pra ver o público é muito importante e muito rico (Informação verbal).¹⁴

O trecho evidenciado acima vai ao encontro daquela imagem metafórica da pesca, elaborada por Puccetti (1999) e citada no início desta seção. Para lembrar: ao destacar o trabalho de três notórios palhaços, o autor esboça uma estratégia comum aos três, que consiste no arremesso de uma isca para fisgar uma pessoa da plateia. Alexandre Francisco expõe semelhante estratégia no trecho em destaque, quando se refere ao jogo com o público. E, adiciona, ainda, a importância da qualidade da atenção e da observação sobre o público para que essa conexão se efetive.

A noção da observação e da atenção, apontada por Alexandre, somada ao jogo com a plateia, apontado por ambos os entrevistados, nos leva a tecer uma nova associação entre a peça e outro princípio cômico pertencente à linguagem do palhaço e que Puccetti (1998) chamará de “o estado de clown”. Por estado de clown compreendemos um estado de presença, que se traduz em um corpo disponível para responder e propor sobre aquilo que não pode ser previsto antecipadamente, o inesperado. Este aspecto é fundamental para o êxito da relação cômica com o público. A instauração deste estado no ator dimensiona uma relação única com o público. No artigo “O riso em três tempos”, Puccetti (1998) esmiuça as camadas subjetivas que envolvem o desenvolvimento de uma atuação fundada na presença:

Quando o clown está atuando e passa um avião, por exemplo, ele não consegue ficar alheio ao avião, ele tem que ter a capacidade de trazer o avião para dentro da sala onde está representando. O estado de clown é levar ao extremo a importância da relação, a relação consigo mesmo, o saber ouvir-se, e a relação com o "fora", o elemento externo, o parceiro, os objetos de cena, as pessoas do público. (Puccetti, 1998, p.71)

Puccetti (1998) evidencia a qualidade relacional do estado de clown, apresentada sob a instância interior e exterior. Nesse sentido, é importante que a dimensão relacional esteja presente desde os objetos de cena até a relação consigo mesmo. Com isto, vejamos através de um exemplo trazido por Alexandre Francisco, o caso de uma condição peculiar de apresentação em que os atores precisaram mobilizar seu estado de presença e recalcularam sua abordagem na peça. A situação em questão envolve um público adulto, em outras palavras, um público que

¹⁴ Entrevista concedida por FRANCISCO, Alexandre. [12/2021]. Entrevistador: Kailani Tavares Guimarães. Rio de Janeiro, 2021. arquivo mp3 (1h30m).

não é o foco a que se destina o espetáculo. Sendo assim, veremos no relato de Alexandre Francisco como os atores se aproveitaram desta questão para redimensionar toda a relação que envolve atores e público na peça:

Eu lembro uma vez de um rapaz, eu acho que eles até trabalhavam na Fiocruz, era um rapaz que tinha uma echarpe e que você usou muito ele, lembra? Eu lembro que ele foi um acontecimento, porque quando você chamou ele pra sentar no banco de pregos ele foi, e ele tinha uma echarpe maravilhosa e aí volta e meia a gente usava ele. [...] E como era um público mais adulto tinha até uma certa malícia em certos momentos. Por exemplo, sentar no banco de pregos ganhou uma conotação um pouco mais sensual. O cabo que a gente usa pra empurrar o sal ganhou uma outra conotação. E aí gente adaptava e em certa medida jogava com isso também. É isso, é um dado do jogo, é algo do jogo. O jogo tá ali pra ser jogado (Informação verbal).¹⁵

Portanto, se falamos em estímulo à participação e integração do público como aspecto basilar da peça, pressupomos que a constituição deste espaço inevitavelmente irá abarcar um fator inesperado. Por sua vez, propiciar a participação ativa do público implica que o ator tenha um estado de presença para jogar e propor a partir de situações imprevisíveis. Com a configuração deste esquema, podemos conjecturar que a peça *Paracelso, o fenomenal* possui em seu âmago uma dimensão maleável. Recorremos a um trecho da fala do Pablo Aguilar que define o que acabamos de elucubrar:

Ele é um espetáculo de interação, ele tem uma dramaturgia que pode ser mexida. Ele não tem início, meio e fim certinho de história. São dois personagens que chegam ali e fazem coisas. Pode ter qualquer ordem, mas eles precisam sempre da participação do público (Informação verbal).¹⁶

Indo adiante nesta reflexão, podemos observar como a maleabilidade da peça pode conciliar com as dinâmicas de visitação do Museu da Vida. Muito embora a peça *Paracelso, o fenomenal* tenha como alvo o público infantil, especialmente crianças dentro do segmento dos sete aos onze anos, não é incomum que a peça receba espectadores das mais variadas faixas etárias, incluindo todo o segmento infantil, bem como adolescentes, jovens, ou até mesmo grupos de adultos. Há situações, também, em que, em um mesmo grupo, encontram-se diversas faixas etárias. Diversos fatores podem influenciar essas configurações de público, não nos

¹⁵ Entrevista concedida por FRANCISCO, Alexandre. [12/2021]. Entrevistador: Kailani Tavares Guimarães. Rio de Janeiro, 2021. arquivo mp3 (1h30m).

¹⁶ Entrevista concedida por AGUILAR, Pablo. [11/2021]. Entrevistador: Kailani Tavares Guimarães. Rio de Janeiro, 2021. arquivo mp3 (2h30m)

ateremos neste momento a analisá-las, pois demandaria um estudo mais específico. Mas conseguimos apontar, por exemplo, que uma das razões pode advir da própria escolha do público pela atividade. Em suma, o que queremos mostrar com isto é que ter na estrutura da peça uma qualidade maleável e aberta permite a elaboração de arranjos voltados para as circunstâncias de cada público. Se deslocamos esse entendimento para a temática da peça, os experimentos científicos podem lidar com imprevistos e funcionarem diferente da forma esperada. Nesse sentido, ter um arcabouço maleável permite que a peça possa lidar com esta situação de forma espontânea e genuína.

Neste tópico concentramos nosso eixo de análise em torno da relação entre o público e a comicidade. Ao longo da abordagem, podemos notar a forma indissociável entre as questões tratadas e o contexto ao qual a peça está inserida, nesse caso, o Museu da Vida. Ou seja, a relação entre o público e o humor na peça *Paracelso, o fenomenal* opera dentro das circunstâncias do espaço, considerando suas características e especificidades. Outro ponto que merece destaque diz respeito às noções trazidas por Puccetti e Bolognesi, que nos revelam uma instância integradora e participativa da figura do palhaço e da atuação cômica. Com a entrevista com Pablo Aguilar, compreendemos que nas motivações iniciais da criação do projeto – que tinha como objetivo teatralizar o show de ciências – já havia o desejo de tornar esta experiência participativa. Isso nos indica a escolha pela linguagem cômica da peça alinhada a um dos objetivos iniciais de execução do projeto. Vimos com Pablo Aguilar que, para além disso, a participação do público através da comicidade revela intenções como a de gerar um ambiente democrático e popular e que essa motivação também está relacionada ao Museu da Vida e à divulgação científica. É interessante observar neste sentido como Pablo Aguilar acena a forma mambembe e artística da rua à peça *Paracelso, o fenomenal*. Além disso, as entrevistas nos apontam a construção da peça ancorada na constituição de um ambiente que não só estimula a participação do público, mas depende dela para ocorrer. Assim, vimos com as entrevistas estratégias mobilizadas para a efetivação de uma relação profícua com o público.

3.4 NOTAS AO CRUZAR CAMINHOS

Diante do percurso proposto ao longo da dissertação, visamos trazer alguns apontamentos a respeito do cruzamento dos arcabouços da divulgação científica e da investida realizada sobre a peça *Paracelso, o fenomenal*. Cabe salientar que optamos por colocá-los à parte nesta seção, por considerarmos que desta forma condensamos algumas reflexões desse entrelugar, o teatro, o humor e a divulgação científica. Com isto, apresentamos nestas notas

contribuições para a ampliação de percursos investigativos no campo prático e teórico da divulgação científica.

3.4.1 Museu da Vida: um espaço profícuo para as pesquisas acerca da interação entre teatro e divulgação científica

O Museu da Vida reúne uma série de condições que propiciam um cenário fértil para as pesquisas endereçadas à interface entre o teatro e a divulgação científica. A começar por sua trajetória de 22 anos de atuação constante em atividades teatrais no âmbito do projeto Ciência em Cena. Tal particularidade resulta não só em um repertório extenso de produtos teatrais, mas também em um espaço artístico profissional consolidado dentro da seara da divulgação científica em museus.

Como destacado por Marandino e Moreira (2015), a prática teatral em museus de ciência no contexto brasileiro tem atuação predominantemente amadora, constituindo-se por profissionais de áreas diversas, que nutrem entusiasmo pela arte como forma de divulgar a ciência. Nesse sentido, a experiência do Ciência em Cena oferece um cenário oportuno para espreitar uma prática artística profissional dentro do contexto da divulgação científica.

As peças teatrais no Ciência em Cena são coordenadas por artistas profissionais (atualmente lideradas por Letícia Guimarães e Pablo Aguilar), e sua criação conta com a colaboração de profissionais de teatro das mais variadas funções, como dramaturgos, atores, figurinistas e cenógrafos. Salvo as peculiaridades de cada processo criativo, fica sob a responsabilidade da equipe dos artistas coordenadores do Ciência em Cena a autonomia sobre as escolhas artísticas e suas etapas e modos de criação. Em paralelo, durante o processo criativo, as temáticas e os assuntos abordados são periodicamente revisados pela equipe de cientistas do Museu da Vida.

A análise da peça *Paracelso, o fenomenal*, realizada no escopo desta dissertação, evidenciou os procedimentos de criação mobilizados durante o desenvolvimento da peça e nos mostrou como os propósitos caros à instituição foram elaborados a partir do pensamento artístico. A comicidade, tendo a palhaçaria como um dos universos referenciais da peça, foi escolhida pelo diretor por ser uma linguagem que tem como potencial promover a conexão com o público, estabelecendo um espaço horizontal e participativo entre atores e público, dentre outros motivos. Como iremos esmiuçar adiante, por exemplo, a partir do mecanismo do erro, buscou-se humanizar a figura da ciência e do cientista. Já as associações feitas sob a figura do charlatão foram elaboradas com intuito de atrelar o universo da ciência ao da mágica e do

truque, buscando, assim, gerar a aproximação do público com a ciência através da tradição de uma linguagem popular.

Logo, o produto final torna-se o resultado da elaboração de associações no campo das ideias e sua transposição para metodologias de criação capazes de formalizar tais concatenações. Por exemplo, durante o processo de criação da peça *Paracelso, o fenomenal*, um dos objetivos consistiu na ideia de que os experimentos estivessem integrados ao jogo cômico, como fruto do acaso. Através desta ideia, o processo foi costurado por metodologias de criação baseadas em improvisações de jogos cômicos de palhaçaria. Essas articulações só se tornam possíveis por ser um trabalho realizado por artistas. Por mais óbvio que possa parecer, como já mencionamos, no campo, muitos trabalhos com ambições artísticas são realizados sem a participação de artistas. Cabe comentar como a trajetória dos artistas envolvidos pode informar o trabalho. No caso do Pablo Aguilar, diretor da peça, sua experiência na palhaçaria e na comédia são extensas e integram o cerne de suas pesquisas no teatro. Somado a isso, sua experiência como artista em um museu de ciências possibilita a proximidade e intimidade com a missão e os valores da instituição.

Assim, compreendemos que a interação entre dois campos de conhecimento, o teatro e a divulgação científica, caminha no Museu da Vida sob um ponto de vista simbiótico, em busca de uma equidade entre os campos de conhecimento em questão. Este traço vai ao encontro de Almeida e Lopes (2019) quando sugerem que a interface entre o teatro e a divulgação científica busque construir interações com mais equilíbrio e simbiose entre os campos.

Ao avançarmos para o contexto internacional, vemos que estudos sobre o humor na divulgação científica evidenciam a importância da ampliação de pesquisas que estejam endereçadas a contextos diversos e a públicos não especializados. Portanto, as particularidades do *Ciência em Cena* mostram-se como um espaço fecundo para contribuição dentro desta seara de estudos. Além das características mencionadas acima, como a sua trajetória constante em produção teatral ao longo de 22 anos e a inserção de artistas profissionais para a criação das peças, outros aspectos se destacam. No que tange à produção cênica do *Ciência em Cena*, como vimos na introdução da dissertação, nota-se o uso do humor como um traço recorrente das peças do projeto ao longo dos anos, o que denota certa experiência do espaço com esta linguagem, como também uma diversidade de abordagens cômicas. Já em relação ao público, cabe destacar o alcance das atividades do museu. Dados¹⁷ mostram que em 2018 o museu recebeu em seus

¹⁷ <https://portal.fiocruz.br/noticia/museu-da-vida-bate-recorde-de-publico>

espaços o maior número de público desde a sua criação em 1999, contabilizando 60 mil visitantes. Somado às atividades itinerantes que o museu realiza, com o qual o Ciência em Cena contribui com temporadas itinerantes de algumas de suas peças, calculou-se um alcance de 293 mil pessoas. Para além da quantidade, cabe ressaltar que o Museu da Vida localiza-se em Manguinhos e é cerceado por regiões com alto grau de vulnerabilidade social, atraindo um público com poucas opções de lazer cultural. E, além disso, como mencionamos, o museu recebe um público majoritariamente escolar e que tem no Ciência em Cena sua primeira experiência teatral.

A reunião destes traços reflete, inevitavelmente, na criação das peças, seja pela sua relação com o público, pelos assuntos abordados ou pelas linguagens cômicas mobilizadas. Sendo assim, consideramos que a experiência do projeto Ciência em Cena catalisa um conjunto de características que, se postos à luz de pesquisas, podem colaborar para preencher algumas lacunas e apontar outros horizontes para as experiências teatrais e cômicas na divulgação científica. Cabe salientar que nosso objetivo não é estabelecer antagonismo às práticas amadoras de teatro que ocorrem em museus e centros de ciência. Pelo contrário, ao apontarmos para a presença consolidada de artistas profissionais nesses espaços, visamos destacar perspectivas profícuas de interação entre o teatro e a divulgação científica ao integrarem artistas para colaborarem na concepção de produtos criativos.

3.4.2 Procedimentos de criação, dissecação do objeto: proposta de análise fundada na linguagem

Nosso percurso de análise da peça *Paracelso, o fenomenal* ancorou-se numa investigação sobre a construção da linguagem cômica da peça. Para isso, recorreremos aos registros fotográficos e audiovisuais; ao texto da peça; às memórias suscitadas das entrevistas com artistas e ao conhecimento do objeto de estudo por parte do autor desta dissertação. Uma das razões para esta abordagem se deu por notarmos que, tanto os procedimentos de criação, quanto as linguagens, são questões pouco desdobradas nos estudos que se dedicam a analisar as interações entre o teatro, o humor e a divulgação científica. A análise propôs a correlação entre todas as fontes de pesquisa da peça, de forma a criar uma tessitura perceptiva entre texto teatral, imagens e depoimentos.

Como parte da composição do escopo da pesquisa, os registros fotográficos ampliaram o alcance da análise para a expressão corporal dos atores, questão lacunar nos estudos nesta seara que tratam de formatos teatrais ou cômicos que lidam com a presença física. Através desse material compreendemos como a comicidade é elaborada através do corpo e da relação entre

os atores. E, ainda, de que forma a fisicalidade desenha no espaço cênico mecanismos cômicos como no caso da relação clássica entre as figuras do branco e o augusto; o exagero; a repetição; e traços da figura do charlatão. Escolhemos nutrir a pesquisa com uma série de iconografias do universo do palhaço e do charlatão, de forma a sugerir pontes entre a concepção da peça e as tradições populares cômicas. As entrevistas dimensionaram os procedimentos de criação, o pensamento artístico e a elaboração de articulações entre a ciência e o humor. A análise do texto evidenciou a artesanaria criada entre os experimentos científicos e a comicidade, além de apoiar as análises sobre as linguagens cômicas. No caso dos experimentos científicos analisados sob a fonte textual, vimos como a comicidade permeia as diversas etapas do experimento científico. Tanto quando os experimentos ganham novos sentidos através de um caráter cômico, como também a forma como a comicidade aciona o aparecimento dos experimentos. Em *Paracelso, o fenomenal* observa-se a ciência e a comicidade agindo de forma amalgamada. Esse caminho de construção pode colaborar para fornecer subsídios para o campo prático e teórico ao olhar e produzir um objeto artístico.

Consideramos que a composição da análise desta dissertação traz novas perspectivas para a investigação da presença de formas artísticas na divulgação científica, contribuindo para ampliar o acervo de percursos que lidam com produtos artísticos. Propomos durante esta dissertação, portanto, a desmontagem de um objeto, para, assim, compreender as funções de suas engrenagens, peças, mecanismos e dispositivos.

Ao relembrar o processo de criação da peça e buscar detalhá-lo, Pablo se utiliza de duas metáforas: a receita de bolo e o quebra-cabeças. Inicialmente, nos primeiros ensaios, ele relata que não tinha ainda a dimensão do resultado. Mas, depois de um certo número de ensaios, a percepção foi a de que o “quebra-cabeça” da peça estava solucionado. Pablo, então, apontou que havia três linhas norteadoras durante o processo. Os ensaios que envolviam a palhaçaria, os ensaios da execução dos experimentos e os ensaios das explicações dos experimentos. A priori, estes três caminhos se mostravam complexos e distantes uns dos outros. Entretanto, ao longo do processo, a equipe compreendeu que a criação da dramaturgia da peça era como um quebra-cabeças. Consequentemente, para Pablo, isto o remeteu a uma segunda imagem: a receita de bolo. Concluindo que, ao final, tinha-se uma receita de bolo criada através do improvisado. É interessante destacar nesta fala do diretor que o texto da peça não foi criado previamente, tendo sido construído de forma colaborativa entre os atores e a direção durante os ensaios. A condição de criação, portanto, esteve também sob um caráter experimental.

A partir da reflexão trazida pelo diretor Pablo Aguilar, teceremos uma metáfora na intenção de aludir ao nosso percurso investigativo proposto nesta pesquisa. Pensemos na

culinária, especificamente na ideia da receita de bolo trazida pelo Pablo. Tanto a experiência de provar um bolo, bem como a do seu preparo são etapas fundamentais. Ninguém faz um bolo com a intenção de que ele não seja degustado. Por outro lado, fazer um bolo requer etapas, que não estão evidentes no resultado final. Durante a pesquisa desta dissertação, notamos que uma maior atenção à degustação dos bolos tem sido predominante, sendo pouco aparente as etapas do preparo: os ingredientes utilizados; os utensílios necessários; a forma de preparo e como a mistura de ingredientes reagem entre si para o resultado final. Com isto, a presente pesquisa se dispôs a abrir a cozinha e contribuir para mostrar um pouco do trabalho que há por trás do bolo pronto. Consideramos que, tanto a observação à cozinha pode estar mais integrada aos estudos, mas também uma maior reflexão no campo prático se faz necessária sobre a importância de considerar os processos de criação enquanto um lugar de pensamento.

3.4.3 Confluências entre a interatividade em museus e a linguagem cômica

No primeiro capítulo da dissertação, vimos como o interesse na ampliação do espectro comunicacional por parte dos museus e centros de ciência fez com que a interatividade ganhasse protagonismo nas últimas décadas. Como já descrito, para a constituição de um espaço museal instigante e envolvente, um objeto museal deve operar sob a correlação entre: estimular a função cognitiva e mental (*minds-on*) do público, a conexão afetiva com os objetos (*hearts-on*) e a experimentação ativa do visitante com eles (*hands-on*) (Wagensberg, 2005). Além disso, no primeiro capítulo, observamos que as literaturas circunscrevem a importância da comunicação da ciência aliada a questões como a promoção da cidadania, a aproximação da ciência com a sociedade e a democratização da ciência. Indo ao encontro destes parâmetros, o plano museológico do Museu da Vida (2018), como consta na introdução da dissertação, evidencia sua missão e valores alinhados com os aspectos descritos acima.

A peça *Paracelso, o fenomenal* encontra na interação com o público seu traço mais elementar. A palhaçaria e o charlatanismo são as linguagens escolhidas para fabricar a conexão entre os atores e o público; entre o público e os experimentos científicos. A partir da análise da peça, compreendemos - tanto pelas entrevistas com os artistas, quanto pelas literaturas do campo da comicidade que embasaram a análise - que a noção de participação e interação do público pela via cômica passa por noções como as de democracia, de pertencimento, aproximação e de estímulo à curiosidade.

De outra forma, em diálogo com as categorias interativas, podemos observar como a peça percorre os três aspectos descritos por Wagensberg (2005). Tendo em vista que a peça

estimula o exercício mental ao abordar e contar com a participação do público para construir a explicação dos experimentos científicos; a experimentação ativa do público com o experimento, e o estado de presença - princípio basilar da palhaçaria - que considera o imprevisível como um aspecto aliado, abarcando assim, as individualidades e coletividades do público durante toda a peça. Como compreende Wagensberg (2005), as três categorias interativas devem agir de forma mútua para a construção de objetos que “contam histórias, que se comunicam entre si e com os visitantes. São objetos com eventos associados, objetos vivos, objetos que mudam”. Portanto, podemos observar como campos aparentemente tão distintos podem compartilhar desejos similares.

A aspiração do campo da divulgação científica em estreitar os laços entre a ciência e a sociedade tem reflexo no desenvolvimento de atividades que buscam associar a ciência ao cotidiano das pessoas e *linkar* aspectos da ciência às experiências comuns entre os indivíduos. Nesse sentido, em relação à peça, dois pontos se fazem interessantes de serem destacados. Veremos que a comicidade sob a figura do charlatão evoca imaginários da mágica e do truque, associando ao fazer científico a noção do divertimento, dando novos sentidos para o objeto científico. E sob outra perspectiva, a escolha por trabalhar formas cômicas seculares provindas da cultura popular sugere ao riso o seu lugar sobre o que é mais comum, sobre o que nos faz rir há tempos enquanto sociedade. É um riso popular aterrissando sob o imaginário da ciência.

3.4.4 Errar é humano! Já dizia o ditado...

Para compreendermos o movimento que será feito neste tópico, relembremos pontos presentes na análise “Dois bobos”. Nela apresentamos aspectos do jogo cômico presentes entre as duas figuras clássicas e delineamos as particularidades de cada palhaço. Na esteira das discussões que inserem a relação entre o palhaço branco e augusto, comentamos características próprias do universo do palhaço como o enfoque no ridículo e na inadequação. Aqui nos interessa observar estes aspectos postos em articulação à representação da figura do cientista e da ciência: o que podemos observar ao justapor o erro e o ridículo à ciência?

Dentre as contribuições de Jacques Lecoq para o campo da metodologia do trabalho do ator estão suas investigações em torno da poética do palhaço. Não caberá no escopo deste trabalho uma investida aprofundada neste espesso arcabouço, que inclui anos de trajetória voltada para o desenvolvimento de técnicas de atuação. Entretanto, ao lidarmos diretamente com reflexões do campo da palhaçaria, torna-se inevitável não evocar o pensamento de Lecoq, ainda que *en passant*. Voltados para o enfoque do presente trabalho, como mencionado, traços

como o erro, a inadequação e o ridículo nutrem o universo poético do palhaço. Extraímos um trecho do artigo “Em busca de seu próprio Clown”, em que Lecoq abordará a lógica particular do universo do palhaço:

O clown exige também uma proeza, freqüentemente ao inverso da lógica; ele põe em desordem uma certa ordem e permite assim denunciar a ordem vigente: deixa cair o chapéu, vai apanhá-lo mas, desajeitadamente, dá-lhe um pontapé e, sem querer, pisa na bengala que lhe joga de volta o chapéu nas mãos. O clown erra onde não esperamos e acerta onde não esperamos. Se tentar um salto perigoso, cai, mas o executa quando lhe dão uma bofetada (LECOQ,1987, p. 117).

Lecoq põe em evidência a dimensão do palhaço enquanto agente transformador do espaço. Nada parece ser tão natural ou óbvio na forma de agir do palhaço. Assim, o erro funciona como um mecanismo para evidenciar a inadequação do palhaço aos padrões, como exposto por Lecoq ao citar a forma desajeitada de um palhaço ao tentar apanhar um chapéu.

Ancorados no pensamento de Lecoq, nos interessa articular as noções acima apresentadas ao contexto da peça em relação a aspectos da ciência. Sabemos que a peça aborda a ciência sob a perspectiva dos experimentos científicos e que, além disto, Paracelso e Ununúltima apresentam-se como cientistas.

Durante a entrevista com Pablo Aguilar, o indagamos sobre a sua percepção a respeito do uso do erro como uma engrenagem capaz de arejar os imaginários sobre o cientista e a ciência. Pablo nos traz através de exemplos da peça uma perspectiva que atrela o erro como um gesto de aproximação, ou seja, o erro revela a dimensão humana e imperfeita comum a todos nós, inclusive à ciência.

Eu acho que falar sobre o erro, sobre o ridículo dentro da ciência é um pouco trazer a ciência mais pra perto de todo mundo. Cara, um cientista deixa cair as coisas, a gente tá fazendo umas coisas ali que às vezes não vai dar certo, a cueca dele vai aparecer, ele é muito inteligente, mas ao mesmo tempo ele vai chorar que nem um bebê (Informação verbal).¹⁸

Ao investir na forma atrapalhada e ridícula dos personagens, a peça desenha contornos que atrelam à ciência e ao cientista um caráter permeável ao erro. Para Pablo, a ciência precisa caminhar para romper com ideias que ainda rondam o seu imaginário e a definem como fria,

¹⁸ Entrevista concedida por AGUILAR, Pablo. [11/2021]. Entrevistador: Kailani Tavares Guimarães. Rio de Janeiro, 2021. arquivo mp3 (2h30m)

genial ou de conteúdo difícil e inalcançável. Ele ressalta que, pelo contrário, a ciência é constituída de tentativas e erros. Portanto, um caminho reflexivo se apresenta na consideração da produção cômica do erro como possibilidade de restituição da ciência a sua dimensão humana.

3.4.5 Percepções gerais sobre a presença da comicidade na ciência pelos artistas entrevistados

Como último tópico da seção escolhemos reunir alguns apontamentos extraídos das entrevistas com o diretor da peça Pablo Aguilar e o ator Alexandre Francisco, nas quais identificamos percepções a nível geral sobre o uso do humor na ciência, elaboradas pelos artistas.

Sobre a presença do humor nas práticas teatrais do Museu da Vida, Pablo Aguilar discorre que a escolha do humor como uma linguagem recorrente se dá principalmente pela compreensão de que o humor pode colaborar para “quebrar o gelo” e “atravessar o muro”. Ele observa, a partir da sua experiência no Museu da Vida, que o humor colabora para promover a conexão com o público, captar a atenção e retirar uma certa formalidade – que pode estar associada tanto à ciência quanto ao teatro. Em sua percepção, o museu ainda é rondado pelo estereótipo de ser um espaço unilateral, onde as pessoas vão para aprender questões que estão fora da sua rotina, mas, para Pablo, é justamente o contrário, o museu de ciências está ali para mostrar que o cotidiano do público também está no museu. Nesse sentido, para Pablo, a comédia foi uma aposta que funcionou, pois fica muito evidente a participação do público ao longo do espetáculo e a devolutiva após o espetáculo, não só dos espetáculos cômicos, mas daqueles que possuem alguma pitada cômica. Já em um contexto geral, Pablo identifica que há ainda na construção do imaginário da ciência e dos cientistas um lugar distante e elevado. Nesse sentido, ele reflete que a comicidade tem a potencialidade de retirar o excesso de importância das coisas, ou seja, à medida que subtrai um lugar de poder e profana ele, a comicidade aproxima estas coisas a um lugar comum e mais perto das pessoas.

Alexandre Francisco também frisa a importância do humor para criar a conexão com o público e, também, como forma de desassociar a ciência de um imaginário de seriedade e rigidez, que pode contribuir para o afastamento da ciência. Para ele, muitas vezes as pessoas podem entender que a ciência não é algo para elas ou é algo que elas não conseguem acessar. O humor, nesse sentido, pode colaborar como uma porta de entrada para facilitar o acesso e, mais que isso, possibilitar uma experiência mais gostosa. Alexandre reflete que, quanto mais uma experiência é gostosa, mais o público pode se interessar pelo que acontece ali.

Com a exposição destes comentários, é interessante observar, para além das questões apontadas que envolvem o cômico e a ciência, como ambos os artistas compartilham visões semelhantes. E, além de ecoarem entre si, as reflexões trazidas ao longo da dissertação mostram que tanto Pablo Aguilar como Alexandre Francisco evocam em suas falas questões que dialogam diretamente com as literaturas cômicas abordadas no escopo do trabalho.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No segundo capítulo da dissertação, buscamos delinear os terrenos sob os quais a peça *Paracelso, o fenomenal* está apoiada, tendo em vista que sua criação é atravessada pelas áreas da divulgação científica e dos museus de ciência. Também observamos a peça pondo à vista os campos de estudos em ascensão que buscam refletir sobre a presença do teatro e do humor na divulgação da ciência. Nesse ponto, chamou nossa atenção como, nos estudos dedicados ao entrecruzamento entre o teatro, o humor e a divulgação científica, os procedimentos de criação e as linguagens são questões pouco desdobradas. Observamos também como boa parte dos estudos se dedicam a avaliações voltadas para a percepção da audiência sobre os conteúdos científicos. No tocante ao humor, voltam-se à investigação de sua eficácia para questões como apreensão do conteúdo científico e sua capacidade de contribuir para uma visão positiva sobre a ciência e sobre os cientistas. Além disso, os estudos de humor são predominantemente de literatura estrangeira, notadamente dos Estados Unidos e da Europa, e por isso lidam com traços culturais e questões sociais muito diferentes do contexto brasileiro. Urge, portanto, o investimento em estudos localizados no sul global. Procuramos trazer uma contribuição que perpassa as dimensões mencionadas: uma investida na linguagem e nos procedimentos de criação; um contexto singular - o Museu da Vida -, que abarca um público amplo; um olhar para o humor que busca investigá-lo dentro de outros pressupostos, a fim de perceber como suas operações são construídas em relação a uma trama de objetivos e agentes, que perpassam desde a elaboração artística aos objetivos de criação da peça dentro da instituição.

Avançando para o terceiro capítulo, debruçamo-nos então na análise da peça. Nosso olhar esteve atento à dissecação dos procedimentos de criação e das linguagens constitutivas de *Paracelso, o fenomenal*, que nos informaram sobre os objetivos e as escolhas artísticas mobilizados na concepção do trabalho. Tal abordagem foi posta à luz de referências no âmbito da comicidade.

Com isto, notamos que a construção da comicidade na peça *Paracelso, o fenomenal* está alinhada a práticas da tradição cômica popular. Observamos também que o caráter interativo da peça é forjado a partir da comicidade. Isso nos mostrou que as abordagens de persuasão e conexão com o público provém de formas populares que estão presentes nas práticas dos artistas itinerantes, de rua e nos palhaços de circo. Tendo a divulgação científica sua vocação por estreitar os laços entre a ciência e a sociedade, o trabalho com referências da tradição popular pode apontar caminhos relevantes para o campo. São operações cômicas que acionam um riso

comum e que fazem parte do imaginário social e da tradição popular, como por exemplo, a estrutura de uma dupla de personagens cômicos, gagues simples como bofetadas, a ideia da mágica e formas populares de abordagem do público, que remetem aos vendedores de rua dentre outras manifestações.

A análise do texto forneceu aspectos acerca da presença dos experimentos científicos. Vimos como os experimentos são construídos para aparecerem de uma forma espontânea, como também são construídos para serem prenes de comicidade.

Na seção dedicada ao charlatão, vimos como sua figura está atrelada ao imaginário da mágica e do mistério. Este aspecto nutre a atmosfera da peça, envolvendo a realização de alguns experimentos científicos neste universo. Também vimos como traços dessa figura, tais quais técnicas de persuasão, de criação do mistério e de estímulo à curiosidade para manter a atenção do público, informam a construção dos personagens e de sua relação com o público. Nos momentos em que a peça investe na figura do charlatão, notamos os seguintes recursos empreendidos: a quebra de expectativa, o inesperado e o exagero.

Em relação à palhaçaria, vimos como a peça investe em traços da dupla clássica do branco e do augusto, predominantemente a situação de oposição, para construir os personagens. Chamamos atenção à dimensão da corporeidade na construção dos personagens, onde esta operação de oposição é também trabalhada. A partir da análise da relação de oposição da dupla Paracelso e Ununúltima vimos como este mecanismo comenta as estruturas de poder presentes na sociedade. Além disso, observamos como os corpos dos atores inscrevem no espaço formas ridículas e exageradas. Também notamos outros princípios da palhaçaria como o estado de presença e a improvisação como elementos fundamentais na peça para que a participação do público aconteça.

Nessa interação com o público, percebemos que os recursos dos atores são fundamentais para o jogo com o imprevisível e o estabelecimento de um estado de presença disponível a receber as manifestações do público. Nesse sentido, a importância da escuta ao público e da observação atenta de suas particularidades foi apontada como um ponto central através das entrevistas. Visto que esta prática está localizada em um museu de ciências, que recebe um público diverso, este espaço imprevisível permite que os atores possam atuar e adaptar a peça mediante as características de cada público.

Sobre o seu aspecto mutável, cabe destacar aqui que a peça *Paracelso, o fenomenal* segue em constante atualização. Nesta nova temporada, que teve início em abril de 2022, recebeu mais um elemento cênico, a iluminação, assinada por Livs Ataíde. A entrada da luz

contribuiu na construção de diversos recursos da peça como a criação de uma atmosfera misteriosa e o jogo entre os atores e o público.

Para além de expormos as técnicas e os mecanismos cômicos presentes na peça, nos interessou observar como estes aspectos se engendram em um espaço tão singular como o Museu da Vida, onde grande parte de seus visitantes estão indo pela primeira vez assistir a uma peça de teatro. Em um museu de ciências como o Museu da Vida, a comicidade na peça *Paracelso, o fenomenal*, dentre outros aspectos, se apresenta como uma forma de construir um espaço de pertencimento, fazendo com que as pessoas sintam que aquele espaço pertence a elas e que elas possuem a liberdade de se colocarem enquanto sujeitos. Mais do que fazer rir, como podemos nos conectar?

Neste trabalho nos distanciamos de uma abordagem que se voltasse para a obtenção de respostas positivas ou negativas do uso do humor, bem como nos afastamos da construção de um olhar instrutivo que visasse apresentar um caminho funcional do humor dentro de um espaço voltado para a divulgação científica. Nossa defesa é a de que, embora o campo da divulgação científica anseie por resultados que orientem seus caminhos para a prática, no que tange à presença da arte é preciso considerar a construção de perguntas e respostas de outra natureza. E é preciso até apreciar justamente a não existência de uma fórmula única, sob o risco de se opor ao próprio campo artístico. Há um caminho instigante a ser desbravado por parte da divulgação científica em comunhão com o campo artístico: seus modos de fazer, seus modos de produzir pensamento e seus procedimentos.

A divulgação científica é uma área interdisciplinar e recebe a contribuição reflexiva de profissionais das mais diversas atuações. São jornalistas, comunicadores, sociólogos, cientistas em suas mais variadas especialidades, educadores e por aí vai. A divulgação científica se mostra como uma área plural, diversa e que encontra nessas intersecções de campos e saberes seu lugar mais potente. A construção de um mundo onde a ciência esteja integrada à sociedade, promovendo entre tantas questões a cidadania e a democracia, só poderia ser concebida sob um terreno tão pulsante de indivíduos com formações tão diversas. Entretanto, os artistas ainda são figuras pouco localizadas dentro deste amplo terreno que é a divulgação da ciência, seja nas práticas ou mesmo no âmbito da pesquisa acadêmica. Ou seja, temos, ainda, poucas oportunidades de perceber este campo através do olhar de artistas. É neste âmbito que esta dissertação se insere, fornecendo contribuições dos artistas dentro de uma prática entre o teatro e a divulgação científica. E se falamos na construção de um campo em que o teatro e a divulgação científica ocupam posições de paridade, arrisco-me a defender que este trabalho traz também uma contribuição para o campo das artes da cena. Ao investigar a presença da

linguagem da palhaçaria e da figura do charlatão em um contexto museal e de divulgação científica, pode também oferecer ao campo do teatro subsídios interessantes.

Este trabalho encerra-se aqui, mas a partir do exercício dessa pesquisa alguns novos caminhos já surgiram. Encontrar a figura do charlatão foi uma grata surpresa, e sinto-me instigado a dar seguimento neste estudo. Ocupam meus interesses a construção de metodologias para perscrutar os processos de criação na interface entre o teatro e a divulgação científica desde a gênese de um objeto. Esboçamos nesta dissertação uma provocação a respeito do caráter transgressor do humor. Como realocar os objetivos do uso do humor na divulgação científica, aproveitando a sua linguagem para debater questões de poder e opressão presentes na própria ciência? Como a ciência pode se autoquestionar a partir da comicidade? Este caminho me parece instigante.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Carla; LOPES, Thelma (eds.). **Ciência em Cena: Teatro no Museu da Vida**. ed. Rio de Janeiro: Museu da Vida/COC/Fiocruz, 2019.

ALMEIDA, Carla. Algumas respostas... **Ciência em cena: Teatro no Museu da Vida**, ed. Rio de Janeiro: Museu da Vida/COC/Fiocruz, p.174-188, 2019.

ALMEIDA, Carla; LOPES, Thelma. Ciência, Teatro e Divulgação Científica. **Ciência em cena: Teatro no Museu da Vida**, ed. Rio de Janeiro: Museu da Vida/COC/Fiocruz, p.26-37, 2019.

ANDERSON A. A.; BECKER A. B. Not Just Funny After All: Sarcasm as a Catalyst for Public Engagement With Climate Change. **Science Communication**, vol. 40, n. 4, p. 524-540, 2018. doi:10.1177/1075547018786560

ANDRADE, E. de. **Mecanismos de comicidade na construção do personagem: propostas metodológicas para o trabalho do ator**. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

BERGSON, Henri. **O riso**. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. ed. São Paulo: UNESP, 2003.

_____. Dilemas para a atuação cômica. **Rebento: Revista de Artes do Espetáculo**, São Paulo, nº 1, p. 72-79, 2010.

BORE, ILK; REID, G. Laughing in the Face of Climate Change? Satire as a Device for Engaging Audiences in Public Debate. **Science Communication**, v. 36(4), p. 454–478, 2014.

BOSCH, Hieronymus. The charlatan. [final do século XV].1 pintura. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Hieronymus_Bosch_051.jpg. Acesso em: março de 2022

CAMPORESI, P. **Il Libro dei Vagabondi**. ed. Torino: Giulio Einaudi, 1973

CASTRO, I; MASSARANI, L. A divulgação científica no Rio de Janeiro: um passeio histórico e o contexto atual. **Revista Rio de Janeiro**, n.11, 2003.

CASTELFRANCHI, Yuri. O museu como catalisador de cidadania científica. **Divulgação científica e museus de ciências: O olhar do visitante**. org: MASSARANI, Luisa.; NEVES, Rosicler.; AMORIM, Luís. Rio de Janeiro: Museu da Vida/Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz; RedPop, p. 37-46, 2016.

CASTELFRANCHI, Yuri. Por que comunicar temas de ciência e tecnologia ao público? (Muitas respostas óbvias... mais uma necessária). **Jornalismo e ciência: uma perspectiva iberoamericana**. Rio de Janeiro: Fiocruz / COC / Museu da Vida, p.13-21, 2010.

CORAPI, Henrique et al. Ciencia y Humor = Popularización entre risas. **Revista Química Viva**. Buenos Aires, v 17, n 1, 2018. Disponível em: <http://www.quimicaviva.qb.fcen.uba.ar/v17n1/E0117.pdf>. Acesso em: novembro 2020

DURANT, John. O que é alfabetização científica? **Terra Incógnita: a interface entre ciência e público**. org. MASSARANI, L.; TURNEY, J.; MOREIRA, I. Rio de Janeiro: Casa da Ciência, Museu da Vida/COC/Fiocruz e Vieira & Lent, p. 13-26, 2005.

FENOMENAL, Paracelso o. Websérie de 4 vídeos. Produção: **Museu da Vida/Fiocruz; 70 filmes**, 2021. 4 vídeos (55 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLkIkYtJ49xLCu2P3Azw7RMRPbut5UnPxr>. Acesso em: janeiro de 2022.

FRANCESCO, Grete. **The Power of the charlatan**. Trad: Miriam Beard. New Haven: Yale University Press, 1939.

FRANÇA et al. The Flat Earth satire: using science theater to debunk absurd theories, *Geosci. Commun.* vol.4, n.2, pp.297-301, 2021.

FRUGUGLIETTI, S. The theatre, (art) and science: between amazement and applause! **Journal of Science Communication (JCOM)**, 08(02), C07, p. 1-3, 2009. doi: 10.22323/2.08020307

FUGANTI, L. **Transcrição de palestra no Encontro Caldos do Humor**. São Paulo: Espaço Parlapatões, 2003.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ. Casa de Oswaldo Cruz. Museu da Vida. **Plano museológico Museu da Vida 2017-2021**. Rio de Janeiro: Fiocruz/Casa de Oswaldo Cruz/Museu da Vida, 2017.

GREEN, Charles. The Quack Doctor. [1866]. 1 pintura. Disponível em: <https://artvee.com/dl/the-quack-doctor-2/>

HUGUES, C; JACKSON, A; KIDD, J. The role of theater in museums and historic sites: visitors, audiences, and learners. **International Handbook of Research in Arts Education** p. 679–699, 2007.

JASANOFF, Sheila. A mirror for science. **Public Understanding of Science**, v. 23, n. 1, p. 21–26, 2014.

LAUAND, Jean (trad). *Le Dit de l'Herberie*. **Revista Internacional d'Humanitats**, Barcelona, Ano XXIV, n, 53, 2021. disponível em: <http://www.hottopos.com/rih53/RutebeufErvas.pdf>. Acesso em: março, 2022. Acesso em: março de 2022.

LECOQ, J. Em busca de seu próprio clown. Tradução de Roberto Mallet. **Le Théâtre du geste**. Org. Jacques Lecoq. Paris: Bordas, 1987.
LEWENSTEIN, Bruce V.; BROSSARD, Dominique. A Critical Appraisal of Models of Public Understanding of Science: Using Practice to Inform Theory. **Communicating Science: New Agendas in Communication**. Org: KAHLOR, LeeAnn; STOUT, Patricia. Routledge: Nova Iorque e Londres: 2010, p.11-39.

LIBAR, Márcio. Projeto Narrativas do Brasil. Produtora: Patreon, 2015. 1 vídeo (4min e 56s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FzAiJ0ftMac>. Acesso em: Junho de 2022

LOPES, Thelma.: Luz, arte, ciência... ação! **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**. Rio de Janeiro, v. 12, supl., p. 401-418, 2005.

LOPES, Thelma; SCHALL, Virgínia. Ciências possíveis em Machado de Assis: teatro e ciência na educação científica. **Ciência & Educação**. Bauru, v. 15, n. 3, p. 695-712, 2009.

LOPES, Thelma; HAMILTON, Wanda; GUIMARÃES, Leticia. Ações e produções teatrais. **Ciência em Cena: teatro no Museu da Vida**. Rio de Janeiro: Museu da Vida/Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, p. 94-135, 2019.

MANO, Sonia; LOPES, Thelma. Um sonho feito de ciência e arte. **Ciência em Cena: teatro no Museu da Vida**. Rio de Janeiro: Museu da Vida/Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, p. 60-71, 2019.

MARÇAL, D. O humor e a ciência. **Revista de Ciência Elementar**. v 2, n 3, p.1-4, 2014. doi:10.24927/rce2014.053

MASSARANI, L. Comunicação da ciência e apropriação social da ciência: Algumas reflexões sobre o caso do Brasil. **Uni-pluri/versidad**, Colômbia, v. 12, n. 3, p. 92-100, 2012. Disponível em: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/unip/article/view/15161>. Acesso em: novembro de 2020

MAULBERTSCH, Franz Anton. The Quacksalver. [1785]. 1 pintura. Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/145836/the-quacksalver>. Acesso em: março de 2022

MERRY, Tom. The traveling quack. [1889]. 1 pintura. Disponível em: <https://www.philamuseum.org/collection/object/283174>. Acesso em: março de 2022

McMANUS, P. Topics in museums and science education. **Studies in Science Education**, v. 20, p. 157-182, 1992.

MONTENEGRO, B. et al. O papel do teatro na divulgação científica: a experiência da seara da ciência. **Ciência & Cultura**. São Paulo: v. 57, n. 4, p. 31-32, 2005.

MOREIRA, Leonardo; MARANDINO, Martha. O teatro em museus e centros de ciências no Brasil. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v.22, supl., p.1735- 1748. 2015.

ORFEI, A. O circo viverá. São Paulo: Mercuryo,1996

OLENDZKI, L. A dupla cômica de palhaços: parceria de jogo, operação de funções e princípios da arte clownesca. **Revista Arte da Cena “Comicidade e Palhaçaria”**, v.2, n.3, p. 33- 52, 2016.

PALHAÇO Antonet. 1 fotografia. Disponível em: http://expositions.bnf.fr/cnac/grand/cir_2931.htm

PALHAÇO Grock. [1931]. 1 fotografia. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Der_Schweizer_Clown_Grock_1931.png

PALHAÇO Zabobrim. 1 fotografia. Disponível em:
<https://barracaoteatro.com.br/espeticulos/www-para-freedom>

PAVÃO, A; LEITÃO, A. Hands-on? Minds-on? Hearts-on? Social-on? Explainers-on!
Diálogos & Ciência: mediação em museus e centros de ciência, ed. Rio de Janeiro: Museu da Vida/Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, p.40-46, 2007.

PINTO, B.; MARÇAL, D.; VAZ, S. Communicating through humour: A project of stand-up comedy about science. **Public Understanding of Science**, vol. 24, n. 7, pp. 776-793, 2015

PINTO, B; RIESCH, H. Are audiences receptive to humour in popular science articles? An exploratory study using articles on environmental issues. **Journal of Science Communication (JCOM)**, v.16, n 4, p. 1-15, 2017.

PUCETTI, R. O riso em três tempos. **Revista do Lume**, Campinas, vol.1, p. 67-74, 1998.

_____ Caiu na rede é riso. **Revista do Lume**, Campinas, vol. 2, p. 89-90, 1999.

RIESCH, H. Why did the proton cross the road? Humour and science communication. **Public Understanding of Science**, vol. 24, n.7, p. 768–775, 2015

RIJN, Rembrandt Van. The Quacksalver. [1635]. 1 pintura. Disponível em:
<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/JP-P-OB-219>. Acesso em: março de 2022

RODRIGUES, A. **O Riso na Luta: comicidade, política e Transgressão**. ed. Campos dos Goytacazes: Essentia, 2021.

SANTOS, Ivanildo. Charlatões, atores profissionais e os palhaços de circo; um percurso dos artistas e máscaras do Teatro de Rua. **VII Reunião Científica ABRACE - Anais da VII Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Belo Horizonte: UFMG, v. 14, n. 1, 2013.

SANTISI, J. In the Quest for Public Engagement, Scientists Should Look to Humor, Comedian Says. **American Association for The Advancement of Science AAAS**, 2011. Acesso em: novembro de 2020

STEEN, Jan. A village fair a quack. [1650]. 1 pintura. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Steen_-_A_village_fair_with_a_Quack.jpg

STEEN, Jan. The quack. [1660]. 1 pintura. Disponível em:
https://arthive.com/sl/jansteen/works/502486~Quack_Quack

STEEN, Jan. The quack. [1673]. 1 pintura. Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dorpskermis_Jan_Steen_1673.jpg

STUDART, Denise; ALMEIDA, Carla. Teatro em museus. **Ciência em Cena: teatro no Museu da Vida**, Rio de Janeiro: Museu da Vida/Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, p. 40-57, 2019.

CHAPLIN, Charles. **Tempos Modernos**. [1936]. 1 frame. Disponível em: https://co.pinterest.com/pin/796926096536622249/?amp_client_id=CLIENT_ID%28_%29&mweb_unauth_id=%7B%7Bdefault.session%7D%7D&simplified=true. Acesso em: Abril de 2022.

VALENTE, Maria Esther, CAZELLI, Sibeles e ALVES, Fátima. Museus, ciência e educação: novos desafios. **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, vol. 12 (suplemento), p. 183-203, 2005.

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

YEO et al. Scientists as comedians: The effects of humor on perceptions of scientists and scientific messages. **Public Understanding of Science**, p. 2-11, 2020. doi: 10.1177/0963662520915359

YEO, S. K; MCKASY, M. Emotion and humor as misinformation antidotes. **PNAS**, v. 118, n. 15, p. 1-7, 2021. doi: 10.1073/pnas.2002484118.

WAGENSBERG, J. O museu "total", uma ferramenta para a mudança social. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**. Rio de Janeiro: v. 12, p. 309-321, 2005.

APÊNDICE 1 – Lista de Grupos, iniciativas e comediantes que atuam na interface entre o humor e a ciência

Adam Ruben

<http://adamruben.net/>

Bardo Científico

<https://bardocientifico.com/>

Big Van

<http://bigvanciencia.com/>

Brian Malow

<http://www.sciencecomedian.com/>

Bright clubs

<https://brightclub.wordpress.com/>

Cientistas de Pé

<https://pt-br.facebook.com/CientistasDePe/>

DC Science Comedy

<https://www.facebook.com/DCsciencecomedy/>

Drunk Science

<https://www.drunksci.com/home>

Gerson Ciência

<https://www.instagram.com/gersonciencia/>

Helen Arney

<https://helenarney.com/>

Kasha Patel

<https://www.kashapatel.com/comedy/>

Poper Scientific Stand Up

<https://www.youtube.com/c/PoperStandUpCient%C3%ADfico?app=desktop>

Sally Le Page

<https://www.youtube.com/c/SallyLePage/about>

Vince Ebert

<https://www.vince-ebert.de/en/>

ANEXO A – Texto da peça *Paracelso, o fenomenal*

PARACELSO, O FENOMENAL

(TEXTO DE COLABORAÇÃO COLETIVA FEITO A PARTIR DAS IMPROVISAÇÕES ENTRE PABLO AGUILAR, ALEXANDRE FRANCISCO E KAILANI VINICIO)

(Paracelso e Ununúltima estão na coxia. Ouve-se sons de objetos metálicos, Paracelso e Ununúltima discutem. Há uma certa pressa neles. Ouve-se um estouro. Ununúltima solta um "ai" e fala que Paracelso havia pisado em seu pé. Paracelso entra primeiro. Segundo depois entra Ununúltima que continua a falar com Paracelso e não se dá conta de que o público está presente. Paracelso, constrangido mostra à Ununúltima que eles não estão sozinhos)

Juntos - Oi, gente. Boa tarde! Tá cheio, né? *(cumprimentam o público até chegarem no centro da cena)*

Paracelso *(muito animado)* - Vocês estão preparados?

Ununúltima – Ih, pode ser melhor, hein, gente

Paracelso *(muito animado)* - vocês estão preparados? *(público responde)*. Porque a gente.... ainda não tá não.

Ununúltima – Mas a gente vai fazer aqui um aquecimento coisa rápida.

Paracelso – Um grito de guerra:

(Um a frente do outro. Ununúltima e Paracelso colocam gradativamente uma mão por cima da outra. Quando falam EUREKA jogam as mãos para o alto)

EUREKA BIG BANG, EUREKA BIG BANG, EUREKA BIG BANG, EUREKA!!!

Paracelso – Agora sim!

(Paracelso vai para trás da carroça)

Uno *(em tom grandioso)* - E com vocês ele: O maioral, ele o sensacional, ele o excepcional...Ele o Paracelso, o fenomenal.

(Paracelso entra pelo lado oposto ao que Uno o chamou. Constrangimento. Depois se acertam. Então, Uno pede palmas.)

Paracelso - Eu, Philipus Aureolus Teophrastus Bombastus Von Hohenheim *(Paracelso abre os braços e sem querer, dá um tapa em Uno)*

Uno - Ai!

Paracelso - Heim!

Uno - Heim!

Paracelso - Sou médico, químico, alquímico, astrólogo, filósofo e viajante. Para os íntimos, Paracelso. Sempre ao lado de minha fiel escudeira... ah por favor, apresente-se!

(Uno, sem jeito, vai frente e se apresenta de forma gestual esticando um de seus braços e depois apoiando-o em baixo do queixo)

Paracelso – Não. Apresente-se! Fale!

Uno – Ah..falar..tá! *(Vai à frente repete o cumprimento adicionando um oi)* Oi!

Paracelso - Não, Uno! Fale sobre você, quem é você!

Uno - *(Surpresa, começa a se empolgar com o fato de poder fala)* Sério, mesmo? Posso? Ai não sei nem por onde começar. Nossa, fiquei até nervosa, perai, deixa eu ver, deixa eu pensar. Já sei. Eu nasci numa família de 7 irmãos. Unúnbio, Ununílio, Ununquádio, Ununúnio, Ununpentium, Ununuxo e eu, Ununultima. *(Paracelso tenta retomar sua fal, mas Uno continua a falar de forma empolgada)*. Ah! O meu prato favorito é lasanha à bolonhesa, eu amo, gente quemgosta? Saída quentinha do forno. *(Paracelso tenta interromper Uno)* Calma aí, Paracelso. De acordo com a astrologia eu sou do signo de leão, né, quem aqui é de leão sabe, né, gente, é brilho total. *(Paracelso tenta interromper Uno novamente)*. Só mais um segundinho, Paracelso. Como eu tava falando pra vocês, minha mãe disse que um dia eu vou ser uma grande cientista, porque sempre que eu vejo algo estranho no chão e olho...a coisa do questionamento

Paracelso *(irritado)* - Chega!

Uno (constrangida pede palmas)- Palmas!

Paracelso - Como dizia, hoje diante de vossos olhos, hoje apresentaremos as minúcias, malícias e mistério do método científico! Uma importante etapa é a observação. Observar o mundo! *(Fazendo um grande gesto para Uno, que não se dá conta e continua olhando distraída para a plateia)* Observar O MUNDO! *(Uno continua olhando para a plateia)*. O mundo. Onde está o mundo?

Uno – O mundo? Ué, o mundo ta aí oh!

Paracelso - O globo! Cadê o globo?

Uno- O globo? Ah, o globo! Tá aqui atrás, vou lá buscar, rapidinho, perai.

(Uno se dá conta de que esqueceu o globo terrestre e vai pegá-lo. Volta)

Uno - Esqueci.

Paracelso - Esqueceu o quê?

Uno - O globo.

Paracelso - Mas como você esqueceu o globo? Tem que ter um globo!

Uno - Tive uma ideia! *(Uno mimitiza o mundo com seu corpo como se fosse uma grande bola!)* O globo!

Paracelso - O globo, o mundo: cheio de água, terra, fogo, animais, todo um ecossistema. Nós observamos o mundo, e a terra redonda que é, gira! *(A cada item, Uno faz sons e gestos esdrúxulos que ilustram o que Paracelso diz)* E essa observação nos leva a perguntas e então levantamos hipóteses.

Paracelso - *(Sem jeito)* Para testar as hipóteses fazemos experimentos. Temos muita experiência em experimentos,

Uno – Ai eu adoro experimentos!

Paracelso - já perambulamos por terras e mares até os cantos mais longínquos. Acumulando práticas e saberes os mais distintos. Lugares lindos! Como campos e savanas de cor mentolada,

Uno - Era tanta lama que a bota vivia atolada

Paracelso - Vimos a aurora do dia

Uno - Um sol de rachar que doía

Paracelso - Cidades com aroma fenomenal

Uno - Um cheiro de bosta que eu nunca vi igual

Paracelso - Finalmente aqui chegamos com nobre missão

Uno - Tô com uma fome, alguém tem um pão?

Paracelso - Não!

Uno - Requeijão?

Paracelso - Não!

Uno - Mamão?

Paracelso - Não não não! É hora da...

Juntos - INTELIGÊNCIA SUPREMA! Mistério...

(Trazem à frente um equipamento coberto por um pano, criando um clima de mistério)

Paracelso - Neste momento apurem os sentidos porque vamos mostrar algo nunca antes visto por essas bandas.

Uno - Mas Paracelso, será que devemos mesmo revelar?

Paracelso - É claro, Uno! É nossa obrigação revelar os segredos.

Uno - Mas Paracelso, você não acha que se um segredo é segredado e ele for dessegredado, ele não deixa de ser um segredo secreto segredado para virar um segredo dessegredado nunca mais segredado insegredável?

Paracelso - *(Sem entender)* Eu acho que.... Eu digo que... Ora! Vamos revelar o segredo! Nós conseguimos este artefato raríssimo em uma de nossas viagens até a distante cidade de Siracusa. Lá encontramos, ainda viva e pulsante, uma das partes do corpo de um grande sábio da Antiguidade e nós conseguimos nos comunicar com ela! *(Tira o pano e revela o equipamento)* E agora, apresentamos o cérebro de...

Juntos - ARQUIMEDES! *(Fazendo uma saudação)* EUREKA!

Paracelso - Em memória deste grande sábio, pedimos respeitosamente um minuto de silêncio. *(Silêncio curto, depois num rompante)* Vocês devem estar se perguntando como nos comunicamos com ARQUIMEDES! *(Fazendo uma saudação)* EUREKA!

Uno – E eu vou digo que é através deste aparato que filtra e decodifica as ondas de pensamento de Arquimedes

Juntos – Eureka (saudação)

Paracelso - Mas Ununúltima, eu sinto uma *vibe* de incredulidade e desconfiança na audiência,

Uno – Sim..aquele ali, então, não tá acreditando mesmo (aponta para alguém da plateia)

Paracelso - Então prove a eles, Ununúltima, prove a eles de que nós estamos certos

Uno - Pois bem, todos estão vendo que aqui em minhas mãos há uma lâmpada, somente uma lâmpada, meramente uma lâmpada apenas uma lâmpada? Você! *(Escolhe uma pessoa da plateia)* pode averiguar por favor! *(Aguarda a verificação. Volta para o palco)*. Pois então, será com essa lâmpada que Arquimedes se comunicará conosco!

Paracelso - Atenção para a primeira pergunta: *(em tom sobrenatural)* Arquimedes, você está conosco?

Uno - *(Aproveitando o clima onde a plateia está esperando que algo aconteça, grita num susto)* NÃOOOO, não pisca!

(A lâmpada acende)

Paracelso – Ai deixa eu fazer uma pergunta *(arranca a lâmpada da mão da Uno)*. Arquimedes, você está gostando de estar aqui? *(A lâmpada acende)*

Uno – Legal! Agora é a minha vez! Deixa eu fazer uma pergunta.

Paracelso – *(ignora uno)* E você tem algo a nos dizer? *(A lâmpada acende)*

Uno – *(demonstrando mais impaciência)* Tá, agora deixa eu fazer uma pergunta!

Paracelso – *(continua ignorando uno e se empolga ainda mais)* E Arquimedes, nos conte, vai chover hoje? *(A lâmpada acende)*

Uno – *(muito irritada)* Paracelso! Deixa eu fazer uma perguntinha só, nunca te pedi nada!

Paracelso - Está bem, mas olha lá o que você vai perguntar!

Uno – Oi Arquimedes, então, né, eu tava andando esses dias na rua, né, e aí eu encontrei uma pessoa, né, aquela pessoa. E aí ela me deu um oi, mas não foi um oi, meramente um oi não. Foi assim oh (*faz um oi sensual*) oiinnn, aí eu queria saber né, se eu e essa pessoa se a gente tem tudo a ver se ela vai me mandar uma figurinha no whatsapp me chamando pra sair. (*Paracelso impaciente interrompe*). Arquimedes, como eu estava dizendo..o Paracelso por acaso não é um cientista muito inteligente? (*A lâmpada não acende*) Quer dizer, digo, inteligente médio? (*A lâmpada não acende*). Não, assim, uma titica de inteligente só um pouco inteligente? (*A lâmpada não acende. Paracelso chora*) Arquimedes! Por acaso o Paracelso não é assim muito especial? (*Acende*)

(*Paracelso chora*)

Uno - Viu, você é muito especial, fala pra todo mundo “eu sou muito especial!”

Paracelso (*Ainda triste*) - eu sou muito especial.

Uno - Agora fala de novo, com mais convicção.

Paracelso – (*ainda inconformado*) eu sou muito especial!

Uno – Ai, gente, vamos dar uma moral pro Paracelso. No três a gente fala assim: você é muito especial. Viu só Paracelso, só uns 15 que não falaram, de resto você é muito especial. Já sei! Porque a gente não mostra aqui pra todo mundo o quão especial você é?

Paracelso – Sim!!! E nós podemos fazer isso demonstrando o meu

Juntos – Sopro Mágico! (*Retirando o equipamento de Arquimedes para a lateral do palco*) (*Uno vai para a parte posterior da carroça*) Muito bem Arquimedes...você não é o inteligentão, então eu provarei pra você Arquimedes, (*Pegando a bancada e colocando no centro*) O quão especial eu sou, e o farei exibindo o poder do meu sopro. Sabe, essa é uma habilidade que eu adquiri soprando velas de aniversário, eu adoro aniversários e com o tempo o meu sopro ganhou poderes especiais que vocês verão agorinha

(*Uno volta com dois frascos em mãos*)

Uno - Muito bem, galera. Vocês estão vendo que aqui há dois conteúdos? Paracelso para essa primeira etapa você irá despejar este conteúdo (*Mostra*), neste outro aqui (*Mostra*).

Paracelso despeja e os líquidos que eram transparentes e juntos ficam rosa.

Uno e Paracelso – Ohhhhhhh

Uno – Ah mas não é só isso! Agora Paracelso você irá assoprar este conteúdo durante um tempo até que a gente veja a força do seu sopro especial. Pra dar uma moral pro Paracelso todo mundo levantando os braços.

O líquido volta a ficar transparente

Paracelso e Uno - Ohhhhhh! Incrível!

Paracelso - Aha! Agora que vocês minha habilidade soprística, mostraremos a ciência por trás das minúcias, malícia e mistérios! É hora da:

Juntas - REVELAÇÃO!

Paracelso - O que temos aqui, Ununúltima?

Uno - Neste frasco nós tínhamos inicialmente uma solução de água e soda cáustica e nesse outro nós tínhamos uma mistura de água com uma substância chamada Fenolftaleína. A Fenolftaleína é uma substância usada para indicar o ph das soluções.

Paracelso - Ununúltima, porque o líquido ao se misturar ficou rosa?

Uno - Porque na química, a gente vê que as soluções podem ser básicas ou ácidas. E a fenolftaleína é tipo uma fofqueira que diz pra gente se uma solução é básica ou ácida. Por exemplo. A mistura de água e soda cáustica é uma solução básica e a fenolftaleína. E como a fenolftaleína disse isso pra gente? Simples. Dando esse tom rosa que indica que uma solução é básica.

Paracelso - Mas vocês perceberam que quando eu soprei com o canudo a solução passou de rosa para transparente. O que vocês acham que aconteceu aqui? O que eu coloco na solução quando sopro? Gás carbônico! e o gás carbônico ao reagir com o líquido acaba por deixar a solução ácida, numa solução ácida a fenolftaleína não reage e portanto ela deixa de ficar rosa e volta a ser transparente!

Uno - Incrível, não é mesmo?

Paracelso - acabamos de ver um exemplo da aplicação do método científico: observamos um fenômeno, fazemos perguntas sobre ele, levantamos hipóteses e então fazemos experimentos para verificar as hipóteses. os experimentos podem nos levar a uma conclusão ou a novas hipóteses. Eu adoro experimentos, Ununúltima. Por isso, passaremos para o próximo experimento! Você está preparada, Ununúltima?

Uno - Sim, Paracelso!

Paracelso - Você está animada, Ununúltima?

Uno - Sim, Paracelso!

Paracelso - E você sabe qual o nosso próximo experimento?

Uno - Sim, vou buscar!

Uno - Cheguei, tá aqui! *(Uno deixa cair um objeto)* Pode deixar que eu pego! *(Uno vai deixando os objetos caírem à medida em que tenta pegá-los.)* Chegaaaa! Eu não aguento maaaaaiiss!

Paracelso - Não é nada disso Ununúltima. Peraí que eu vou buscar!

Paracelso vai para trás da carroça e começa a falar.

Paracelso - Que bagunça, Ununúltima! *(Joga Margarida - a galinha, por cima da carroça)*

Uno - Margaridaaa!!! Eu tava te procurando! Que saudade! Você estava com saudade de mim? *(Margarida faz som)*

(Enquanto reclama da bagunça Paracelso joga por cima da carroça uma ceroula)

Uno - Paracelso!

Paracelso - Ôooo isso foi um presente de vovó Cotinha. Mais respeito! *(Volta pra trás da carroça)* Achei! *(Volta com as partes de baixo do banco entrega a Ununúltima e volta com o tampo. Monta o banco. Percebem que é um banco de PREGOS.Climão)* Ununúltima você está tão cansada, anda tão atarefada, por favor pode se sentar.

Uno - Não, tô bem aqui, obrigada!

Paracelso - Não, eu faço questão, eu vejo exaustão no seu semblante. Sente-se!

Uno – Ai, sério, mesmo? Então eu vou me sentar, ne. hein, olha, tô sentando, olha, oh oh oh *(Aos poucos o movimento de ir sentar e se levantar vai virando uma dancinha)* Ai, não, tô bem aqui! *(Coloca o banco no meio do palco)*

Paracelso - Ununúltima, agora vou mostrar a você como é simples para que você se sente! O primeiro passo é escolher um lugar próximo do banco, digamos que aqui. Começa então a dobrar o joelhos e a se aproximar do banco *(Faz que vai sentar e levanta de repente)* é importante prestar atenção a musculatura da perna, e se aproximar do banco *(Faz que vai sentar e levanta de novo)* sem esquecer da sua relação com o banco, do banco com o chão, do chão com você. Aí de posse de tudo isso, você pode se sentar *(Não senta)* Mas talvez, Ununúltima seja interessante pedirmos ajuda para ARQUIMEDES.

Juntos - EUREKA!

Uno - Arquimedes, você percebeu que isso é um banco de pregos?

(Arquimedes pisca)

Uno - Mas você acha seguro?

Paracelso - Arquimedes, você teria coragem de se sentar neste banco?

(Arquimedes pisca)

Paracelso - E existe alguém aqui capaz e corajoso o suficiente para se sentar?

(Vão fazendo perguntas para localizar a pessoa escolhida, levam uma pessoa da plateia para o palco)

Uno – (nome da pessoa)nos passe a sua coragem *(Fazem um movimento de mãos dadas para passar a coragem)*

Paracelso - Eu já sinto uma força e um ímpeto para... perguntar a você: você gostaria de se sentar?

(Se a pessoa se sentar, pedimos palmas, agradecemos e pedimos para que a pessoa se sente de volta na plateia, se a pessoa não quiser sentar fazemos o experimento da bexiga)

Paracelso - Ununúltima, agora acredito que você está inspirada a se sentar.

Uno - Não, não estou com uma boa intuição.

Paracelso - Então vamos fazer um experimento para mostrar que é muito simples se sentar. Temos aqui uma bexiga, se nós pressionarmos contra o banco, ela vai estourar? sim ou não? Supondo que sim, vamos contar quanto tempo leva para estourar contando de um a dez. *(Contam)* Agora vamos repetir com esta configuração *(Traz uma tábua com um único prego, aí estoura)*

Uno - Eureka! Eu entendi tudo! *(explica como se estivesse compreendendo naquele momento)* Oh, vem comigo. Aqui tem um prego, certo? E aqui tem um montão de pregos. Qual a diferença? É que a área, o espaço onde tem um prego só é menor. Ou seja, quando a gente pressiona a bexiga contra um prego, a pressão vai ser muito grande, porque a área é menor. Mas aqui, onde tem muito pregos, quando a gente pressiona a bexiga, a pressão vai ser distribuída por todos os pregos. Ou seja, quanto maior a área menor a pressão. Ahhhhhh é por isso que a gente não fura a bunda quando vai sentar. Ah, agora eu vou sentar. Senta e solta um Ai, mas depois diz: “brincadeirainha.”

Paracelso também se senta.

Paracelso - Eu tenho um exemplo, as facas, por exemplo.

Uno - As facas?

Paracelso- Sim, as facas. Se a gente quer amolar temos que diminuir o fio do corte para aumentar a pressão. Por outro lado, quando uma faca não está amolada o fio do corte é um pouco maior, por isso não corta direito.

Uno - *(tom irônico)* Nossa, inteligentão ele, parabéns.

Paracelso - É claro! Afinal, eu sou Philipus Aurelos Theofrastus Bombastus Von Hon Hen Heim *(Acerta um tapa em Uno)*

Uno - Ai!

Paracelso - Heim!

Uno *(Brava)* - Heim! Quer saber Paracelso, chega! Acabou! To indo embora, vocês são muitos legais, mais pra mim já deu, valeu galera.

Paracelso - Mas nós temos tanto ainda a descobrir e experimentar

Uno – Não, to indo embora

Paracelso – Não espera! Eu te proponho então um desafio! Se você vencer pode seguir o seu caminho e eu o meu. Mas se você perder continuará como minha assistente para o todo o sempre.

Uno- é lógico que eu topo. Eu sou ótima em desafios, venço todos. Topo. *(Uno cospe a palma da mão e oferece a paracelso. Paracelso dá uma grande escarrada na mão)* Já disse que topei *(Uno tira a mão com nojo)*

Paracelso - O desafio é: rasgar este guardanapo de papel

Uno – Ah isso é fácil (*vai para rasgar*).

Paracelso – Calma..mas assim é fácil demais. Nós temos alguns elementos para deixar o desafio mais interessante.

Uno – Ih lá vem ele

Paracelso - Temos aqui um tubo de papelão e um guardanapo de papel. Pode conferir.

Uno – (Pedindo ajuda da plateia) Você pode me ajudar por favor. Confere aí se é realmente o que ele tá falando.

Paracelso - Vamos prender o papel na ponta do tubo com o elástico e na outra ponta colocar sal de cozinha. O desafio é conseguir rasgar o papel empurrando com esse cabo de madeira.

Uno - Deixa comigo! (*Uno não consegue e pede ajuda da plateia que tb não consegue*) O Paracelso, não to conseguindo!

Paracelso - Isso significa que você não cumpriu o desafio e continuará como assistente de Paracelso o fenomenal para todo o sempre!

Uno- Paracelso, to vendo que você é um cara maneiro ne, vai deixar eu tentar uma Ununultima vez, não vai?

Paracelso – Olha Ununnúltima..eu não deveria sabe...mas tamanha minha benevolência...em consideração ao Arquimedes...concederei a ti ununúltima chance. Mas é a última....não haverá mais outra...e eu quero ver se você é realmente capaz de rasgar o papel..

(*Enquanto Paracelso fala, Uno despeja o sal para fora do tubo*)

Uno – Eu sou capaz, não sou gente? Agora vamos lá todo mundo comigo! 1, 2, 3 e...(E rasga o papel)

Paracelso - Não valeu! Você tirou o sal!

Uno – Ah Paracelso! Fala sério. Eu já sabia desde o início o que estava acontecendo aqui. Eu já conheço esse experimento científico. É muito simples! (*Pergunta para a plateia*) O que vocês acham que aconteceu aqui? Por que a gente não conseguiu rasgar o papel de jeito nenhum? (*ouve as respostas*). O sal são vários grãosinhos, certo? Quando o Paracelso colocou esses grãosinhos aqui dentro, eles estavam espalhados dentro do tubo. Ou seja, havia ar entre as pedrinhas de sal. O que aconteceu quando eu pedi a ajuda de vocês pra gente tentar rasgar o papel? O que aconteceu com esses grãosinhos de sal que estavam espalhados? Eles se juntaram., formando tipo um bloco de sal, uma pedra. E aí quando a gente faz uma força pra baixo essa pedra de sal não tem pra onde ir e acaba fazendo uma força para as laterais do tubo para tentar se expandir, provocando assim um atrito entre a parede do tudo e o bloco de sal.Essas coisas absorvem a energia da pressão que a gente faz e por isso o papel não rasga.

Paracelso - Muito bem, Ununultima, você tem razão! Talvez seja melhor você seguir o seu caminho e eu vou continuar aqui.

Uno – Ganhei o desafio. To indo nessa gente! Valeu!

Parcelso – Eu vou ficar aqui com meus experimentos, minhas borboletinhas, meus tubos de ensaio (*Faz drama, chora junto com a margarida (galinha), cena exagerada*)

Uno - Tá bom! Eu fico!

Parcelso - Fica mesmo? Jura?

Uno- Sim! Mas com uma condição! Eu Ununúltima, a partir de hoje quero ser sócia proprietária da Parcelso empreendimentos. Eu quero 50% dos lucros!

Parcelso – Veja bem...

Uno – Ah to indo embora

Parcelso – Não! Não! Negócio fechado!

Parcelso – sócios?

Uno – Sócios!

(Grito de guerra: Eureka Big Bang)

Uno - Vamos fazer um brinde!!

Parcelso - Um brinde à Sociedade dos fenomenais! (*Brindam com as canecas e param num rompante*)

Juntos - Eureka!!

Parcelso - Você está pensando no que estou pensando?

Uno - Sim, Parcelso, nada como um bolo de cereja e churros, batatas fritas e um cafezinho seria ideal agora..

Parcelso - Não, Ununúltima! É hora da...

Juntos - Caneca assustadora!

Parcelso - Para essa experiência precisaremos de 4 pessoas.

(Uno vai buscar. Parcelso e Uno organizam as pessoas na palco e realizam a experiência. Duas duplas, um membro de cada dupla segura uma caneta à frente do corpo com o braço esticado, enquanto a outra pessoa de cada dupla repousa sobre a caneta uma extremidade de um fio de barbante onde está amarrada uma caneca. estica o fio lateralmente e segura pela outra extremidade, onde uma porca de metal está amarrada. Será que a caneca vai cair no chão? as duplas soltam o barbante pela parte que está amarrada a porca e o fio se enrola na caneta, não deixando a caneca cair no chão)

Juntos - Uau!

Paracelso - O que aconteceu aqui se dá a partir do que chamamos de movimento pendular. O movimento pendular é esse tipo de movimento aqui *(Pega um relógio de bolso e com a corrente do relógio faz o movimento de vai e vem, Ununúltima acaba sendo hipnotizada)*

(Cena da hipnose. Sequência - Ununúltima obedece às ordens de Paracelso e imita um cachorro, uma galinha e, a muito contragosto, um ornitorrinco. Uno acorda da hipnose e explicam juntos a caneca)

Paracelso - O pêndulo não possui força para dar uma volta sozinho, para isso acontecer precisamos encurtar o tamanho do pêndulo e dar mais velocidade, para isso deixamos a caneca amarrada na outra ponta do barbante que, ao cair, puxa a outra extremidade da corda, encurtando o pêndulo e lhe dando velocidade capaz de dar um looping sobre a caneta. Dessa forma a caneca não cai no chão porque o pêndulo consegue dar várias voltas sobre a caneca e freia o barbante que segura a caneca.

Ununúltima - Incrível Paracelso! Mas, vem cá, a gente já tava esquecendo! Está na hora da revelação da cromatografia!

Paracelso - É verdade!

(Pegam os filtros que estavam descansando no álcool e revelam o resultado para a platéia. Nessa hora os filtros são distribuídos para a platéia poder ver de perto o que aconteceu)

(Preparação para a última experiência - jogo de Jográl com a platéia até conseguirem que todos do público falem "ÚLTIMA")

(Lista dos ingredientes como se fosse uma cena clássica de cirurgia, onde Paracelso pede cada ingrediente e Ununúltima traz. Fazem a pasta de dente de elefante.)

Paracelso - Ununultima o que acabou de acontecer aqui?

Uno - Paracelso isso é tão simples e fácil que eu vou deixar você explicar

Paracelso - Ora, ora... tudo bem, vamos lá... O primeiro item que eu coloquei na proveta foi a água oxigenada. Alguém aqui sabe a fórmula química da água? E da água oxigenada? Alguém sabe? É H₂O₂. Existe um átomo a mais de oxigênio na molécula da água oxigenada, que é considerada uma substância instável, pois tem como característica a tendência a liberar oxigênio com o passar do tempo. Quando a gente coloca o iodeto de potássio nessa mistura que a gente fez aqui, ele irá funcionar como um catalizador. O que é um catalizador, Ununúltima?

Uno - Um catalizador é um acelerador de reações.

Paracelso - Exatamente, então o Iodeto de Potássio vai acelerar esse processo da água oxigenada liberar oxigênio. Isso acontece de uma maneira muito rápida, e como a água oxigenada foi misturada com detergente, é por isso que, ao colocar o iodeto de potássio, a gente percebe que sai toda essa espuma volumosa de maneira muito muito rápida da Proveta.

Uno - *Eu tenho dois exemplos de Catalisadores na nossa vida. Um é a de uma enzima catalisadora chamada Pepsina, um Catalizador natural que existe dentro do nosso corpo. Enzimas são proteínas que existem em nossos corpos que ajudam em várias funções do nosso organismo. A Pepsina por exemplo, acelera o processo de digestão da carne no nosso estômago. Se não fosse ela, a carne demoraria muito mais tempo pra ser digerida.*

Um outro exemplo são os Catalisadores de automóveis que conseguem transformar gases muito poluentes em menos poluentes...importante para toda a questão de meio ambiente já que com tantos carros e trânsito, carros liberam muitos gases que afetam o nosso planeta..

Paracelso - (Interrompendo num susto) Por falar em trânsito precisamos pegar a estrada, Ununúltima! A gente tem que ir embora! Está tudo preparado?

Ununúltima- Sim, Paracelso!

Paracelso - Eu, Philipus Aureolus Teophrastus Bombastus Von Hohenheim (*Paracelso vai dar um tapa, como todas as marcações anteriores dessa fala em Ununúltima, mas, dessa vez, ela desvia e dá um tapa em Paracelso*)

Paracelso - Ai!

Ununúltima - Heim!

Paracelso - Heim... E minha fabulosa parceira..

Uno - Ununúltima!

Paracelso - Gostaríamos de agradecer a presença de todos. E dizer que estamos muito felizes de poder mostrar o pensamento científico por trás das minúcias, malícias e mistérios. Nós nos vemos por aí em qualquer cidade, em qualquer lugar.

Uno - Seja em Bagdá ou Belém do Pará! Ah e para quem gosta de pesquisar aqui vai uma dica do que acontece com nosso aparato do Arquimedes. Aqui existem duas coisas para explicar esse fenômeno: Bobina de Tesla e Campo eletromagnético!

Paracelso - Nos despedimos mas não sem antes fazer uma grande saudação à inestimável contribuição de Arquimedes fazendo todos juntos um grande EUREKA!