



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Perspectivas sobre a cena acessível a partir da análise do espetáculo *Birita Procura-se*

Sidnei Mauro de Melo Junior  
Marcia Berselli  
Vinicius Rodrigues de Souza

Para citar este artigo:

MELO JUNIOR, Sidnei Mauro de; BERSELLI, Marcia; SOUZA, Vinicius Rodrigues de. Perspectivas sobre a cena acessível a partir da análise do espetáculo *Birita Procura-se*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 50, abr. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573101502024e0207

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Perspectivas sobre a cena acessível a partir da análise do espetáculo<sup>1</sup> *Birita Procura-se*<sup>2</sup>

Sidnei Mauro de Melo Junior<sup>3</sup>

Marcia Berselli<sup>4</sup>

Vinicius Rodrigues de Souza<sup>5</sup>

### Resumo

O artigo apresenta a análise do espetáculo *Birita Procura-se*, criação de Ariadne Antico e Ézio Magalhães. Com enfoque na perspectiva da acessibilidade, o estudo busca observar como a atuação da palhaça, especialmente com o uso do *flop*, recurso específico da palhaçaria, favorece o estabelecimento de uma cena acessível, na qual os marcadores de deficiência são revisitados a partir do deslocamento do parâmetro de normalidade. Como abordagem metodológica, utiliza-se a audiodescrição (AD) e o questionário apresentado por Pavis na obra *A análise dos espetáculos* (2003). A AD, por operar transversalmente no estudo, é destacada e exemplificada.

**Palavras-chave:** Análise de espetáculos. Cena acessível. Palhaçaria. Teatro. Acessibilidade.

---

<sup>1</sup> Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Camila Steinhorst, mestra em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

<sup>2</sup> Trabalho resultante de pesquisa financiada pelo CNPq e pela FAPERGS.

<sup>3</sup> Graduado em Artes Cênicas - Bacharelado com ênfase em Direção pela Universidade de Santa Maria (UFSM). Graduando em Artes Cênicas - Bacharelado com ênfase em Atuação na UFSM. Bolsista PROBIC/FAPERGS junto ao Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM).  [sidneijunioroficial@gmail.com](mailto:sidneijunioroficial@gmail.com)

 <http://lattes.cnpq.br/3166707080136532>  <https://orcid.org/0000-0002-4744-1423>

<sup>4</sup> Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio do Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS. Bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS. Profa. Adjunta Dept. Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).  [marcia.berselli@ufsm.br](mailto:marcia.berselli@ufsm.br)

 <http://lattes.cnpq.br/0739122615811316>  <https://orcid.org/0000-0002-2731-1373>

<sup>5</sup> Graduando em Artes Cênicas - Bacharelado com ênfase em Atuação na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bolsista PIBIC-AF/CNPq junto ao Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq/UFSM).  [vinicius.rodrigues@acad.ufsm.br](mailto:vinicius.rodrigues@acad.ufsm.br)

 <http://lattes.cnpq.br/6387842076939086>  <https://orcid.org/0009-0002-3288-3189>



## Perspectives on accessibility in performance based on the analysis of *Birita Procura-se*

### Abstract

The article presents an analysis of *Birita Procura-se* created by Ariadne Antico and Ézio Magalhães. Focusing on the perspective of accessibility, the study seeks to observe how the clown's performance, especially with the use of the flop, a specific clowning resource, favors the establishment of an accessible scene in which markers of disability are revisited through the displacement of the parameter of normality. As a methodological approach are used audio description (AD) and the questionnaire presented by Pavis in the book *A análise de espetáculos* (2003). The audio description is highlighted and exemplified once that it operates transversally in the study.

**Keywords:** Performance analysis. Accessible scene. Clown. Theater. Accessibility.

## Perspectivas sobre la escena accesible desde el análisis del espectáculo *Birita Procura-se*

### Resumen

El artículo presenta un análisis del espectáculo *Birita Procura-se*, creado por Ariadne Antico y Ézio Magalhães. Centrándose en la perspectiva de la accesibilidad, el estudio pretende observar cómo la actuación de la payasa, especialmente con el uso del *flop*, recurso específico en la payasería, favorece el establecimiento de una escena accesible en el que los marcadores de la discapacidad son revisitados a través del desplazamiento del parámetro de normalidad. Como aproximación metodológica se utiliza la audiodescripción y el cuestionario presentado por Pavis en la obra *A análise de espetáculos* (2003). Se destaca y ejemplifica la audiodescripción una vez que opera transversalmente en el estudio.

**Palabras clave:** Análisis de espectáculos. Escena accesible. Payasería. Teatro. Accesibilidad.

O artigo apresenta um recorte de pesquisa desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Teatro Flexível: práticas cênicas e acessibilidade (CNPq) junto à Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O projeto *Práticas cênicas acessíveis: dimensões, abordagens e poéticas na cena contemporânea*<sup>6</sup> tem como um de seus objetivos a análise de espetáculos desenvolvidos por artistas com deficiência. O referido grupo é formado por pessoas com e sem deficiência, buscando desenvolver ações voltadas ao teatro e à acessibilidade. O *Teatro Flexível* possui como principais objetivos produzir, provocar, divulgar e fortalecer práticas teatrais acessíveis a todos os corpos.<sup>7</sup>

O recorte específico que apresentamos se vincula à análise de espetáculos. Para a análise, foi determinado um espetáculo com a atuação de uma artista com deficiência, intitulado *Birita Procura-se*, da atriz Ariadne Antico com direção de Ésio Magalhães. Enquanto procedimento metodológico, a análise foi pautada na descrição de imagens - também chamada audiodescrição, recurso de acessibilidade que apresenta imagens através de palavras - e no questionário apresentado por Patrice Pavis na obra *A análise dos espetáculos* (2003). Para tanto, foi desenvolvido um estudo sobre o livro que apresenta os principais componentes da encenação, fornecendo ao(à) leitor(a) ferramentas para se analisar espetáculos, reconhecendo e refletindo sobre a importância de cada componente na compreensão poética, estética e técnica do espetáculo.

O espetáculo *Birita Procura-se* apresenta a saga da palhaça Birita na procura de um emprego. Na trama, a palhaça ocupa diferentes profissões, como garçonne, radialista e enfermeira, no entanto em nenhuma delas consegue se estabelecer. Em (quase) todas as cenas, há uma interjeição de uma voz que sempre diz “*Birita, você não serve para isso*”. A realidade parece mudar quando ela encontra um emprego em uma multinacional que promete reconhecimento, valorização,

---

<sup>6</sup> O projeto conta com o apoio institucional de Bolsas de Iniciação Científica, tais como o Fundo de Incentivo à Pesquisa (FIPE/CAL/UFSM), o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) e o Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - Ações Afirmativas (PIBIC-AF/CNPq). Aproveitamos para destacar a contribuição dos(as) demais integrantes do Grupo de Pesquisa no desenvolvimento deste estudo.

<sup>7</sup> Materiais produzidos pelo Grupo de Pesquisa podem ser acessados através do site <https://www.teatroflexivel.com.br/jogos-e-exercicios/>. Acesso em: 05 out. 2023.



ascensão no mercado de trabalho, visibilidade e respeito. Porém, com o desenrolar da história, observamos que, na realidade, a empresa estava usando *Birita* para promover a imagem de empresa acessível, pois investia em práticas capacitistas, como limitar *Birita* a um espaço físico bem específico e colocá-la frente a atitudes preconceituosas. Com isso, *Birita* é impedida de desenvolver suas habilidades, as quais poderiam colaborar para seu crescimento profissional e para a própria empresa.

*Birita* é a palhaça criada por Ariadne em uma oficina facilitada pelo ator e palhaço Márcio Douglas, em 2013, no interior de São Paulo. Segundo a atriz (ARTES E ACESSIBILIDADE, 2022), foi nesse espaço que *Birita* nasceu, assim como sua vivência com a palhaçaria. *Birita Procura-se* é o segundo trabalho solo de Ariadne Antico na Companhia Casa das Lagartixas. Como não poderia ser diferente, a palhaça e a Ariadne compartilham um mesmo corpo que nasceu com uma paralisia cerebral do tipo coreoatetóide global de etiologia não esclarecida, apresentando fala disártrica e provocando movimentos involuntários. Tal característica não é colocada aqui somente como uma informação qualquer para o(a) leitor(a), mas sim para destacar que é a partir e junto dela que o espetáculo *Birita Procura-se* é concebido.

Para realizar a análise, o primeiro passo foi assistir ao espetáculo *Birita Procura-se* através de registro em vídeo disponível no *YouTube*.<sup>8</sup> Na sequência, iniciaram-se os estudos de material teórico, com a leitura do artigo *Clowning but Not: A Clown's Approach to Drama for People with Intellectual and Physical Disabilities* (2020), escrito por Sue Proctor. Após esse primeiro contato com o espetáculo e com a palhaçaria com pessoas com deficiência por meio dos textos, passou-se ao estudo do material de Pavis (2003). Nesses dois primeiros momentos, a análise estava iniciando com a produção de anotações, reflexões e

---

<sup>8</sup> A análise a partir do vídeo como recurso principal justifica-se pela localização geográfica do Grupo de Pesquisa, vinculado a uma universidade do interior do estado do Rio Grande do Sul. Dada a localização geográfica, longe do eixo central brasileiro de circulação de espetáculos e, também, distante da capital do estado, o acesso a espetáculos é restrito. Assim, sem contar com o recurso das gravações de espetáculo, as possibilidades de análise pelo Grupo e, especialmente, pelos(as) estudantes, seriam bastante limitadas e a inserção dos(as) integrantes na cena brasileira da pesquisa sobre acessibilidade, quase impossível. Espetáculos que dialogam com a cena acessível, seja pelo amplo uso dos recursos de tecnologia assistiva, seja pela presença de artistas com deficiência, enfrentam problemáticas particulares de circulação, que se ampliam quando pensamos no interior do estado. Tais problemáticas e a questão do acesso desses espetáculos nos circuitos teatrais brasileiros não serão objeto de análise no presente artigo. Para adentrar essa discussão, sugerimos consultar Carmo (2020).



um fichamento dos materiais teóricos. Apresentações e palestras de Antico em eventos (ARTES E ACESSIBILIDADE, 2021; 2022) também serviram de suporte para o estudo.

De posse do suporte teórico e metodológico, uma das cenas do espetáculo foi selecionada para análise. Neste escrito, será analisado um trecho do espetáculo, referente à última cena, na qual a palhaça Birita consegue um emprego que aparenta reconhecê-la como uma efetiva colaboradora, o que no decorrer da cena vai sendo revelado como uma fachada da empresa. A cena se desenvolve com Birita reconhecendo o capacitismo. Tal escolha se deu pela importância do momento de reconhecimento e desfecho do espetáculo por parte de Birita.

Após a seleção, a versão gravada da cena foi assistida várias vezes, sendo posteriormente descrita utilizando como procedimento um recurso de acessibilidade: a descrição de imagens ou audiodescrição (AD). Essa ferramenta é prioritariamente voltada às pessoas cegas ou com baixa visão e tem como principal objetivo a tradução de materiais audiovisuais e imagéticos em informações verbais, como programas de televisão, filmes, fotos, pinturas, esculturas, gráficos e espetáculos de teatro e dança (Silva; Barros, 2017, p. 160). Para Santos e Cavalcante (2021), não se trata de uma descrição qualquer, mas da busca pelo acesso à informação de forma ampla, pois:

a audiodescrição implica em oferecer aos usuários desse serviço as condições de igualdade e oportunidade de acesso ao mundo das imagens, garantindo-lhes o direito de concluírem por si mesmos o que tais imagens significam, a partir de suas experiências, de seu conhecimento de mundo e de sua cognição (Lima; Lima; Vieira, 2009, p.3 apud Santos; Cavalcante, 2021, p. 89-90).

A descrição de imagem ou AD foi a metodologia que estruturou a análise da cena, partindo de sua concepção como recurso de acessibilidade e se desdobrando em um recurso de análise de uma cena acessível que tratava da mesma temática. Para utilização da AD, na análise do espetáculo *Birita Procura-se*, contamos com o repertório já desenvolvido pelo primeiro autor deste artigo no ano anterior, quando atuou como bolsista de Extensão no *Teatro Flexível*,



desenvolvendo a descrição de imagem dos materiais produzidos pelo grupo.<sup>9</sup> Nesse período, ele reconheceu na descrição de imagem uma ferramenta de sistematização dos elementos concretos da cena para pessoas com e sem deficiência.

Em seu livro, Patrice Pavis (2003) discorre um tópico sobre a descrição da cena como um recurso que auxilia o reconhecimento dos elementos concretos do espetáculo, embora não use essa ferramenta a partir do seu caráter acessível, como nós nos propusemos a fazer. Segundo Pavis,

[a]o descrever um espetáculo, nós escolhemos algumas propriedades que julgamos notáveis para outrem, não tentamos ressaltar tudo para nós mesmos, avaliamos o que interessará a nosso próximo e a nós mesmos. Toda análise descritiva se efetua em função de um projeto de sentido que consideramos para um observador externo, como se precisássemos convencê-lo da pertinência de nossas observações (Pavis, 2003, p. 28).

Ainda, apresenta em seu livro um questionário que direciona a análise do espetáculo. Reconhecemos que a descrição de imagens facilitou a construção das respostas ao questionário. Nele, o autor elenca uma série de perguntas específicas sobre cada elemento que compõe a cena, passando pela dramaturgia, pela maquiagem, pela iluminação, pelo cenário, pelos objetos, pelo figurino, pelo trabalho corporal etc. Com a descrição da cena, foi possível responder a cada uma das perguntas do questionário, sendo que as respostas nos auxiliaram na análise dos elementos da cena isoladamente, mesmo já percebendo as relações que se apresentavam com a proximidade ou o distanciamento entre eles para a compreensão da cena como a junção de todos os recursos. O livro oferece uma série de ferramentas para a análise de espetáculos, incluindo uma metodologia detalhada, exercícios práticos e exemplos de análises de espetáculos. Além disso, o autor apresenta uma reflexão crítica sobre a importância da análise teatral para o desenvolvimento da linguagem teatral e para o entendimento da nossa cultura e sociedade.

---

<sup>9</sup> Participação do autor como bolsista no Programa de Extensão Práticas cênicas, escola e acessibilidade, contando com apoio financeiro do Fundo de Incentivo à Extensão do Centro de Artes e Letras e da Pró-reitora de Extensão da UFSM (FIE-X-CAL/PRE/UFSM).

Neste artigo, pretendemos apresentar o resultado da análise desenvolvida, bem como as abordagens metodológicas utilizadas, as quais promovem um diálogo entre aspectos da cena e dos recursos de acessibilidade ao investir na AD como procedimento. Assim, reconhece-se a AD como recurso de acessibilidade e de análise de espetáculos. Entre os aspectos analisados estão a atuação e a corporalidade da atriz. A atuação de Ariadne Antico nos instiga a refletir sobre o que vem a ser extracotidiano para o corpo de uma palhaça com deficiência e, à vista disso, quais são os aspectos que favorecem a comicidade em uma abordagem que investe na deficiência em uma perspectiva política.

Aqui, é importante destacar que esta análise se construiu a partir do registro audiovisual da apresentação do espetáculo. O registro principal utilizado foi apresentado no evento online *Festival Internacional de Circo (FIC) - 4.ª Edição*<sup>10</sup>. Embora o uso desse recurso fosse necessário principalmente pela não presencialidade dos autores no evento realizado durante o período de pandemia de COVID-19, no ano de 2020, Pavis também traz em sua obra um subcapítulo sobre a importância do registro audiovisual como ferramenta para o(a) analista. Para o autor, o vídeo reconstitui as ações do espetáculo, respeitando o tempo original e servindo como testemunha ocular do que foi apresentado em cena.

Mesmo feita com uma única câmera a partir de um ponto fixo, a gravação em vídeo é um testemunho que reconstitui bem a espessura dos signos e permite ao observador captar o estilo de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais. Ele é frequentemente usado pelo encenador para retornar ao espetáculo, para garantir a sua promoção e venda junto aos teatros ou para conservar seu registro (Pavis, 2003, p. 37-38).

O registro audiovisual nos possibilitou retornar para o espetáculo tantas vezes quanto necessário para construir a análise. O espetáculo possui alguns registros audiovisuais disponíveis na plataforma *YouTube*, vinculados ao período de isolamento social por causa da pandemia de COVID-19.

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nylymnrkU8&t=2s>. Acesso em: 05 out. 2023.



## A ausência do flop como um indicativo do capacitismo - descrição e análise da cena

A seguir, será apresentada a descrição de imagem da cena analisada, de modo a adentrarmos no universo da cena de *Birita* e, posteriormente, investir na partilha da análise propriamente dita. Apesar de extensa, consideramos a apresentação da descrição da cena fundamental tanto para explicitar a metodologia utilizada, destacando a AD, quanto para ambientar e compartilhar com o(a) leitor(a) a cena que foi analisada.

A cena se inicia no breu, com sons urbanos de carros, ritmados por um triângulo. Aos poucos, um único foco de luz frontal levemente amarelada ao centro revela *Birita* em pé lendo a seção de classificados de um jornal impresso. *Birita* é uma palhaça de pele branca, tem cabelos cacheados curtos de cor avermelhada presos no topo de sua cabeça com lacinho de flores azuis e verdes. Sua maquiagem tem pigmento branco nas pálpebras até a sobrancelha e nariz vermelho com a ponta projetada para frente. Ela usa óculos de grau com armação preta arredondada. *Birita* veste um macacão laranja com detalhe no quadril e nos bolsos e camiseta em um tom de laranja mais claro. *Birita* é uma pessoa com deficiência que nasceu com uma paralisia cerebral do tipo coreoatetóide global de etiologia não esclarecida, apresentando fala disártrica e movimentos involuntários, esse é o padrão de normalidade de seu corpo. Folheando o jornal, *Birita* parece encontrar um emprego; ela mostra ao público duas páginas com um grande anúncio escrito em letra de imprensa “VAGA EXCLUSIVA”, ao lado do ícone que indica pessoas com deficiência seguida de “MULTINACIONAL”.

No momento em que ela encontra a vaga, é tocada a música de comemoração da *Fórmula 1*. *Birita* vira a página que possui a bandeira do Brasil. O narrador reitera que ela finalmente encontrou uma vaga que merece, exclusiva para ela, enquanto *Birita* se desloca pelo palco segurando as páginas do jornal com a bandeira, as luzes acendem e apagam, piscando levemente. As luzes se estabilizam, e o narrador descreve os benefícios trabalhistas que *Birita* terá direito. Ela volta ao centro do palco à frente de uma mesa e uma cadeira de madeira sob



uma escada branca aberta. Birita gesticula ilustrando corporalmente a narração que interage com ela perguntando “Birita você ouviu isso? Eventos globais!” e reforçando que esse emprego proporcionará visibilidade, respeito e crescimento profissional. Retorna a música de *Fórmula 1*, e as luzes piscam lentamente. Birita, por sua vez, dá a volta por trás da escada indo para o lado direito dela e mostra o crachá da empresa como uma medalha olímpica. Dá a volta por trás da escada novamente, posicionando-se no lado direito e dando uma mordida no crachá tal qual uma medalhista olímpica.

A comemoração é interrompida pela sirene que indica o início do expediente da empresa. Birita dá a volta por trás da escada para se colocar na sua mesa de trabalho, mas antes ela dá um beijo em seu crachá, pega um baldinho e tira os objetos de trabalho e os organiza. Há uma folha de papel com algo escrito, mas que não é legível no registro audiovisual. Ao fundo, há um som ambiente de escritório, com ruído de telefone tocando e conversas. Birita senta sob a escada, entusiasmada dá bom dia para os/as colegas de trabalho que chegam na empresa, mas ninguém a responde, até que uma voz, que parece ser a responsável por ela, lhe dá as orientações de segurança da empresa para pessoas com deficiência, sendo a principal não poder subir as escadas. A voz finaliza dizendo que a empresa ama Birita assim, “do jeito que ela é”. Birita parece lisonjeada.

Ela volta a limpar o seu espaço até uma voz pedir para alguém levar os papéis de memorando para o andar de cima. Birita se prontifica a levá-los, mas ao indicar que vai subir o primeiro degrau da escada, a voz a interrompe dizendo que eles conseguem resolver no andar de cima e parabeniza Birita pelo trabalho. Birita fica novamente lisonjeada e retorna à sua mesa. Ela se ocupa passando as folhas de sulfite branca em dois buracos na sua mesa, um na extremidade direita e o outro na esquerda, sugerindo talvez a impressão em uma copiadora. Começa a fazer dobraduras em uma das folhas de papel, formando um origami Tsuru. Ela se entretém com o origami até ouvir uma outra voz perguntando se alguém já levou o café para o outro andar. Birita novamente se prontifica, pega uma jarra térmica branca com tampa vermelha e vai em direção às escadas, porém é interrompida pela voz que diz que outra pessoa pode levar e que Birita pode voltar a fazer suas coisas, depois de dizer que Birita “é uma linda”. Birita retorna ao seu posto



lisonjeada. Volta a se ocupar cantarolando, à medida que limpa sua mesa com o borrifador e um paninho.

Uma voz envergonhada pede que alguém leve o papel higiênico para o andar de cima. Birita se coloca à disposição, pega o papel higiênico e mais uma vez vai em direção à escada até novamente ser interrompida pela voz dizendo que alguém o ajudará no andar de cima e que Birita é “muito boazinha”. Ela retorna ao seu espaço menos lisonjeada do que da última vez, guarda o papel higiênico e alinha os papéis de sua mesa. Birita é surpreendida pelo toque de seu telefone, fica animada, faz um aquecimento vocal rápido e ensaia seu atendimento com vozes diferentes. Ela atende o telefone, mas outra voz diz que já conseguiram atender no outro andar. A voz responsável por Birita a parabeniza pela comemoração do seu primeiro ano na empresa e pela 12ª vez escolhida a “Funcionária com deficiência do mês”. Birita pega um apito de papel e puxa uma cordinha que faz cair confetes sobre ela, enquanto a voz diz para ela “continuar assim” e que aquele era “o seu lugar”. Ainda, pede a ela uma pose para a foto. Há sons de máquina fotográfica ao passo que a iluminação simula flashes. As luzes se apagam, e a sirene da empresa toca.

A luz retorna em *fade in*, Birita agora está em pé do lado direito da escada, desanimada. Com o corpo levemente curvado, direciona-se à sua mesa. Segura seu crachá o encarando e se senta. Organiza e limpa seu espaço de trabalho. Uma voz mais impaciente pede o papel para memorando no andar de cima, Birita pega o papel e levanta-se e logo a voz diz que já resolveram. Desanimada, Birita encara o público e se senta novamente. Ela passa as folhas de sulfite pelos buracos da sua mesa e faz sem vontade um origami Tsuru. Outra voz pede o café e Birita pega a jarra térmica, levanta-se e a voz diz que alguém já vai levar e que é para Birita fazer “as coisas dela”. Ela se senta lentamente, mantendo contato visual com o público. Birita pega o borrifador e espirra na direção do seu rosto. Mais uma vez, a voz envergonhada pede o papel higiênico, novamente Birita se prontifica e é interrompida ao se levantar. A voz diz para Birita não subir. Mais cabisbaixa, Birita se senta lentamente. O telefone toca e Birita o pega para atender, porém é interrompida por uma voz ríspida dizendo que já atenderam no outro andar. A voz responsável por Birita a parabeniza pelos seus dois anos na empresa e pela 24ª



vez escolhida a “Funcionária com deficiência do mês”. Birita pega o apito de papel e assopra desanimada. A voz diz para Birita “continuar assim” e que aquele era “o seu lugar, debaixo da escada”. A voz pede a pose para a foto; há sons de câmera fotográfica, e as luzes simulam flashes.

A sirene da empresa toca novamente, e as luzes se apagam. Quando as luzes se acendem, Birita está no lado direito da escada, mais triste e desanimada, caminha lentamente para sua mesa, ao chegar dá um suspiro angustiado. Ela se senta com o corpo cansado e expressão triste, pega o borrifador e espirra na frente da sua mesa. Uma voz pede rapidamente o papel para o memorando, Birita só levanta o braço segurando os papéis de memorando com a mão direita. A voz responde “Você não!”. Birita joga os papéis para o alto, eles caem no chão. Outra voz ríspida pede café, Birita indica pegar a jarra térmica e é interrompida pela voz que diz “Você não sobe!”. Birita joga a jarra no chão e espera algo acontecer. A voz que pede o papel higiênico está mais impaciente. Birita levanta o papel higiênico e a voz a repreende. Birita joga o rolo para trás. O telefone toca, quando Birita o tira do gancho para atender uma voz grita “NÃO!”. Birita coloca o telefone de volta no gancho. Em seguida, a voz responsável por ela, sem brilho, dá os parabéns pelos três anos na empresa e por ter sido pela 36ª vez escolhida como a “Funcionária com deficiência do mês”.

As vozes da empresa se sobrepõem, durante o momento em que Birita joga os objetos de escritório no chão, indignada e impaciente. Ela derruba a sua mesa e a cadeira; escuta-se um grito interno, sua tensão e os áudios são ascendentes. Birita dá a volta por trás da escada e a carrega pela parte dos degraus à sua esquerda. O foco de luz se altera para frente do palco, onde Birita posiciona a escada virada para o lado que se revela colorido. Os áudios continuam e vão aumentando o ritmo. Birita se posiciona embaixo da escada e olha para cima. Há uma luz dura a pino a iluminando. Birita dá a volta pela frente da escada e sobe pelo lado direito, no mesmo instante em que as vozes dizem para ela não subir, pois “não está autorizada”. Ela chega ao topo e se senta batendo as mãos no peito, levanta os braços quando as vozes se calam e começa a tocar a música *Balada do louco*, de Ney Matogrosso. Birita tira o crachá, jogando-o ao chão, faz careta e mostra a língua enquanto é banhada por uma iluminação avermelhada. Birita se



coloca como vencedora, levantando os braços e recebendo os aplausos até as luzes se apagarem.

Nossa análise do espetáculo *Birita Procura-se* tem como foco a atuação de Ariadne Antico, buscando reconhecer o que é extracotidiano para sua palhaça e como ela desenvolve a comicidade a partir disso. Um dos aspectos centrais na análise da atuação diz respeito à corporalidade da atriz, considerando seus movimentos involuntários e sua fala disártrica. Tomamos conhecimento da especificidade corporal de Ariadne a partir do momento em que ela entra em cena. Já a definição de sua deficiência é apresentada pela própria atriz, no início do espetáculo, por meio de um cartaz e da narração.

Essa apresentação contribui para estabelecer o contexto narrativo, uma vez que a explicação da deficiência nos faz compreender que há um movimento instável no corpo de Ariadne/Birita. A movimentação involuntária leva a palhaça a ter dificuldades com algumas profissões que exigem um refinamento de movimento. A narrativa ficcional nos mostra essa dificuldade por meio da comicidade. Nesse sentido, a construção da narrativa tem como referência a corporalidade da Birita. Essa escolha dramática indica uma abordagem que assume, desde o início, a deficiência como potência para a cena. Desse modo, a deficiência de Ariadne não é suprimida ou escondida durante o espetáculo, mas sim potencializada como recurso cênico para a poética do espetáculo. Esse aspecto é evidenciado no prólogo, em que são apresentadas as características do corpo de Birita como seu padrão de normalidade, estabelecendo, assim, um parâmetro inicial para a comicidade produzida pela palhaça. Há um outro aspecto importante, que é o fato de a corporalidade da atriz não ser escondida em prol da personagem. Ou seja, não há uma tentativa de minimizar os trejeitos e as características da atriz de modo a construir uma personagem ficcional. Pelo contrário, o corpo fenomenal, corpo concreto, é assumido como recurso central para a construção da personagem. Vem daí, inclusive, o nome da palhaça. Ariadne conta que o nome de Birita está vinculado à relação comumente feita entre seu modo de deslocar, caracterizado pela marcha atáxica, e o movimento de pessoas sob o efeito de álcool. Segundo a atriz:



Birita surgiu em uma das oficinas de palhaço que no jogo, na brincadeira, ela surgiu, me chamaram de Birita e fez total sentido, primeiro porque eu realmente gosto de uma birita, adoro, me convidem, inclusive estou no nordeste, se alguém tiver por aqui por perto e quiser me convidar pra um boteco pra tomar uma cachaça eu super topo! E aí tem o lance do meu andar né? Várias e várias vezes pessoas me perguntando, achando que eu estava bêbada, e eu não tinha bebido nada, por conta do meu andar e da fala disártrica. Então é isso, é uma coisa que associou a outra, e aí Birita surgiu e ficou Birita mesmo, inevitavelmente, e faz total sentido né? (ARTES E ACESSIBILIDADE, 2021, 01h05m55seg).

Ariadne Antico relata que o processo de criação da palhaça Birita foi através de uma oficina que seu amigo, o ator Márcio Douglas, convidou-a para participar. Quando foi convidada, Ariadne dizia que nunca conseguiria subir em um palco, pois tinha vergonha de falar em público (ARTES E ACESSIBILIDADE, 2022). Mas seu amigo a encorajou a ir assistir a um encontro, e ela acabou participando. Ela diz que se apaixonou pela palhaçaria e pela arte, nunca mais deixando de estudar a palhaçaria.

Ariadne cria a palhaça Birita a partir dessa oficina. Para o processo de criação de *Birita Procura-se*, a atriz buscou reconhecer sua corporalidade como pessoa com deficiência, fazendo uso de gravações de seu cotidiano. Dessa forma, Ariadne descobre que o que torna seu corpo extracotidiano é o entendimento de uma sociedade que estabelece seus padrões de normalidade, partindo de corpos sem deficiência. Se este seria um padrão normalizador opressivo, Ariadne opera uma reversão destacando que seu padrão de normalidade parte das características de seu próprio corpo. Logo no início do espetáculo *Birita* mostra uma faixa com o nome da sua deficiência, após notar a dificuldade do narrador em dizer que a palhaça “nasceu com uma paralisia cerebral do tipo coreoatetóide global de etiologia não esclarecida apresentando fala disártrica” (FIC, 2020, 1m45seg).

Com a partilha dessa informação em cena, podemos reconhecer a presença da diferença como um marcador social. O marcador social distingue as pessoas e as posiciona em categorias. Segundo Goffman (1988, p. 4),

[a] sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias: Os ambientes sociais estabelecem as categorias de pessoas que têm probabilidade de serem neles



encontradas. As rotinas de relação social em ambientes estabelecidos nos permitem um relacionamento com “outras pessoas” previstas sem atenção ou reflexão particular. Então, quando um estranho nos é apresentado, os primeiros aspectos nos permitem prever a sua categoria e os seus atributos, a sua “identidade social” - para usar um termo melhor do que “status social”, já que nele se incluem atributos como “honestidade”, da mesma forma que atributos estruturais, como “ocupação”.

Baseando-nos nessas pré-concepções, nós as transformamos em expectativas normativas, em exigências apresentadas de modo rigoroso.

É nesse sentido que Goffman vai apresentar o conceito de estigma, quando a pessoa apresenta algum atributo que a torna diferente, que a faz se distanciar do esperado. Assim, o estigma se coloca como um atributo negativo que, em termos de valor social, diminui a pessoa perante as demais.

Quando a corporeidade de *Birita* nos é apresentada em cena, inicialmente, podemos nos questionar sobre as características serem uma construção ficcional, uma dramaturgia corporal construída pela atriz para dar forma à personagem. No entanto, quando temos a apresentação da descrição da deficiência de Ariadne, recebemos uma informação que nos faz mesclar atriz e personagem colocando uma camada de um novo marcador, qual seja: a deficiência. Em face da estrutura social na qual estamos inseridas, em que pese a normalidade como fator determinante, o atributo da deficiência poderia ser lido e categorizado como algo negativo: o estigma. É preciso reconhecer que a construção social da deficiência que está em operação pelo padrão da normalidade ainda marginaliza as pessoas com deficiência, tidas como inferiores, faltosas.

Assim, quando em contato com a cena criada por artistas cegos/as – ou por qualquer outra pessoa que fuja da corponormatividade –, todo arsenal capacitista que cotidianamente assimilamos, produzimos e reproduzimos são mobilizados no jogo. O mal-estar, o incômodo, o medo, o desconforto, a surpresa, a piedade, a aversão, a repulsa, a curiosidade, as fetichizações, a empatia exacerbada, a lembrança dos limites e fragilidades próprias do nosso corpo sem deficiência e todas as estigmatizações vinculadas e diariamente introjetadas na vida das pessoas com deficiência acabam, desse modo, afetando o movimento da recepção, as leituras de suas criações (Pinheiro, 2022, p. 292).

Entre os procedimentos de criação, a atriz se filmou no cotidiano para entender o incômodo das pessoas ao seu modo de fazer as coisas e, assim,



potencializá-las em cena como um aspecto cômico. A partir desse material, ela percebe que, para grande parte da sociedade, o extracotidiano já está em seu corpo, reconhecido como estranho pela falta de convivência das pessoas sem deficiência com pessoas com deficiência. É aqui que reconhecemos a presença e o uso do flop como um recurso específico.

*Flop*, um termo da língua inglesa, em tradução livre significa “fracasso”. O flop ou fracasso é um recurso muito utilizado na palhaçaria para rir dos erros cometidos, de acontecimentos que, no dia a dia, fariam-nos sentir inferiores perante a sociedade, mas que na palhaçaria se configuram como algo para se rir, pois o jogo que se estabelece permite tal ação, o riso.<sup>11</sup>

Sue Proctor (2020) destaca que jogar com o *flop* é uma forma de aceitar nossas capacidades, limitações e falhas. “No mundo da atuação do palhaço, tais falhas são conhecidas como ‘o fracasso’; a intenção de trabalhar com ‘o flop’ é praticar nossa capacidade de aceitar, jogar e compartilhar nossas limitações e falhas” (Proctor, 2020, p. 30).<sup>12</sup>

Os palhaços falham irremediavelmente, imaginativamente, infelizmente, triunfalmente, dolorosamente e por pouco – e se, por acaso, eles tiverem sucesso, isso acontece por acidente ou desorientação. O sucesso do palhaço em provocar o riso baseia-se em uma competência especial para o fracasso, uma lição prática que permanece evidente nas rotinas clássicas de Charlie Chaplin e Buster Keaton, nas travessuras televisivas de Lucille Ball em *I Love Lucy*<sup>13</sup> (Weitz apud Proctor, 2020, p. 30).

Através do jogo estabelecido pelo flop, o(a) palhaço(a) estabelece um campo de vulnerabilidade com o(a) espectador(a), e através de tal vulnerabilidade, o(a) espectador(a) consegue rir de convenções e códigos estabelecidos pela sociedade que os(as) fariam se sentir inferiores. Nesse sentido, é importante destacar que

---

<sup>11</sup> Essa reversão da falha em estímulo nos permite diferenciar a noção “flop” como recurso cômico da gíria presente em contextos contemporâneos, especialmente nas redes sociais, utilizadas por grupos de jovens, marcadamente da comunidade LGBTQ+ para designar situações ou ações que não obtiveram sucesso.

<sup>12</sup> In the world of clown performance, such failures are known as ‘the flop’; the intention of working with ‘the flop’ is to practise our ability to accept, play with, and share our limitations and failures”. (Tradução de Vinicius R. de Souza)

<sup>13</sup> Clowns fail hopelessly, imaginatively, unluckily, triumphantly, heartbreakingly and barely—and if, perchance, they succeed, it happens by accident or misdirection. The clown or clown-like performer’s success at causing laughter bases itself upon a special competence for failure, a practical lesson that remains evident in vintage routines by Charlie Chaplin and Buster Keaton, in the television antics of Lucille Ball in *I Love Lucy*. (Tradução de Vinicius R. de Souza)

espetáculos de palhaçaria tendem a ridicularizar, por meio do exagero, os desvios do padrão corporal sem deficiência. Porém, no caso das pessoas com deficiência, há um elemento extra colocado em tensionamento: a deficiência e a construção social atrelada a ela.

Proctor comenta, em seu artigo, como foi trabalhar com a técnica do flop na Manitoba Developmental Center (MDC).<sup>14</sup> Ela aponta que

[n]o MDC, sem maquiagem nem figurino, fiz o papel do palhaço indo lá toda semana para apresentar uma nova forma de pensar e de ser. No início, alguns membros da equipe não entenderam o que eu estava tentando fazer, mas com o tempo eles viram os resultados dos participantes engajados na expressão criativa e no jogo. A equipe redigiu o programa em termos de benefícios físicos e clínicos para os participantes, enquanto eu me questionava sobre a capacidade dos participantes de se comunicarem não-verbalmente e na profundidade de sua rica imaginação<sup>15</sup> (Proctor, 2020, p. 32).

A essência de assumir, aprender e trabalhar com o erro ou flop foi algo extremamente proveitoso no MDC. Conviver com o fracasso, segundo a autora, é libertador e energeticamente animador para pessoas que são colocadas na marginalidade social diariamente.

Ao assistir o espetáculo *Birita Procura-se*, conseguimos observar e analisar muito dessa liberdade do riso que a própria atriz coloca em cena. Acabamos rindo com ela, e não dela. Essa prática é libertadora tanto para o/a artista/performer quanto para o público, que acaba se identificando e se vendo nas ações que a sociedade julga serem imperfeitas. A dicotomia perfeição/imperfeição é posta em questionamento.

O diretor teve que reconhecer as particularidades e os ritmos corporais da palhaça criada por Ariadne, pois cada deficiência possui suas características próprias, assim como qualquer outro corpo com ou sem deficiência. Para Pavis

---

<sup>14</sup> Manitoba Developmental Center se localiza na cidade de Portage La Prairie, Canadá.

<sup>15</sup> At MDC, without makeup or costume, I played the role of the clown by coming there every week to introduce a new way of thinking and being. At first, some of the staff did not understand what I was trying to do, but over time they saw the results of the participants engaging in creative expression and play. The staff wrote up the program in terms of the physical, clinical benefits for participants, while I wondered at the participants' ability to communicate non-verbally and at the depth of their rich imaginations. (Tradução de Marcia Berselli).



(2003, p. 54):

É responsabilidade do encenador, mas também do ator, decidir quais índices serão escolhidos. Só o ator sabe (mais ou menos) que escala tem os seus índices gestuais, faciais ou vocais, se o espectador está em condições de percebê-los e quais significações ele é suscetível de atribuir a eles. Na “pose” de seus signos, é preciso que seja, ao mesmo tempo, suficientemente claro para ser percebido, e sutil para ser diferenciado ou ambíguo. Nesse sentido, a teoria do ator se inscreve em uma teoria da encenação [...].

Nesse âmbito, é notável o respeito a essas características no espetáculo analisado, por exemplo, quanto ao tempo cômico específico do corpo de Ariadne. Em *Birita Procura-se*, a deficiência de Ariadne provoca uma reorganização física, estética, social e ética. A palhaça questiona ser o corpo com deficiência cômico no senso comum, promovendo uma comicidade no destaque desse corpo em cena. No entanto, a comicidade vem junto de uma dramaturgia que promove o riso junto da palhaça, quando *Birita* nos conta sobre sua dificuldade com algumas profissões que exigiam uma precisão e que, portanto, contrastavam com seus espasmos corporais e sua fala disártrica.

As primeiras cenas do espetáculo parecem estar colocadas de modo a contrastar com a última cena em diversos sentidos, mas vamos nos ater ao uso do flop, pois é por ele que identificamos que a comicidade se expressa no espetáculo. No primeiro emprego apresentado, *Birita* assume o cargo de garçom, todavia seus movimentos involuntários, causados por sua deficiência, fazem com que a bandeja e os objetos sobre ela caiam constantemente. Em um momento, sua solução é colar o vaso de flor na bandeja com o chiclete mascado. Na cena seguinte, *Birita* tenta ser locutora de rádio; nessa experiência, o flop parece estar ligado à fala disártrica, embora a cena apresente a palhaça empolgada e se divertindo bastante sendo locutora, servindo um exagero cômico com suas reações ao jogo de futebol que é narrado. O próximo cargo pretendido é o de enfermeira, em que o flop é apresentado pela dificuldade de *Birita* em manusear os objetos comuns de um ambiente hospitalar. Por conseguinte, o desfecho da cena se dá quando a palhaça injeta acidentalmente uma agulha com anestesia em seu pescoço e fica sonolenta.

O *flop* é o principal recurso de comicidade utilizado por Birita durante o espetáculo, no entanto ele não consegue ser efetivado na última cena, a qual é o foco desta análise. Ao iniciar em um cargo em uma empresa multinacional, que promete uma vaga específica e especial para a palhaça, o flop vai sendo interrompido a cada indicação de passagem de tempo da cena, até que chega a ficar inexistente ao final do espetáculo. Isso acontece, porque, no decorrer da cena, Birita tem suas ações limitadas constantemente pela empresa independente de suas habilidades e disponibilidade em executá-las. Desse modo, a situação estabelecida nessa cena a torna antiflop e, conseqüentemente, sem uma comicidade.

Para a criação do espetáculo, a atriz exprime em cena sua indignação com situações que aconteceram com ela quando procurou por empregos que a valorizassem em suas potencialidades. Desse modo, Ariadne assume sua deficiência na cena, entendendo o que seu corpo tem a dizer ao provocar uma reorganização física e social no espaço teatral. Seu corpo possui um status político, que, mesmo falando sobre assuntos alheios à sua deficiência, produz um discurso.

Na relação entre dramaturgia textual e corporeidade, é interessante destacar que grande parte do material textual do espetáculo é colocada em cena a partir da narração ou de áudios pré-gravados. Na primeira parte da última cena, o narrador reforça que Birita encontrou a tão procurada “vaga de emprego dos sonhos” e apresenta os seus benefícios como uma grande conquista para a palhaça. Birita, por sua vez, comemora como se estivesse sendo premiada como uma campeã olímpica: coloca e beija seu crachá como uma medalha conquistada. Aqui há a presença de comicidade no jogo que se consolida na supervalorização do emprego e na empolgação exagerada de Birita.

No decorrer da cena, são apresentados áudios que orientam Birita nesse novo emprego e outros que representam colegas de trabalho. Os textos ditos por essa segunda categoria de áudios solicitam alguma ajuda e, posteriormente, repreendem-na ao tentar ajudar. Em resumo, a palhaça se mostra disponível e até se desloca prontamente, mas sua ação é sempre interrompida pela voz externa.

Posteriormente, as situações se repetem e Birita vai se cansando e as vozes colocam o texto de forma cada vez mais ríspida. Enquanto as pessoas no ambiente de trabalho ficam impacientes com a tentativa de agência de Birita, o flop vai perdendo espaço, assim como a movimentação de Birita vai se restringindo a poucos movimentos. Com o desânimo tomando conta do corpo de Birita, e a rispidez cada vez mais presente nas vozes que interagem com a palhaça, o e a espectadora acompanham o capacitismo se revelar, mesmo que ele tente ser maquiado pelas pretensas “conquistas” de Birita no emprego, tal como o festejo por ser escolhida a funcionária do mês. Conforme o recurso da repetição é utilizado, vamos percebendo que quase toda a ação de Birita na empresa passa pelo viés do capacitismo: ser impedida de fazer ações complexas, ser mantida em um espaço específico embaixo da escada, ter seus movimentos controlados, ser gratificada por simplesmente existir naquele local.

Para Itxi Guerra (2021), é preciso reconhecer a deficiência pelo modelo radical para que se destaque o sistema opressivo que é o capacitismo e que tem suas bases na própria ideia, consolidada socialmente, do que seja a deficiência.

O modelo radical considera a deficiência como um constructo social e, portanto, como um sistema de opressão. Afirmar que a deficiência é definida pelo grupo opressor, ou seja, as pessoas sem deficiência. Por sua vez, o vincula a outras opressões, criando uma ideia intersectorial de deficiência. Afirmar que todas as opressões (sexo, raça, orientação sexual...) em algum momento da história também foram consideradas deficiências. Está muito centrada na desconstrução da ideia de normalidade, bem como na reivindicação de justiça, o que é chamado de “disability justice” (Guerra, 2021, p. 15).

Para tanto, e voltando à dramaturgia da cena analisada que coloca em foco o mercado de trabalho e as vivências de Birita na empresa multinacional, Guerra (2021) defende que as bases do sistema capacitista são estabelecidas pela norma que advém do sistema capitalista,

um sistema que vai destacar os corpos pelo seu viés produtivo e cada indivíduo como um artefato produtivo ao sistema. Esse sistema é pautado pela alta performance, uma vez que a quantidade do que é produzido e o tempo de produção são para ele métricas de base. Assim sendo, todo corpo que não atende às demandas da alta produtividade é rotulado como incapaz, pois não pode fornecer a força de trabalho exigida (Berselli, 2022, p. 16).



A perspectiva da alta performance é também posta em questionamento por Proctor, destacando a necessidade de mudança nos marcadores de sucesso, se desejarmos concretizar a acessibilidade.

Percebi que se o drama e a performance fossem disponibilizados para pessoas com deficiência em grande escala, seria necessário haver uma mudança nas expectativas. Nem todos poderão entrar na indústria cinematográfica ou atuar em peças profissionais, mas os residentes do MDC eram perfeitamente capazes de atuar para outras pessoas ligadas ao MDC. Os marcadores de sucesso simplesmente precisavam mudar. O sucesso não estava relacionado com ganhar dinheiro ou obter reconhecimento nacional, mas sim com aprender a comunicar experiências compartilhadas com outros através do teatro. No mundo da palhaçaria, isso é possível porque o flop é integral<sup>16</sup> (Proctor, 2020, p. 31).

Na última cena de *Birita Procura-se*, conseguimos acompanhar como os marcadores de deficiência são colocados em operação de modo opressor ao se pressupor um padrão de normalidade para responder às tarefas da empresa. Os deslocamentos também são um aspecto que revela a opressão sofrida no espaço de trabalho. Os trajetos se tornam cada vez menores ao longo da cena, podendo representar a ascendente dominação e limitação provocada pela empresa no corpo da palhaça. Dessa maneira, quem impõe essa limitação física ao corpo de *Birita* é a própria empresa. Operando com o contraste, a corporalidade da atriz revela os dois polos que estão presentes na cena: a empolgação pela conquista do trabalho e o desânimo ao ter suas ações restritas e impedidas.

O corpo de *Birita*, em uma trajetória do início ao final da cena, vai ficando cada vez menor, retraindo-se quando é reprimido pelas falas que delimitam suas ações na empresa. A reviravolta ocorre quando a palhaça se rebela. O ápice se dá quando a palhaça sobe até o último degrau da escada, rompendo com o ciclo de opressão.

---

<sup>16</sup> I realized that if drama and performance were to be made available for people with disabilities on a large scale, there would need to be a shift in expectations. Not everyone will be able to enter the film industry or act in a professional play, but the residents at MDC were perfectly capable of performing for other people connected with MDC. The markers of success simply needed to change. Success was not connected with making money, or getting national recognition, but instead with learning to communicate shared experiences with others through theatre. In the realm of clowning, this is possible because the flop is integral. (Tradução de Marcia Berselli)

## Considerações finais

Com a análise aqui apresentada, é possível identificar que em *Birita Procura-se* temos uma cena que acolhe a deficiência e que, portanto, não opera na exigência de uma adequação dos corpos, segundo parâmetros de normalidade externos. Dramaturgia e atuação operam no sentido de mobilizar o riso por meio de uma crítica social que tem seu ápice na transgressão das normas, quando *Birita* não suporta mais a negativa. “Você não” é expressão emblemática do capacitismo, destacada pela ativista Petra Kuppers, ao partilhar os momentos em que percebia seu corpo como não desejado em determinados locais e atividades.

A deficiência é uma experiência individualizadora, na qual a diferença, em suas muitas formas diferentes, torna-se experiencial como uma função de categoria: VOCÊ NÃO. Você não pode jogar assim. Você não pode andar aqui. Você vai se machucar se você se juntar a eles. Você será separado. Deficiência e (sem itálico, sem inclinação) deficiência são ambas líricas: individuação, análise, corte na palavra, na carne, um corte no campo social<sup>17</sup> (Kuppers, 2011, p. 97-8).

Se no início do espetáculo o flop está presente como estratégia para rirmos junto com *Birita*, articulando aspectos da comicidade a partir de sua corporalidade específica, como um fracasso libertador, no final percebemos um fracasso opressor, que é da empresa e representa os limites externos impostos por um sistema capacitista que nega aos corpos com deficiência o direito à expressão. Se ele é presença constante no início do espetáculo, ao final observamos que ele vai perdendo espaço, justamente quando o capacitismo passa a se fazer presente. Antes, o corpo de *Birita* trazia o flop na imprecisão dos movimentos que levam ao riso em ações vinculadas a determinadas profissões, existindo um riso pela situação de desencaixe e pelo flop que advém da ação do corpo. Já ao final do espetáculo, na cena analisada, não há presença do flop. Isso porque a empresa impede, com sua atitude capacitista, a ação de *Birita*. E, na falta de agência, não

---

<sup>17</sup> Disability is an individuating experience, one in which difference, in its many different forms, becomes experiential as a category function: NOT YOU. You cannot play like this. You cannot walk here. You will hurt yourself if you join them. You will be separate. Disability and (non-italicized, non-slanted) disability are both lyrical: individuating, parsing, a cut in the word, in the flesh, a cut in the social field. (Tradução de Marcia Berselli).



há como existir o *flop*.

Na reflexão acerca da interdependência entre os elementos cênicos e a presença física e política da atriz Ariadne Antico no espetáculo *Birita Procura-se*, é latente a potência dessa presença para a palhaçaria contemporânea, visto que o corpo com deficiência e os seus discursos ocupam o centro criativo da obra, produzindo o riso por vias anticapacitistas. Ou seja, Ariadne destaca, com sua cena, que é possível proporcionar o riso por intermédio de uma palhaçaria acessível.

É necessário reforçar que o protagonismo da pessoa com deficiência não deve ser limitado aos temas que orbitam a luta anticapacitista. A própria Ariadne destacou, em 2021, durante o evento online *Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural*, que espera chegar a um momento em que sua criação artística não precise estar vinculada à luta anticapacitista como tema central. O corpo de Ariadne já é discursivo e carrega significados marcados por pessoas sem deficiência e sua presença na arte é um ato revolucionário que exige da sociedade capacitista uma reorganização física, estética e política. A partir dessa reflexão, é pertinente trazer mais uma fala de Ariadne no evento já mencionado, ao se referir que sua atitude de resistência é estar presente em lugares que não esperam a sua presença (ARTES E ACESSIBILIDADE, 2021).

Ariadne Antico assume um importante protagonismo na cena brasileira, mobilizando não só práticas acessíveis, mas estudos e investigações teóricas que atentem ao campo das artes da cena de modo mais diverso, plural e respeitoso às diferenças. O campo de estudos sobre acessibilidade nas artes da cena vem se consolidando nos últimos anos em território brasileiro, o que pode ser observado nos núcleos de estudos universitários e nos palcos. Ainda há muito a ser feito na luta anticapacitista nas artes e esperamos que este estudo contribua para as investigações e práticas futuras.

## Referências

ARTES E ACESSIBILIDADE. *Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural*. YouTube, 22. nov., 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xLuWnKQoM60&t=2605s>. Acesso em: 19 out. 2023.



ARTES E ACESSIBILIDADE. *III Encontro Artes Cênicas e Acessibilidade Cultural*. YouTube, 21 nov., 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SoiMtPHB-BI>. Acesso em: 19 out. 2023.

BERSELLI, Marcia. Para pensar a cena acessível: ensaiando uma noção de acessibilidade em uma perspectiva ecológica centrada na interação. *Revista Científica de Artes/FAP*, v. 27, n. 2. jul./dez, 2022, p. 13-31. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/6974>. Acesso em: 09 out. 2023.

CARMO, Carlos Eduardo Oliveira do. Fissuras pós-abissais em espaços demarcados pela bipedia compulsória na dança. *Ephemerá - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto*, v. 3, n. 5, p. 40-61, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/%20ephemera/article/view/4386>. Acesso em: 27 mar. 2024.

FIC - Festival Internacional de Circo 4ª Edição. *Birita Procura-se*. YouTube, 22 dez., 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nylvnmrikU8&t=2s>. Acesso em: 19 out. 2023.

GOFFMAN, E. *Estigma*. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

GUERRA, Itxi. *Luta contra o capacitismo: anarquismo e capacitismo*. Terra sem Amos: Brasil, 2021.

KUPPERS, Petra. *Disability Culture and Community Performance: find a strange and twisted shape*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PINHEIRO, Lucas de Almeida. *Poéticas do acesso à cena: teatro e artistas com deficiência visual*. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2022.

PROCTOR, Sue. Clowning but Not: A Clown's Approach to Drama for People with Intellectual and Physical Disabilities. *Canadian Theatre Review*, v. 183, Summer 2020, p. 30-33.

SANTOS, S. N. dos; CAVALCANTE, T. C. F. Audiodescrição de imagens no livro didático: um estudo de caso com estudantes com baixa visão. *Educação em Foco, [S. l.]*, v. 24, n. 42, p. 85-109, 2021. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index.php/educacaoemfoco/article/view/4571>. Acesso em: 9 out. 2023.



SILVA, Manoela da; BARROS, Alessandra. Formação de audiodescritores consultores: inclusão e acessibilidade de ponta a ponta. *Revista da FAEBA: Educação e Contemporaneidade*, Salvador, v. 26, n. 50, p. 159-170, dez. 2017. Disponível em:  
[http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010470432017000300159&lng=pt&nrm=iso](http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010470432017000300159&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 24 out. 2023.

Recebido em: 26/10/2023  
Aprovado em: 30/03/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Arte – CEART  
*Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas  
[Urdimento.ceart@udesc.br](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)