



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Construções identitárias na improvisação teatral: uma análise de *O Machucado de Magnólia*

Álvaro de Sousa Coelho

Para citar este artigo:

COELHO, Álvaro de Sousa. Construções identitárias na improvisação teatral: uma análise de *O Machucado de Magnólia*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n.57, abr. 2026.

 DOI: 10.5965/1414573101572026e0203

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)



Construções identitárias na improvisação teatral: uma análise de *O Machucado de Magnólia*¹

Álvaro de Sousa Coelho²

Resumo

Neste trabalho, analisa-se a apresentação cênica *O Machucado de Magnólia*, publicada pelo canal Barbixas no YouTube, dando notoriedade a como os atores constroem as identidades masculinas e femininas de seus personagens a partir da dinâmica do teatro improvisado. Apoiar-se, especialmente, nos fundamentos do teatro do improviso, a partir de Moscheto e Achatkin; na tensão entre a imagem mental e a imagem perceptual que essa categoria de teatro promove, em diálogo entre Bergson, Mitchell e Contrera & Hattori; na relação entre ficção e não ficção, por Aranha e Pesavento; e na noção de Atos Performáticos, por Butler, com apoio de Louro e Saffioti.

Palavras-chave: Teatro improvisado. Gênero. Identidade. Performance. Ficção.

Identity constructions in theatrical improvisation: an analysis of *O Machucado de Magnólia*

Abstract

In this paper, we analyze the theatrical performance *O Machucado de Magnólia*, published on the Barbixas YouTube channel, highlighting how the actors construct the male and female identities of their characters through the dynamics of improvisational theater. We rely particularly on the foundations of improv theater, based on Moscheto and Achatkin; on the tension between mental and perceptual imagery promoted by this form of theater, in dialogue with Bergson, Mitchell, Contrera & Hattori; on the relationship between fiction and non-fiction as discussed by Aranha and Pesavento; and on the notion of Performative Acts by Butler, supported by Louro and Saffioti.

Keywords: Improvisational theater. Gender. Identity. Performance. Fiction.




Construcciones de identidad en la improvisación teatral: un análisis de *O Machucado de Magnolia*

Resumen

En este trabajo, analizamos la presentación *O Machucado de Magnólia*, publicada en el canal de YouTube de Barbixas, destacando cómo los actores construyen las identidades masculinas y femeninas de sus personajes a partir de la dinámica del teatro de improvisación. Nos basamos especialmente en los fundamentos del teatro de improvisación, a partir de Moscheto y Achatkin; en la tensión entre la imagen mental y la imagen perceptual que esta categoría teatral promueve, en diálogo con Bergson, Mitchell, Contrera y Hattori; en la relación entre ficción y no ficción según Aranha y Pesavento; y en la noción de Actos Performativos propuesta por Butler, con el apoyo de Louro y Saffioti.

Palabras clave: Teatro de improvisación. Género. Identidad. Performance. Ficción.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Jorge Miguel Arcañu Pereira, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino (PPGLE) pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

² Doutorando em História na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestrado e Graduação em História pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).  alvcoelho08@yahoo.com.br
 <http://lattes.cnpq.br/2929853121815677>  <https://orcid.org/0009-0000-0828-9695>



Considerações Iniciais

O vídeo analisado, presente no título deste trabalho, apresenta um trecho do espetáculo *Improvável*, realizado pela Companhia Barbixas de Humor no Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (TUCA), em 5 de março de 2020³. A companhia é formada pelos atores Anderson Bizzocchi, Daniel Nascimento e Elídio Sanna e apresenta o *Improvável* desde 2008, tratando-se de um espetáculo de improvisação teatral, isto é, uma apresentação em que as cenas não seguem roteiros ou ensaios prévios, mas são construídas na hora a partir do improviso. Por isso, em vez dos ensaios tradicionais, os atores se preparam por meio de treinos para o desenvolvimento de habilidades específicas, como a criatividade e a agilidade, necessárias para lidar com os desafios dessa criação em tempo real.

Além dos três membros fundadores, o espetáculo conta com convidados especiais e rotativos. Entre eles, há um quarto ator que integra o elenco, um músico responsável por criar efeitos sonoros durante as cenas e um Mestre de Cerimônias, que desempenha diversas funções, como apresentar o espetáculo à plateia, explicar as regras dos jogos, definir quando as cenas começam e terminam e recolher estímulos do público para orientar o rumo das improvisações. Além deles, atrás dos palcos, uma equipe técnica cuida de outros detalhes fundamentais, como a iluminação e os demais aspectos da produção, garantindo que tudo funcione perfeitamente.

A estrutura do espetáculo é dividida em jogos, cada um com diferentes regras e estímulos para que os atores improvisem. O jogo do vídeo analisado é o *Musical Improvável*. Nele, o Mestre de Cerimônias começa recolhendo um tema da plateia para dar início à cena e, durante a apresentação, o músico toca músicas de diferentes estilos musicais de seu equipamento sonoro, desafiando os

³ Este recorte do espetáculo está disponível no YouTube graças ao trabalho da equipe da Companhia Barbixas de Humor, que grava as apresentações realizadas no teatro, edita o material e o divulga na plataforma. Para uma melhor compreensão deste texto, recomenda-se que o leitor assista ao vídeo antes de seguir com a leitura. Se achar necessário, pode também (re)ver o vídeo enquanto acompanha a análise cena a cena, feita logo mais. O vídeo está disponível no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=liidjm0_B0u4&ab_channel=Barbixas. Acesso em: 23 fev. 2024. Todos os direitos são reservados a Companhia Barbixas de Humor.



improvisadores a cantar e dançar no estilo dos musicais da Broadway.

Nesse recorte, o Mestre de Cerimônias convidado foi o ator e improvisador Guilherme Tomé. Para colher o tema inicial, ele perguntou à plateia sobre tatuagens diferentes que possuíam, recebendo duas respostas: uma flor de magnólia e “um band-aid com uma partitura”. Tomé, então, uniu essas duas sugestões e criou o estímulo inicial da cena: “O Machucado de Magnólia”, destacando, ainda, que o jogo deveria incluir, obrigatoriamente, um *band-aid* e uma partitura – sendo que esta última não se configurou um desafio, visto que é inerente ao formato de um musical. Com o tema inicial estabelecido, o improviso guiaria os rumos que a cena tomaria dali por diante.

O objetivo deste trabalho é, justamente, analisar detalhadamente esta apresentação, focando especialmente em como os atores constroem as identidades masculinas e femininas de seus personagens, bem como nos debates envolvendo essas identidades que surgem durante a encenação. No entanto, antes de seguirmos para tal análise, algumas aproximações teóricas são necessárias para uma melhor compreensão do que propomos.

Por isso, dedicamos o próximo tópico à articulação entre alguns fundamentos do improviso, como a construção de ideias, a colaboração e interação entre os atores, o erro e a participação da plateia, com algumas percepções da Teoria da Imagem, sobretudo, no tocante às imagens mentais e perceptuais/visuais, que são essenciais na apresentação improvisada, e os debates sobre construções e papéis de gênero na contemporaneidade. Por fim, examinamos a relação entre ficção e realidade, fundamentando a forma como a ficção pode ser utilizada para compreender aspectos da nossa sociedade.

Para finalizar estas considerações iniciais, destacamos que este trabalho carrega uma originalidade intrínseca: a exploração do teatro de improviso para se debater dinâmicas sociais contemporâneas, como são as construções de gênero. Assim, embora estudos relacionados a gênero sejam ampla e significativamente discutidos na contemporaneidade, poucos abordam especificamente o teatro de improviso, que, por sua natureza espontânea, torna-se um poderoso mecanismo para explorar, construir e desconstruir normas sociais em tempo real, sempre



carregando a memória histórica em sua elaboração. Este estudo, portanto, busca também colaborar com esse campo, exemplificando e estimulando sua capacidade.

Pontuações Teóricas

Começamos este tópico destacando que, se, no improviso, não há direcionamento prévio, os atores dependem de uma colaboração mútua para que a cena se desenvolva com sentido e coerência. Assim, a dinâmica é: ao ouvir o título da cena, um ator inicia inserindo uma ideia; um segundo ator recebe essa ideia e insere uma nova, com a qual o primeiro ator igualmente colabora depois de recebê-la, sempre propondo algo novo. Esse ritmo interativo segue incessantemente com o objetivo de que a cena caminhe para contar uma história, e a improvisação teatral se concentra justamente nessa construção de histórias, que só pode ser feita com a colaboração e interação com o outro (Moscheto, 2018b).

São dessas interações entre os improvisadores que surgem as diferentes direções para os jogos. Imagine que a sugestão da plateia seja “sapato”. Um improvisador pode iniciar a cena interpretando uma criança dizendo: “Mãe, me ajuda a achar meu sapato?”. Um segundo ator, por sua vez, aceitará essa ideia e proporá algo novo, como responder: “Claro, filho, quando foi a última vez que você usou?” ou “Filho, eu doei seu sapato para a caridade” (Moscheto, 2018d).

Essas respostas lançam novas ideias para o primeiro ator, que as recebe e interage com elas. Se seguirmos pelo segundo exemplo, o primeiro ator poderia reagir dizendo: “Mas mãe, aquele era meu sapato da sorte. Como vou ganhar o jogo de sábado sem ele?” ou “Ah, tudo bem, eu já tinha enjoado dele. Mas agora preciso de outro”. Percebe-se, nessas hipotéticas interações, que o ator recebe a ideia e, em seguida, sugere uma nova, e, nesse fluxo, a cena começa a se construir, sempre de forma imprevisível, seguindo caminhos distintos, a depender das recepções e propostas dos atores participantes da encenação (Moscheto, 2018d).

É por isso que, no improviso, o “sim” tem um papel fundamental. Quando um ator propõe uma ideia, os colegas procuram aceitá-la. Aliás, devem ir além: devem

colaborar com ela, mesmo que por ventura tenham ideias melhores em mente. Dizer “sim” significa abrir espaço para a ideia do outro, criando um fluxo de colaboração que é essencial para o trabalho em equipe que é o improviso. Como ressalta Moscheto (2018c), é essa disposição para aceitar e construir junto que faz com que a improvisação teatral funcione e surpreenda.

Mas há também um caminho involuntário que por vezes se destaca e oferece certos direcionamentos para os jogos: o erro. Como no improviso não existem ensaios, errar é algo comum, e os improvisadores precisam estar preparados tanto para cometer erros quanto para lidar com os deslizamentos de seus colegas de cena (Moscheto, 2018a). É frequente, por exemplo, que nomes de personagens já mencionados sejam esquecidos, que algum título previamente dado passe despercebido ou que um estímulo proposto por um parceiro não seja compreendido com a agilidade que a cena exige.

Esses erros, no entanto, não devem ser vistos como obstáculos, mas como novos estímulos para a narrativa. Um deslizamento involuntário pode abrir possibilidades inesperadas e oferecer aos atores a oportunidade de propor uma nova direção para a história, fazendo, dessa forma, com que o erro se transforme em parte do processo criativo, enriquecendo a cena e mantendo sua imprevisibilidade (Moscheto, 2018a).

O improviso, portanto, destaca-se por possuir um espírito aberto à criatividade por diversas vias. E, dentro disso, há também um elemento poderosíssimo: o recurso imagético. Como na improvisação teatral não há figurinos ou cenários previamente definidos, visto que não há sentido em selecionar roupas, maquiagens, objetos e outros elementos para compor uma cena que não se sabe como será feita, a mímica se torna uma ferramenta fundamental, estimulando a imaginação tanto de quem assiste à cena quanto de quem a compõe. Um ator interpretando um rei, por exemplo, não precisa portar uma coroa física; basta que outro ator diga “você deixou cair sua coroa” para que tanto os atores quanto o público visualizem a presença desse objeto na cena.

Esse recurso nos aproxima da Teoria da Imagem. Contrera e Hattori (apud Silveira, 2005, p. 114) observam a imagem como “um termo que comumente

utilizamos para designar representações gráficas ou verbais de algo que existe ou poderia existir”, culminando na compreensão de que ela (a imagem) não está presente apenas na dimensão visual, mas em todas as formas de expressão humana. Ela pode, conforme observado por Mitchell (apud Silveira, 2005), ser classificada, de forma didática, como: gráfica (como as pinturas, estátuas e desenhos), óptica (gerada pelo espelhamento e projeção), perceptual (nos chegando através dos sentidos e do reconhecimento de aparência), verbal (descrições verbais e sugestões por metáforas) e mental (elaborada por sonhos, memória e ideias).

Esta última nos é de fundamental importância e interessa-nos explorar sua relação com o conceito⁴, considerando também seus vínculos com a memória e os processos de assimilação. Quer dizer, a nossa capacidade de associar um conceito à determinada imagem depende de nossos repertórios, ou seja, de um conhecimento prévio dele, como se nosso cérebro fosse um vasto arquivo de imagens. Assim, ao pensar na imagem imaginada, estamos lidando com imagens armazenadas na memória e ativadas por meio da associação. Quando imaginamos a figura do rei, a imaginamos com uma coroa porque nossa memória associa um rei a uma coroa, bem como sabemos o que é um rei e o que é uma coroa. Nestes casos, existem reminiscências, isto é, imagens do passado conservadas na memória e lembradas a partir da associação com o conceito (Bergson, 1999).

Este é um recurso fortemente utilizado no teatro de improviso, e, se conseguimos observar, através da memória, diferentes objetos mesmo que eles não estejam fisicamente presentes, torna-se possível também visualizar um ator sem bigode com um bigode, um ator careca com longos cabelos, um ator adulto assumindo o papel de uma criança, e um ator homem interpretando uma mulher.

Estes casos nos levam a perceber que as classificações propostas por Mitchell (gráficas, ópticas, perceptuais, verbais e mentais) não são isoladas, mas se mesclam, fundindo-as a depender do tipo de análise que se propõe (Silveira, 2005). No teatro, além da imagem mental, articulam-se também, com grande intensidade, as imagens perceptuais – o que o público vê. Isto quer dizer que, se

⁴ Com “conceito” nos referimos às palavras que dão nomes as coisas. Reutilizando o exemplo anterior, a palavra “coroa” é o conceito.

o público observa um ator homem assumindo o papel de uma mulher, ele está contrastando a imagem perceptual com a imagem mental que a dinâmica do teatro lhe proporcionou.

E é exatamente desta tensão que se constroem muitas das cenas de *O Machucado de Magnólia*, onde a atriz e improvisadora Cíntia Portella se junta aos três Barbixas para compor a apresentação. Aqui, uma mulher se insere entre três homens, e, juntos, usando a dinâmica do teatro improvisado e o poder da imaginação para representar diversos personagens, promovem uma fusão entre a imagem conceitualmente imaginada e a imagem perceptual/visual, ou seja, entre o personagem fictício e o ator que o interpreta. Neste caso, a tensão se dá no fato dos três Barbixas, homens, interpretarem personagens femininas, estimulando, através da construção performática de uma identidade feminina, que a plateia os associe ao conceito de mulher, embora todos saibam que, na verdade, eles são homens as interpretando.

Se trilhamos por esse caminho, julgamos necessário conectar estas colocações com as teorias de gênero, partindo de Butler (2018a), que diz que gênero não é algo que se é, mas algo que se faz. Isto quer dizer que o gênero não é uma identidade fixa e estável, mas uma série de ações e comportamentos repetidos que são socialmente reconhecidos.

Assim, Butler (2018b) nos lembra que as ações e comportamentos socialmente reconhecidos são reiterados por meio de práticas cotidianas, discursos e outros comportamentos que produzem efeitos concretos sobre os sujeitos. Expressões comuns como “isso é coisa de menino” exemplifica este fato, mostrando que a linguagem também atua na produção e na regulação das identidades de gênero. Assim, para Butler (2018b), os corpos são moldados por essas repetições, que operam dentro de estruturas de poder, de modo a consolidar a ideia de que as diferenças de gênero são naturais.

Nessa perspectiva, o gênero pode ser entendido como resultado de processos identificatórios que operam por meio da repetição de normas sociais. Louro (1997) acrescenta que tais processos não apenas afirmam o que um sujeito é, mas também delimitam o que ele não é, constituindo identidades a partir de

exclusões. Assim, a construção dos corpos e dos sujeitos ocorre dentro de uma matriz normativa que define pertencimentos ao mesmo tempo em que exclui outras possibilidades, fazendo com que a constituição do sujeito generificado esteja sempre atravessada por uma lógica binária e excludente, que organiza socialmente o que é reconhecido como legítimo.

Indo de encontro a uma materialidade, recorreremos a Saffioti (1987), que analisa as expectativas sociais construídas em torno dos papéis de gênero. Segundo ela – já sabendo que as identidades de mulher e de homem são moldadas por papéis que a sociedade atribui a cada sexo, o que acaba delimitando os espaços de atuação e os comportamentos considerados apropriados –, tarefas como a socialização dos filhos, o cuidado com o lar e a administração do espaço doméstico, por exemplo, acabam sendo majoritariamente atribuídas às mulheres. A sociedade naturaliza essas atribuições ao vinculá-las à suposta “natureza” feminina, associada à maternidade e à domesticidade. Igualmente, a identidade masculina também acaba tendo certas “naturalizações”, visto que o homem é socializado desde cedo para exercer papéis ligados ao poder, ao controle emocional e à autoridade, o que acaba o distanciando de aspectos como a sensibilidade, o cuidado e a vulnerabilidade – o “é” e o “não é” dito por Louro (1997).

Sendo o teatro um espaço privilegiado para a exploração de identidades e papéis sociais, os atores têm a possibilidade de interpretar personagens que refletem e/ou exploram as normas e convenções que estruturam esses papéis. Para tanto, lembramos que, quando um improvisador constrói uma identidade feminina ou masculina, ele está buscando, através da memória, essa identidade em seus repertórios, ou seja, nas normas que estruturam tais identidades na sociedade em que o ator vive.

Isto nos permite conceber que um personagem ficcional pode ser objeto de análise para entender a sociedade que o produziu, visto que reconhecemos, a partir de Aranha (2011), que por mais que uma obra seja inventiva, com tramas e personagens fictícios, ela ainda está inserida no mundo real. O teatro de improviso é realizado por seres humanos que estão inseridos em um mundo cheio de significados. E como as cenas são realizadas a partir dos repertórios de tal mundo real, esses significados, conscientemente ou não, sempre transparecem nos seus



personagens. Nesse sentido, a encenação torna-se um terreno fértil para examinar os processos sociais envolvidos na construção dessas identidades, que podem tanto reforçar quanto subverter estereótipos de gênero, revelando a visão que o ator projeta sobre a identidade da personagem que interpreta naquele momento.

Além disso, como lembra Pesavento (2000), a ficção busca apresentar uma narrativa plausível para seu público, e muito dessa plausibilidade vem da busca por uma verossimilhança com a realidade, isto é, da narrativa ser possível de acontecer no mundo real, onde a apresentação está sendo feita. Essa busca faz com que a ficção dialogue com referências compartilhadas no mundo onde está sendo encenada. Assim, os personagens improvisados buscam sua identidade não apenas em repertórios individuais, mas também em uma memória coletiva, promovendo uma conexão mais forte com o público e correndo o risco de reforçar certos estereótipos, ao mesmo tempo que capaz de desconstruí-los, quando recorre a certos debates presentes nessa mesma sociedade.

E se há uma busca por conectá-lo à apresentação, o espectador torna-se um elemento fundamental no teatro de improviso. As atuações são elaboradas e direcionadas a ele, que também interage com elas através de gestos como aplausos, gritos, risadas e até mesmo o silêncio. Esses gestos refletem o engajamento do público acerca do que está sendo elaborado e, ao mesmo tempo, atuam como *feedbacks* imediatos, guiando os atores na construção das cenas e refletindo um processo dialógico que transforma o espetáculo em um evento ainda mais interativo e coletivo. Nas palavras de Achatkin (2015), os espetáculos de improviso não acontecem apenas diante do público, mas também com o público.

Assim, toda essa dinâmica nos permite perceber que o teatro de improviso não apenas representa identidades, mas também as constrói continuamente a partir de uma interação com o público. É nesse contexto que relembramos o objetivo principal deste trabalho: explorar as imagens de identidades masculinas e femininas que surgem durante a encenação, ou seja, como os atores e a plateia constroem e associam – através da memória e, portanto, de seus sentidos construídos socialmente – determinadas atitudes e jeitos de ser no momento em que são estimulados a imaginar e criar personagens com tais identidades.

A metodologia posta no próximo tópico descreve o andamento da encenação e conecta-a, quando necessário, à materialidade de estudos, principalmente da sociologia e da saúde que mostrem ou levantem questões de como certos papéis e identidades são construídos em nossa sociedade. Destacamos, ainda, que, para facilitar o acompanhamento do texto, o separamos em cinco tópicos, correspondentes à quantidade de cenas da apresentação dos Barbixas, o que permite que o leitor acompanhe a narrativa cena a cena.

O Machucado de Magnólia

Cena 1

Ao ouvir o estímulo sugerido pelo Mestre de Cerimônias, “O Machucado de Magnólia”, Cíntia dá um passo a frente e inicia a primeira cena do jogo. Ela interpreta Magnólia, uma jovem que, andando de bicicleta, se depara com a experiência da primeira menstruação, ainda sem ter consciência do que estava acontecendo com seu corpo. Em um momento de aflição, ela clama por ajuda, gritando: “mamãe, estou sangrando, eu machuquei”. Imediatamente, um segundo ator, Elídio, entra em cena como a mãe de Magnólia, oferecendo um gesto de acolhimento. Ela responde: “Calma, filha... Onde é que machucou, que eu não tô vendo?”.

Enquanto Magnólia mostra o local do “machucado” para a mãe, um terceiro personagem entra em cena: Luiz Paulo, o pai de Magnólia, interpretado por Daniel Nascimento. Ele se aproxima e pergunta: “O que aconteceu, Sofia?”. Sofia (Elídio) responde com naturalidade: “A Magnólia virou mocinha”. Luiz Paulo (Daniel) se mostra um tanto perdido ao balbuciar: “Ah... tá... conversa com a sua mãe aí... é...”, como quem não sabe exatamente o que dizer.

Após essa breve interação, Sofia (Elídio) se aproxima de Magnólia (Cíntia) e, com calma, explica que não se trata de um machucado, mas sim do ciclo menstrual, algo normal para toda mulher. Magnólia, perplexa, pergunta: “Isso é normal?”, e em seguida, com o olhar curioso de uma jovem questionadora, pergunta à mãe como funciona esse fenômeno. Sofia (Elídio) reage com um breve suspiro de quem pensa estar em apuros, mas logo, com a ajuda do músico



convidado Daniel Tauszig, improvisa a primeira música do jogo, explicando de maneira leve e divertida como funciona o ciclo menstrual feminino.

Nessa primeira cena, destacam-se duas principais vias cômicas relacionadas às questões de gênero. A primeira envolve Luiz Paulo (Daniel), que interpreta um pai completamente perdido ao tentar dialogar com sua filha sobre a primeira menstruação. Nesse ponto, o que nos interessa é refletir o porquê de Daniel construir, de forma intuitiva e rápida como o improviso pede, o seu personagem com essas características, que evocam a associação do personagem masculino a certa ausência enquanto pai.

Trata-se, na verdade, de como associamos o conceito de homem em nossa sociedade, indo de encontro às percepções de Chodorow (1990), que observa que, na cultura familiar, a mãe geralmente ocupa um lugar mais presente na infância, enquanto o pai tende a assumir um papel mais distante e ausente. Essa configuração gera relações mais complexas e desdobramentos específicos, como uma identificação mais intensa entre mãe e filha ou pai e filho, e uma desidentificação entre pai e filha ou mãe e filho. Assim, o homem cresce identificado com o modelo de pai ausente, tendendo a replicar esse padrão, tornando-se também um “não-pai”, isto é, alguém que, como Luiz Paulo, não sabe como se aproximar e acaba deslocando a responsabilidade daquele tipo de interação para a mãe.

O fato de Daniel ter construído seu personagem dessa forma nos lembra das observações de Pesavento (2000), que diz que, por mais que a ficção tenha liberdade de inventar tramas e personagens, há uma busca por apresentar uma versão plausível e convincente para que as coisas façam sentido, buscando, assim, apresentar elementos verossímeis para com a realidade. Daniel, sabendo disso, se baseou em um elemento presente na memória coletiva do lugar onde a encenação foi criada, tornando-se facilmente reconhecível para seu público. Para tanto, quando a plateia reage com risadas, ela demonstra que o sentido apresentado por Daniel foi entendido, evidenciando aquela situação como uma situação comum, e talvez até normalizada, na sociedade em que a encenação foi criada.

Ainda destacamos que, para a plateia entender gestos como esse, não é

necessário um longo e aprofundado estudo, mas são questões vividas diariamente por todos, presentes na memória coletiva, o que permite que inconscientemente associemos essas relações familiares e de gênero à determinadas formas, próximas das observações de Chodorow (1990).

Aliás, o simples fato de Magnólia (Cíntia) ter chamado a mãe antes do pai, no início da cena, já expressa inconscientemente essa lógica. A personagem busca acolhimento onde aprendeu que seria mais natural encontrar: em sua figura materna. Por outro lado, o gesto de Daniel foi feito de forma consciente, visando trazer à tona uma associação cômica da plateia entre a figura masculina e a ideia de ausência paterna.

Essas reflexões também dialogam com o segundo momento cômico da cena: o profundo respiro de Sofia (Elídio) antes de explicar como funciona o ciclo menstrual. Nesse instante, ocorre uma quebra sutil entre ator e personagem, pois a plateia, ciente de que Elídio interpreta uma mulher, reconhece que o ator é, na verdade, um homem. Assim, o respiro, que aparenta ser de quem está em apuros, não vem da personagem, mas do ator – um recurso que alterna e mescla a imagem visual do ator com a imagem imaginada da personagem.

Elídio se apoia na ideia de que a plateia compreenda o conceito de homem justamente como alguém ausente ou despreparado para lidar com o desafio apresentado. E as risadas da plateia confirmam que essa relação foi captada. Dessa forma, Elídio trabalha de maneira semelhante à de Daniel, provocando a associação de sua imagem conceitual de homem à dificuldade de explicar um tema que seria “complexo demais” para um homem abordar.

No entanto, torna-se evidente que o respiro é apenas performático, como uma representação dessa complexidade, pois, na sequência, a explicação improvisada, mesmo precedida de um aparente receio, é conduzida por Elídio com grande habilidade. Assim, o conceito de “homem”, que tende ao desconhecimento acerca de questões ditas femininas, é ao mesmo tempo explorado e desconstruído. Elídio reforça esse conceito ao assumir a dificuldade através de seu gesto, mas o contradiz ao executar sua tarefa com maestria, subvertendo totalmente as expectativas

Cena 2

Para dar prosseguimento a encenação, após a primeira música improvisada ser finalizada, Cíntia e Elídio vão ao fundo do palco e abrem espaço para que uma nova cena se desenrole. Daniel Nascimento e Anderson Bizzocchi assumem o protagonismo, dando vida a duas alunas da escola onde Magnólia (Cíntia) estuda. O diálogo entre elas começa com um erro: a estudante 1 (Daniel) comenta com a estudante 2 (Anderson): “Ficou sabendo? A Flavinha virou mulher”. A estudante 2 (Anderson) percebe o equívoco e corrige: “Não era Magnólia?” Daniel prontamente se corrige: “Magnólia, Magnólia... Cê ficou sabendo? A Magnólia virou mulher”.

Nesse instante, os artifícios do improviso se revelam. Anderson, atento ao erro de seu parceiro, transforma-o em oportunidade, lançando uma proposta que, dali por diante, moldaria o ritmo e a direção do jogo. Ele diz:

É sobre isso que eu também queria falar com você... Eu acho que ela não se chama Magnólia. Você falou ‘Flávia’, eu vi pessoas chamando ela de Flávia, eu vi pessoas chamando ela de Magnólia. Eu acho que ela faz esse drama, fala ‘ai eu menstruei pela primeira vez’ e ganha popularidade.

A estudante 1 (Daniel) rapidamente solta uma piada: “Ganha popularidade! Nada ganha mais popularidade do que menstruar!”, carregando um tom marcadamente irônico. Enquanto isso, ao fundo, Cíntia, que não participa diretamente dessa cena, reage com o gesto expressivo conhecido como “dar de ombros”, indicando que algo completamente sem sentido foi dito e reforçando a ironia presente na fala de Daniel.

A cena prossegue com a estudante 2 (Anderson) reforçando sua ideia: “Tá todo mundo no colégio falando isso”. Em resposta, a estudante 1 (Daniel) lança mais uma piada, carregando um certo exagero cômico: “Eu tô louca pra menstruar só pra ser pop! Eu quero ser pop! Quero menstruar, e não consigo!” Nesse momento, Elídio entra em cena como um estudante 3, e dispara mais uma piada: “E aí, meninas, beleza? Eu nunca vou ser popular...”, saindo de cena rapidamente e deixando a comicidade pairar por alguns instantes.

Após esse intervalo de piadas curtas, a narrativa tenta retomar o fluxo do enredo. A estudante 1 (Daniel) provoca: “Então você acha que ela fica trocando de

nome e sendo popular em todas as escolas que vai?” A estudante 2 (Anderson) responde com convicção: “Ela é recém-chegada nessa cidade”. E a estudante 1 (Daniel) replica, com um tom quase conspiratório: “É verdade, ela fica trocando de cidade e sendo popular em cada lugar. Nossa, como ela é inteligente!”

A segunda cena do jogo, portanto, começa com um deslize de Daniel, que chama a personagem previamente apresentada como “Magnólia” de “Flávia”. Anderson percebe o erro e aproveita para conectar esse desvio à cena anterior, sugerindo um novo caminho para a história. A lógica que parece ter guiado essa decisão foi: se Magnólia está sendo chamada por dois nomes diferentes e acabou de menstruar pela primeira vez, por que não explorar a ideia de que essa menstruação poderia ser forjada como uma tentativa de ganhar popularidade na escola?

Os três atores, alinhados com a proposta de Anderson, abraçam o direcionamento e começam a improvisar piadas em torno do tema. Desse abraço, surgem as piadas de Daniel declarando ironicamente que está com pressa para menstruar apenas para ser popular, e Elídio, dizendo que nunca será popular pois naturalmente homens não menstruam. É nesse ponto que, ainda dentro da mesma cena, Magnólia (Cíntia) surge e joga com o mesmo estímulo proposto por Anderson, provocando as outras estudantes: “Eu tô cheia de absorvente na bolsa... Ah... vocês não menstruam? É uma coisa ótima pra mulher”.

Enquanto o músico começa a introduzir a segunda música, a estudante 1 (Daniel) pede com tom ansioso: “Será que você pode pegar um pra mim, só pra eu ver como é que é, Flávia?” A estudante 2 (Anderson) imediatamente a reprime: “Flávia? Magnólia!” Magnólia (Cíntia), com naturalidade, esclarece: “É, Flávia! Flávia Magnólia! Flávia Magnólia, tão simples”.

Essa intervenção subverte completamente a situação construída pelos dois atores que haviam iniciado a cena, jogando abaixo toda a lógica previamente sugerida. A desconstrução se intensifica quando Flávia Magnólia (Cíntia) inicia a música improvisada da seguinte forma:

Quem acharia legal menstruar? Só na mente de vocês! Não faz sentido alguém desejar sair sangue todo mês. Eu duvido que alguma menina se sintam bem depois de menstruar, a única coisa que muda na gente é que

começa a doer e molhar.

A personagem interpretada por Anderson interrompe a música e canta: “Eu não tenho lugar de fala. Então vou ficar sentada aqui no meio da sala”. O uso da expressão “lugar de fala”, amplamente difundida na sociedade, conforme discutido por Souza (2021) em diálogo com Ribeiro (2019), reflete a ideia de uma autorização simbólica para que um indivíduo fale em nome de uma coletividade com a qual possui vivência direta. Anderson utiliza essa expressão para indicar sua incapacidade de tratar de determinado tema, por não vivenciar na pele aquilo que está sendo abordado. Trata-se de uma frase comumente empregada, por exemplo, em contextos onde um homem tenta opinar sobre questões femininas ou uma pessoa branca busca falar sobre questões raciais.

Ao declarar não ter “lugar de fala”, Anderson rompe, mais uma vez, a barreira entre ator e personagem. Nesse momento, quem se pronuncia não é mais a estudante 2, mas o próprio ator por trás dela, que assume, também comicamente, que sua melhor contribuição é o silêncio. Além disso, Anderson usa do humor para reconhecer de forma implícita o equívoco cometido anteriormente na cena.

O equívoco ao qual nos referimos está no fato de Anderson considerar plausível a proposta que elaborou, quando, na verdade, o resultado soou completamente absurdo. Em contraste com a primeira cena, onde o desconhecimento masculino sobre o corpo feminino é representado de forma consciente – seja pela assimilação de Elídio a uma suposta identidade masculina, seja pelos usos dessa identidade no personagem do pai ausente (Luiz Paulo/Daniel) –, essa segunda cena revela um desconhecimento que surge inconscientemente a partir de Anderson. Sua perspectiva não partiu da tentativa de construir uma personagem ficcional como reflexo de uma personagem real, mas sim da elaboração ficcional de uma ideia que ele considerou possível na realidade para dar continuidade à cena.

É claro que, apesar da busca pela verossimilhança, a ficção também goza da liberdade de incorporar elementos irrealis, de forma que, como ressalta Eco (1994), existe um pacto implícito entre o receptor e a obra, que faz o primeiro aceitar a ficcionalidade do segundo, isto é, seus elementos improváveis ou inexistentes no

mundo real.

Nessa cena, no entanto, Cíntia não é apenas parte da encenação, mas também é uma receptora da ficcionalidade de seus colegas, já que o improvisado é, por natureza, uma interação constante. Assim, ao questionar “Quem acharia legal menstruar? Só na mente de vocês”, Cíntia propõe uma quebra parcial dessa ficcionalidade, rompendo o pacto ficcional para se exigir de seus colegas uma maior verossimilhança.

Dessa forma, Cíntia rejeita o irreal ou inverossímil ao expor o absurdo da proposta de Anderson no contexto do mundo real. Ela mostra como é ilógico romantizar a menstruação da forma apresentada, reforçando que “só na mente” de homens poderia surgir uma ideia tão desconectada da realidade. Assim, sua intervenção denuncia a incoerência e subverte o fluxo da narrativa, trazendo uma crítica implícita ao comum desconhecimento masculino sobre questões femininas, elemento este que é, mais uma vez, associado ao conceito de homem (desta vez, de forma quase acusatória por parte de Cíntia).

Mas, por que essa proposta é tratada como tão ilógica? Cíntia oferece uma resposta direta: “Não faz sentido alguém desejar sair sangue todo mês”, pois “a única coisa que muda na gente é que começa a doer e molhar”. Mesmo sabendo que sua fala é simplificada por buscar se adequar ao formato do espetáculo e não a ser uma aula de biologia, é necessário pontuar que se trata de uma resposta incompleta, já que as mudanças no corpo feminino provocadas pela menstruação vão muito além de “doler e molhar”.

De acordo com levantamento bibliográfico de Silva et al. (2012), o ciclo menstrual envolve uma série de sintomas físicos, emocionais e comportamentais que começam antes da menstruação e geralmente diminuem com o início do período. Essas mudanças afetam mulheres em idade reprodutiva e incluem fatores hormonais, nutricionais, psicossociais e distúrbios afetivos. Entre as consequências dessas alterações estão retenção de líquidos, mudanças na alimentação, alergias hormonais e alterações na quantidade de prostaglandinas no sangue.

Apesar de não abordar essas complexidades, a constatação de Cíntia funciona

perfeitamente dentro do contexto da encenação, visto que, sua fala, simples e óbvia, tem o objetivo de negar diretamente a lógica apresentada pelos colegas no palco. Ela desfaz a proposta absurda de romantizar a menstruação como algo desejável e, ao mesmo tempo, reforça uma perspectiva ancorada no mundo real, respondendo de maneira eficaz à dinâmica humorística e crítica da cena.

Cena 3

A finalização da canção marca o fim da segunda cena, e logo Sofia (Elídio) e Magnólia (Cíntia) iniciam uma terceira. Sofia pergunta: “Mas como assim deixaram de ser suas amigas?”, e Magnólia responde: “Eu não sei, mãe... É bom que você tem lugar de fala. Mãe, você entende! Você fez o mínimo, mãe. E isso é bom, mãe”.

Aqui, mais uma vez, a dinâmica entre os sexos dos atores e de seus personagens é utilizada como ferramenta humorística. Cíntia, através de sua personagem, não se dirige apenas à personagem de Elídio, mas diretamente ao ator em si, ao dizer: “Você fez o mínimo [...]. E isso é bom [...]”. Fala essa que parece ser uma observação direta sobre a postura de Elídio nas cenas anteriores, tanto elogiando sua habilidade em lidar com uma situação potencialmente desafiadora que é interpretar, como homem, um papel que exige compreender e comentar sobre o funcionamento do corpo feminino, quanto por ele não ter participado das sugestões agora tidas como absurdas de seus outros dois companheiros de cena.

A fala, portanto, carrega um misto de humor e reconhecimento, destacando como o ator, ao não se comprometer com a proposta anterior de maneira inadequada, acabou contribuindo de forma positiva para a narrativa que ela propôs após o início da segunda canção.

Ainda nesse momento da cena, Luiz Paulo (Daniel) reaparece e pergunta: “Já acabou aí? Demora quanto tempo, mesmo? Eu esqueci”. Magnólia (Cíntia) o chama e responde: “Pai, eu não virei um monstro. Eu só tô menstruada”. Sofia (Elídio) interrompe rapidamente e diz: “E as meninas da escola, por alguma razão que eu não consigo entender, mas só um ser humano idiota pensaria isso!”

Magnólia (Cíntia), sobrepondo-se à fala de sua mãe, enfatiza ainda mais o que ela acabara de dizer: “É impossível entender como funciona...”. Luiz Paulo (Daniel),

que havia interpretado uma das “meninas da escola” na cena anterior, tenta se defender comicamente usando sua outra personagem, dizendo: “Também não é assim, criança às vezes fala besteira”. Sofia (Elídio) responde, com rapidez: “Tem que ser bem besta pra jurar que a nossa filha tava simulando que fica menstruada...” Luiz Paulo (Daniel), entre risadas leves, completa: “Entendi... parece um absurdo mesmo...”

O que acontece nesta cena já é um padrão recorrente no musical: a mistura entre o ficcional e o não ficcional, a interseção entre o ator e o personagem, e a abordagem de uma identidade masculina “padrão”. Para não ser repetitivo nestes temas, gostaríamos de priorizar apenas a seguinte frase proferida por Magnólia (Cíntia): “Eu não virei um monstro. Eu só tô menstruada”.

Como observam Fáveri e Venson (2007), a menstruação, enquanto prática cultural – ou seja, a forma como as mulheres representam seu próprio corpo – foi, durante muito tempo, silenciada, mantida em segredo e até fonte de vergonha. As autoras apontam que, no mundo ocidental, surgem diversas expressões e códigos para se referir ao fenômeno mensal, como as frases em inglês *it is that time of the month* (é aquele tempo do mês), *I am on the rag* (estou no pano), *I am riding the red tide* (estou no período vermelho), *I'm on the red flag* (estou de bandeira vermelha), entre muitas outras.

O fato de Cíntia, em sua fala, tratar a menstruação com tamanha naturalidade e sem pudor, sinaliza uma quebra desses códigos de vergonha, mostrando que, para ela, é algo normalizado. Ela, inclusive, incentiva que seu pai veja esse fenômeno da mesma forma, colocando em evidência um choque geracional. E, de fato, se olharmos para as gerações anteriores, o tabu em torno da menstruação é ainda mais forte. Assim, a normalização da menstruação por parte de Cíntia se torna um reflexo claro de uma liberdade feminina emergente, onde as novas gerações estão cada vez mais se afastando desses antigos tabus, permitindo-se falar e expressar os sentimentos sobre o próprio corpo de forma mais aberta e natural.

Pois bem, a terceira cena se encerra quando o músico dá início a terceira canção do musical, onde, mantendo a narrativa de que as colegas de Magnólia a

rejeitaram, Luiz Paulo (Daniel) afirma: “Se elas deixaram de ser suas amigas, é porque nunca foram suas amigas”. Sofia (Elídio), já antecipando o desastre, tenta intervir: “Luiz Paulo, não piora...” Mas ele ignora o alerta e continua, intensificando o tom: “Você, Magnólia, sempre foi rejeitada! [...] Você não tem ninguém!”

Nesse momento, Daniel assume uma postura oposta à de Anderson, que anteriormente havia reconhecido não ter “lugar de fala” e que, portanto, sua melhor contribuição seria o silêncio. Luiz Paulo (Daniel), ao contrário, têm sua construção elaborada para intensificar más decisões, e, até certo ponto, demonstrar insensibilidade – aspectos que também acabam associados ao conceito de homem. Por isso, em cena, ao opinar sobre algo que claramente não compreendia, Luiz Paulo (Daniel) provoca uma reação imediata e negativa das outras personagens – femininas – que entendem que suas opiniões, associadas aos homens, só pioram a situação.

Cena 4

Finalizada a terceira canção, a quarta cena inicia-se com o reencontro entre a estudante 2 (Anderson) e Magnólia (Cíntia), aproximadamente 17 anos depois. Nesse futuro, a personagem de Anderson se tornou psicóloga e conduz uma sessão com Magnólia, que chega carregando uma nova dose de humor. Ao entrar, declara: “Eu só tenho questões femininas hoje!”, e prossegue: “Estou com uma crise hormonal, que você já deve saber como é. Botei o DIU Mirena, que tem hormônio e tudo mais...”

A psicóloga (Anderson) interrompe, questionando: “De cobre?” Magnólia (Cíntia) prontamente a corrige: “O Mirena... Que tem hormônio... Que é diferente do de cobre, cê sabe!” Anderson, em sua personagem, reage com uma expressão de obviedade forçada: “Claro, pfff”.

Mais uma vez, a piada surge do desconhecimento masculino em relação ao corpo e à saúde feminina, mesclando os papéis de ator e personagem. Aqui, porém, ocorre uma inversão interessante em relação à primeira cena, quando Elídio suspira em uma pausa que evidencia o ator por trás do personagem. Desta vez, é a personagem fictícia quem fala, enquanto o erro de Anderson – aparentemente não intencional – torna-se a fonte do humor. O riso do público

brota justamente da consciência de que o ator, sendo homem, não domina os detalhes que sua personagem feminina deveria dominar. Assim, o desconhecimento, mesmo involuntário, reforça o contraste entre o mundo fictício e o real, sustentando a construção da cena.

O desfecho da quarta cena revela Magnólia (Cíntia) refletindo sobre as consequências da rejeição de suas amigas – incluindo a agora psicóloga (Anderson). Ela desabafa, atribuindo o principal motivo de sua vida ter tomado um rumo desastroso à atitude de seu pai, Luiz Paulo (Daniel), que, segundo ela, opinou quando deveria ter permanecido em silêncio. Com amargura, ela declara: “Meu pai não era presente até aquele momento. E aí ele achou que tinha que dar opinião e estragou a minha vida. Eu preferia que meu pai não fosse presente. Às vezes, é melhor... que ele não fale nada!” A psicóloga, em seu papel, aconselha Magnólia a dialogar com o pai, sugerindo que a comunicação poderia aliviar os conflitos que tanto a marcaram. Esse conselho se torna o tema da quarta música improvisada, que encerra a cena.

Cena 5

A quinta e última cena do jogo se inicia com Magnólia (Cíntia) indo conversar com Luiz Paulo (Daniel), que está assistindo Netflix ao lado de Sofia (Elídio). Ambos já aparecem idosos, refletindo o tempo que se passou. Magnólia (Cíntia) pede: “Eu quero falar com ele sozinha, mãe, eu já falei!” Sofia (Elídio), em tom de precaução, responde: “É que você já falou uma vez e ele não ouviu”. Sofia então desliga a TV, o que faz Luiz Paulo (Daniel) reagir surpreso: “por que você desligou o Netflix?”, percebendo pela primeira vez a presença da filha no quarto. Sofia (Elídio) se retira da sala e ressalta que vai levar o controle da TV, e Magnólia (Cíntia) conta mais uma piada: “Porque ele nunca vai levantar pra mudar, eu conheço o papai”.

Na saída de Sofia (Elídio), ocorre uma breve interação entre mãe e filha, que, mais uma vez, utiliza as personagens como espelho para refletir sobre os atores que as interpretam. Magnólia (Cíntia) agradece com uma ponta de ironia: “Obrigada, mãe, você já contribuiu muito! Você é um semi-orgulho... Também não pode dar muita bolacha”, e Sofia (Elídio) responde: “É melhor não, filha, eu posso cagar tudo no próximo passo”. “Exato”, responde Magnólia (Cíntia).



Finalmente, a tão aguardada conversa entre pai e filha acontece. Magnólia (Cíntia) revela que começou a fazer terapia e aproveita o momento para desabafar algo que estava entalado há muito tempo: que ele a magoou. Luiz Paulo (Daniel), com uma reação que mescla surpresa e uma dose de sinceridade, responde apenas: “É isso?” E, após uma breve pausa, o diálogo segue:

Luiz Paulo (Daniel) – Mas quando foi que eu te magoei?

Magnólia (Cíntia) – Todas as vezes que você falou comigo.

[...]

Luiz Paulo (Daniel) – Filha, eu não sabia que tava te magoando com todas as palavras...

Magnólia (Cíntia) – Eu tava chorando, pai! Toda vez eu chorava...

Luiz Paulo (Daniel) – Eu não sabia que era isso que significava, que tava magoando...

Magnólia (Cíntia) – Pai, eu chorava. E a mãe pedia pra você parar de falar e você não parava, o que é que faltava pra você entender?

Luiz Paulo (Daniel) – É difícil entender... Mas agora eu entendi que eu magoei você a minha vida toda.

Magnólia (Cíntia) – Sim, pai...

Luiz Paulo (Daniel) – Eu acho que foi sem querer, ou foi por querer, eu só saberia fazendo uma terapia, mas eu sou um velho e não vou fazer porque eu sou preconceituoso com isso.

Magnólia (Cíntia) – Sei, pai... você é fruto de uma sociedade.

Luiz Paulo (Daniel) – Não é? E eu te machuquei todo esse tempo, Magnólia...

Magnólia (Cíntia) – Sim...

Luiz Paulo (Daniel) – Eu fiz um machucado na Magnólia... Eu vou te resolver como todos os homens resolvem.

Magnólia (Cíntia), desesperançada – Ai, pai... Oh, pai...

Luiz Paulo (Daniel) – Eu tenho aqui um band-aid, que é o símbolo de que eu quero parar de te machucar. É o máximo que eu vou conseguir, Magnólia. E eu prometo que nunca mais vou te machucar/magoar, porque...

Magnólia (Cíntia) – Você vai ficar em silêncio, pai? Você vai ficar em silêncio?

Após esse diálogo, acontece a última música improvisada do vídeo, que se inicia com Luiz Paulo (Daniel) assumindo seus erros e pedindo perdão a Magnólia (Cíntia), que, cantando, responde:

Eu não vou passar a mão, papai. Era só ler um livro ou me ouvir. Custava prestar atenção e desligar o *Netflix*? O que é que custa só observar o que fala? É tão simples: na dúvida, se cala. E isso vale pra todos os homens presentes. É só ler um livro pra dialogar com a gente. Eu tô cansada de explicar o simples, porque é simples! Tem em todo lugar, inclusive, no *Netflix*.

Após repreender Luiz Paulo (Daniel), a personagem de Cíntia rompe

novamente a barreira entre ator e personagem, assim como a ficcionalidade da encenação, e direciona sua fala diretamente à plateia. Nesse momento, ela expõe uma questão de gênero que julga ser recorrente em “todos os homens”, ou seja, parte da identidade masculina: as dificuldades no diálogo. Seja pela ausência de comunicação, pela superficialidade do conteúdo ou pela falta de escuta, a crítica revela uma reclamação feminina comum sobre a maneira como muitos homens se comportam em interações.

Esse tema também ressoa na fala de Elídio momentos antes, ao admitir que é melhor evitar “receber muita bolacha”, já que qualquer frase mal colocada poderia arruinar a situação. Essa autorreflexão reforça o estereótipo de que, para muitos homens, cometer erros na comunicação é quase inevitável, algo intrínseco à construção do conceito de “ser homem” e à identidade masculina apresentada na encenação.

Esse aspecto também reflete um padrão analisado por Wagner, Falcke e Meza (1997), que observaram como, nos padrões de relacionamento, aspectos relacionados à subjetividade e aos sentimentos costumam ser atribuídos às mulheres, enquanto a objetividade e a praticidade são características frequentemente associadas aos homens. Esses traços, muitas vezes, não dialogam entre si, o que explica a resposta sincera, mas insensível, de Luiz Paulo (Daniel) ao ouvir Magnólia (Cíntia) expressar seus sentimentos: um simples “é isso?”.

Da mesma forma, a reação desesperançada de Magnólia ao ouvir o pai afirmar que resolverá o problema “como todos os homens resolvem” reforça essa desconexão. A solução proposta por ele – a entrega de um band-aid – ilustra essa abordagem superficial e objetiva diante de um conflito familiar que claramente exige maior profundidade emocional e de diálogo. Essa dinâmica evidencia como questões relacionadas ao trauma são intrinsecamente complexas, demandando uma abordagem subjetiva que, muitas vezes, parece ausente na forma como os homens são socialmente construídos a lidar com tais situações.

Também quando Magnólia (Cíntia) afirma que seu pai é “fruto de uma sociedade”, ela torna explícito algo que já estava implícito ao longo de toda a narrativa: a contextualização do pai no tempo e na contemporaneidade. Com essa



afirmação, Magnólia demonstra uma certa compreensão – e até aceitação – das razões pelas quais ele age de maneira tão ausente no diálogo, no sentimento e na empatia, pois, como relembra Butler (2018a), o gênero não é uma essência natural, mas um efeito produzido pela repetição de práticas e normas sociais, que acabam por naturalizar determinadas formas de agir.

Essa aceitação, no entanto, está longe de ser total, visto que Magnólia (Cíntia) não se mostra conformista, especialmente no início de sua fala na última canção, quando declara que “não vai passar a mão” sobre o comportamento de seu pai. Em seguida, ela desvia o foco de seu diálogo diretamente do pai para “todos os homens presentes”, ampliando o alcance de sua fala e reforçando a mensagem que deseja transmitir, transcendendo o âmbito pessoal e trazendo à tona questões mais universais.

Contudo, se esse musical, como um todo, foi marcado pela predominância da voz feminina, que se destaca em diversos momentos, atingindo seu ápice nesta tentativa final de ampliação da fala de Cíntia, esse momento também é marcado pela tentativa – bem-sucedida – de silenciamento dessa voz por parte de Daniel, visto que, após o desabafo de Cíntia, o personagem de Daniel a interrompe, iniciando um coro de “lalala, final feliz!” e construindo um intenso anticlímax para encerrar a narrativa.

Cíntia, que a essa altura já abandonou completamente sua personagem, enuncia um sincero e exausto “Eu desisto!” e se deita no chão, momento em que as luzes do palco se apagam, e Tomé toca a campainha, indicando o fim do jogo.

Considerações Finais

O musical culminou em abordar a relação familiar entre pai e filha, explorando os desafios dessa dinâmica a partir de um episódio envolvendo a exclusão escolar de Magnólia, motivada por uma questão intrínseca ao corpo feminino: a menstruação. Na trama, duas colegas interpretaram erroneamente que Magnólia utilizava esse aspecto em benefício próprio e, por isso, se afastaram.

Ao longo desse enredo, Cíntia aproveitou para inserir diversos comentários



que refletem as dinâmicas contemporâneas não apenas na relação entre pai e filha, mas também nas interações entre os sexos. Seu desabafo, frequentemente revestido de humor, transita entre a voz da personagem Magnólia e a da própria Cíntia, revelando muito de seus sentimentos em dividir o palco – e o mundo – com homens, onde a interação constante se faz necessária, mesmo que desafiadora.

No entanto, as falas e gestos de Cíntia não são os únicos elementos que contribuem para a compreensão da dinâmica que expõe essas relações contemporâneas de gênero. Lembramos que, no contexto teatral, as intensas interações e colaborações entre atores e plateia também desempenham um papel fundamental. Assim, a plateia, ao reagir com aplausos e risadas, demonstra seu apoio ou entendimento do que se passa em cena, enriquecendo a experiência e ajudando a reforçar a mensagem transmitida.

Os atores que contracenam com Cíntia, igualmente, são essenciais para o desenvolvimento dessa dinâmica. Seguindo as propostas que ela sugeriu, especialmente a partir da segunda música, os personagens se desdobraram de maneira a contribuir com a narrativa que ela propôs. Um exemplo notável é Luiz Paulo (Daniel), que, na primeira cena do jogo, parecia fazer uma piada passageira (semelhante à rápida passagem de Elídio como um terceiro estudante na segunda cena), mas acabou se tornando uma peça-chave no desenvolvimento da história. Sua interação intensificou o discurso de Magnólia (Cíntia), fazendo com que suas dores se tornassem mais compreensíveis, tanto dentro quanto fora de cena, e permitindo a Cíntia estabelecer um diálogo direto com a plateia, rompendo a barreira da ficção improvisada.

Nesse sentido, é preciso destacar que Cíntia não estava repreendendo seus colegas de cena, mas divertindo-se com as novas propostas que surgiram, lançando-as com humor e criatividade. Essas propostas foram prontamente aceitas pelos atores e pela plateia, ampliando o entendimento e a dinâmica do espetáculo improvisado. Afinal, trata-se de um evento de humor, onde a colaboração e o prazer na construção da narrativa são essenciais para seu funcionamento.

Referências

ACHATKIN, Vera. Poética no Improviso. *Pós*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p.194-205, 2015. Acesso em: 03 jul. 2025. DOI: <https://doi.org/10.35699/2238-2046.15695>

ARANHA, Gervácio Batista. História e Fontes: diálogos com a literatura. In: XXVI Simpósio Nacional de História, 2011, São Paulo. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo, 2011. p.1-14.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *Caderno de leituras*, n.78, p.1-16, 2018a. Acesso em: 07 ago. 2025. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. 16.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018b.

CHODOROW, N. *Psicanálise da Maternidade: uma crítica a Freud a partir da mulher*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1990.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FÁVERI, Marlene de; VENSON, Anamaria Marcon. Entre vergonhas e silêncios, o corpo segredado. Práticas e representações que mulheres produzem na experiência da menstruação. *Anos 90*, Porto Alegre, v.14, n.25, p.65-97, 2007. Acesso em: 14 mar. 2024. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/5403/3060>.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MOSCHETO, Andrei. Improvisação – O Erro. Andrei Moscheto. *Youtube*, 2018a. Acesso em: 23 fev. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oSt5tt1FOc&t=367s&ab_channel=AndreiMoscheto.

MOSCHETO, Andrei. Improvisação – O Outro. Andrei Moscheto. *Youtube*, 2018b. Acesso em: 23 fev. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GGZSYwjlvKQ&ab_channel=AndreiMoscheto.

MOSCHETO, Andrei. Improviso – SIM (Parte 1). Andrei Moscheto. *Youtube*, 2018c. Acesso em: 12 mar. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EwWxYA_DdaE&ab_channel=AndreiMoscheto.

.



MOSCHETO, Andrei. Improviso – SIM (Parte 2). Andrei Moscheto. *Youtube*. 2018d. Acesso em: 03 set. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N8TNxRsCaKk&pp=0gcJCCyJAYcqIYzv>.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. *Revista de História das ideias*, Coimbra, v. 21, p. 33-57, 2000.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Jandaíra, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth. *O Poder do Macho*. São Paulo: Moderna LTDA, 1987.

SILVA, Sandra Maria Chemin Seabra da; SILVA, Bruna Fernanda Camargo; FARINA, Bruna Velasco; SPINOZA, Evelyn Dearo; BREDA, Samara Manzano. A influência da tensão pré-menstrual sobre os sintomas emocionais e o consumo alimentar. *Nutrire Rev. Soc. Bras. Aliment. Nutr*, São Paulo, v.37, n.1, p.13-21, 2012. Acesso em: 03 abr. 2024. Disponível em: <https://docs.bvsalud.org/biblioref/2017/05/322060/artigo.pdf>.

SILVEIRA, Jane Rita Caetano da. A imagem: interpretação e comunicação. *Linguagem em (dis)curso – LemD*, Tubarão, v.5, n. esp., p. 113-128, 28 set. 2005. Acesso em: 29 fev. 2024. Disponível em: https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/282/296

SOUZA, Jessé. *Como o racismo criou o Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.
WAGNER, A.; FALCKE, D. & MEZA, E. B. D. Crenças e valores dos adolescentes acerca da família, casamento, separação e projetos de vida. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, Porto Alegre, v.10, n.2, p. 155-167, 1997. Acesso em: 07 ago. 2025. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-79721997000100011>.

Recebido em: 20/10/2025

Aprovado em: 18/03/2026