



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL**  
**CAMPUS ERECHIM/RS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS**  
**HUMANAS – PPGICH/UFFS**

**JOÃO TOMAZ DOS SANTOS NETO**

**PALHAÇARIA DIVERSA: A PRESENÇA DE DISSIDENTES (LGBTQIAP+) NA**  
**PALHAÇARIA BRASILEIRA**

**ERECHIM**

**2022**

**JOÃO TOMAZ DOS SANTOS NETO**

**PALHAÇARIA DIVERSA: A PRESENÇA DE DISSIDENTES (LGBTQIAP+) NA  
PALHAÇARIA BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), como requisito para a obtenção do título de Mestre Interdisciplinar em Ciências Humanas .

Orientadora: Dra. Thais Janaina Wenczenovicz

ERECHIM

2022

**Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS**

, João Tomaz dos Santos Neto  
PALHAÇARIA DIVERSA: A PRESENÇA DE DISSIDENTES  
(LGBTQIAP+) NA PALHAÇARIA BRASILEIRA / João Tomaz dos  
Santos Neto . -- 2022.  
146 f.

Orientadora: Doutora Thais Janaina Wenczenovicz

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da  
Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação  
Interdisciplinar em Ciências Humanas, Erechim,RS, 2022.

1. Artes cênicas. 2. Diversidade sexual e de gênero.  
3. Palhaçaria. 4. LGBTQIAP+. 5. dissidência. I. , Thais  
Janaina Wenczenovicz, orient. II. Universidade Federal  
da Fronteira Sul. III. Título.

**JOÃO TOMAZ DOS SANTOS NETO**

**PALHAÇARIA DIVERSA: A PRESENÇA DE DISSIDENTES (LGBTQIAP+) NA  
PALHAÇARIA BRASILEIRA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em: 31/10/2022

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Thais Janaina Wenczenovicz (UFFS) Orientadora

---

Profa. Dra. Adriana Patrícia dos Santos (UDESC)  
Membro Externo

---

Profe. Dr. Gérson Fraga (UFFS) Membro Interno

Erechim/RS, Outubro de 2022.

## AGRADECIMENTOS

Este é um trabalho fruto de uma investigação pessoal e agora também acadêmica, quero agradecer imensamente a Caco Mattos, Bruno Lops, Egon Seidler, Natele Peter, Daiani Brum, Hugo Leonardo, Denis Camargo, Tatá Oliveira, Lucrì Reggiani, Lua Lamberti, Giuliano Darros, Luis Gustavo Brusque, Kristy Bostelmann, Fagner Saraiva e Felícia de Castro. Palhaços, palhaças e palhaces que adentram este estudo para contribuir cientificamente, e com isso me transformam pessoalmente também, haja vista que é a partir das vivências partilhadas aqui que consigo vislumbrar um lugar para diversidade na palhaçaria brasileira. Algumas palavras me ajudam a ilustrar esses encontros, como: pertencimento, resistência, pluralidade, resiliência, rir de si mesmo (a) e principalmente liberdade de ser e estar.

Essa pesquisa é o resultado de esforços, renúncias e descobertas transformadoras, que não foram apenas pessoais, mas também de muitas pessoas amadas, a quem devo agradecer. Aos meus familiares, Julia Fernandes (mãe), Jorge Antônio (pai), Jorge Fernandes (irmão), Ana Lúcia Britto (prima), Shirley Fernandes (avó), se estou hoje concluindo esta dissertação é porque um dia foi um sonho nosso em família, cada passo, cada conquista, cada mundo que desbravo, vem da energia propulsora da minha família. Ser o primeiro na minha família a acessar o espaço da pós-graduação é uma conquista repleta de muita luta e persistência.

Agradeço imensamente ao companheiro e maior incentivador Tarcísio Fidelis, que nos momentos de maior extenuação me nutriu de ânimo e afeto. Aos meus amigos(as) Pedro Peretti, Ellen Caroline, Wiliam Conceição, Fernanda Zamoner, Noelen Maia, Silvana Ribeiro, Luana Cavrucov. Ao professor Cássio Brancaleone que acompanhou o começo e o desenrolar desta pesquisa, obrigado por me ensinar sobretudo sobre liberdade.

Sou grato também ao meu Babalorixá Paulo Rogério Souza, que encantou-se há alguns anos, no entanto deixou em mim marcas profundas de sabedoria e sobretudo de incentivo, ele sempre foi um zelador dos meus orixás e também um amigo, que pegou na minha mão e me disse que eu conseguiria conquistar tudo que quisesse, “esta vitória é sua, pai, fruto da tua luz”.

Agradeço aos irmãos de vida Ingrid Lucas e Fabio Libardi, que compõem junto comigo o Grupo teatral Reminiscências, vocês foram e são fundamentais para que eu conseguisse alcançar mais este sonho, fora as nossas descobertas em conjunto enquanto artistas, todo apoio e suporte na vida é imprescindível para que eu esteja caminhando. Foi com vocês que descobri e vivi os trajetos que me fazem hoje ser um artista com fome de mundo, obrigado pela generosidade e espaço de busca, que venham novos sonhos para realizarmos.

À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dra. Thaís Janaína Wenczenovicz, todo meu respeito e gratidão por aceitar o desafio de estarmos juntos neste estudo, mesmo que na reta final, seu

acompanhamento comprometido, respeitoso e competente foram fundamentais.

As palhaças(os/es) e pesquisadoras (es) que muito me inspiram e tive a honra de muitos momentos deste estudo, me apontarem caminhos, Adriana Patricia Santos (palhaça Curalina), Manuela Castelo Branco (Palhaça Matusquilla), Silva Leblon (palhaça Spirulina), Andrea Macera (palhaça Mafalda), Ricardo Puccetti (Palhaço Teotônio), Antonia Vilarinho (Palhaça Fronha), Karla Concá (Palhaça Indiana), Daiani Brum (palhaça Brum), Traço Cia de teatro, entre outras figuras que pairam no meu imaginário e referência. Grato também a Greice Passô e Ana Cristina Colla por me instigarem a voar em cena e na escrita.

Assim como agradeço as aulas e encontros muito potentes com os professores e professoras do PPGICH.

Grato a Oxalá Jobocum, Iemanjá Boci, Oxum Olobá e Ependá, Ogum Onirá, Mãe Maria Redonda, Ogum Sete Lanças, Exú Rei das Sete Encruzilhadas e Pombagira Rainha das Sete Encruzilhadas, e a todos os orixás, guias de luz da umbanda e encantados.

Que esse estudo possa ser um portal para quem chegar até ele.

## RESUMO

Este trabalho analisa o riso dentro de uma perspectiva interdisciplinar, realizando inicialmente um resgate histórico a seu respeito e chegando na palhaçaria, com isso investigando as questões de dissidência e diversidade de gênero e sexualidade, culminando em uma discussão sobre a presença de corpos dissidentes (LGBTQIAP+) dentro da palhaçaria brasileira. Seu objetivo geral é pesquisar os corpos dissidentes na palhaçaria e as possibilidades de um riso mais diverso. A pesquisa é teórica, guiada pelo exame e investigação bibliográfica, com a realização e análise de conteúdo de entrevistas semiestruturadas de profissionais da palhaçaria brasileira, além de um estudo autobiográfico, com o intuito de verificar como se desenvolveram enquanto corpos dissidentes e a influência disso em suas pesquisas e práticas artísticas. E ainda, investigar o quanto a palhaçaria pode contribuir para a construção de reflexões críticas sobre o limiar entre o que é risível e depreciativo ou violento, quando se trata de existências dissidentes. Concluiu-se com este estudo que a palhaçaria brasileira passa por um processo de construção de novas dramaturgias, mais inclusivas e diversas, porém, ainda há um longo processo de desconstrução dos machismos, lgtbfobias, patriarcado, misoginias e demais preconceitos e violências arraigados no fazer circense.<sup>12</sup>

Palavras-chave: Dissidência. Diversidade. Gênero. Palhaçaria. Riso. Sexualidade.

---

<sup>1</sup> Pesquisa aprovada pelo comitê de ética da Universidade Federal da Fronteira sul, Número do Parecer: 5.220.614. CAAE: 54067521.0.0000.5564.

<sup>2</sup> Dissertação parcialmente financiada pelo Programa de Bolsas Universitárias de Santa Catarina UNIEDU/PósGraduação. Por meio da Secretária Estadual de Educação e Governo do Estado de Santa Catarina.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Comédia Dell’Arte .....	21
Figura 2 – Rogéria .....	23
Figura 3 – Palhaço Xamego .....	29
Figura 4 – Palhaço Benjamin de Oliveira .....	35
Figura 5 – Grupo de palhaçaria feminina As Marias da Graça.....	47
Figura 6 – Palhaça Matusquella.....	52
Figura 7 – Palhaço Deixavim.....	55
Figura 8 – Corpo político, <i>Bólido caixa 18 “Homenagem à Cara de Cavalo”</i> .....	67
Figura 9 _ Dados Sociodemográficos .....	80
Figura 10 _ Quem são os/as artistas co-autores/as da pesquisa .....	81
Figura 11 _ Quem são os/as artistas co-autores/as da pesquisa .....	82
Figura 12 _ Onde e com quem atuam? .....	83
Figura 13 _ Conexões com outras linguagens artísticas .....	84
Figura 14 _ Construção pedagógica.....	85
Figura 15 _ Definições sobre o que é palhaçaria.....	92
Figura 16 _ Questões de diversidade sexual e de gênero na palhaçaria .....	94
Figura 17 _ Que comicidade cabem aos corpos LGBTQIAP+?.....	101
Figura 18 _ Referências LGBTQIAP+ na palhaçaria.....	106
Figura 19 _ Grupo teatral Reminiscências .....	112
Figura 20 _ Situações de violência na palhaçaria.....	113
Figura 21 _ Palhaço Deixavim .....	114
Figura 22 _ Resiliência e fortalecimento na palhaçaria .....	126

## LISTA DE SIGLAS

IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
LGBTQIA+	Lésbicas, <i>gays</i> , bissexuais, travestis e transsexuais, <i>queer</i> , interssexuais, assexuais e mais
LUME	Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da Unicamp
PPGICH	Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas TCLE Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
UFFS	Universidade Federal da Fronteira Sul

## SUMÁRIO

<b>ENTRADA- INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>1 GIRO NO PICADEIRO- O RISO E A PALHAÇARIA .....</b>	<b>15</b>
1.1 O RISO NO DECORRER DA HISTÓRIA.....	17
1.2 AS DIVERSAS FIGURAS CÔMICAS .....	24
1.3 A PALHAÇARIA E SUA CONSTRUÇÃO HISTÓRICA.....	30
1.4 AS TÉCNICAS DA PALHAÇARIA.....	37
1.5 A PALHAÇARIA FEITA POR MULHERES NA CONTEMPORANEIDADE BRASILEIRA .....	45
1.6 A PALHAÇARIA DISSIDENTE, PALHAÇARIA <i>QUEER</i> , PERFORMANCE HÍBRIDA	50
<b>2 APRESENTAÇÃO DA FIGURA OU DIVERSIDADE SEXUAL, DE GÊNERO E CORPOS DISSIDENTES .....</b>	<b>58</b>
2.1 ATRAVESSAMENTOS ENTRE DIVERSIDADE SEXUAL, DE GÊNERO E DISSIDÊNCIAS .....	59
2.2 CORPOS DISSIDENTES ENQUANTO POÉTICAS POLÍTICAS .....	64
2.3 VIOLÊNCIA CONTRA CORPORALIDADES DISSIDENTES E POSSÍVEIS UTOPIAS COM A ARTE .....	69
2.4 POÉTICAS CORPORAIS.....	73
<b>3 PALHAÇARIA DIVERSA: A PRESENÇA DE DISSIDENTES, LGBTQIAP+ NA PALHAÇARIA BRASILEIRA .....</b>	<b>78</b>
3.1 CAMINHOS-TRAJETÓRIAS-CONSTRUÇÕES DAS PESSOAS PARTICIPANTES DA PESQUISA .....	83
3.2 DEFINIÇÕES E REFLEXÕES: O QUE É PALHAÇARIA? .....	91
3.3 CORPOS DISSIDENTES LGBTQIAP+ NA PALHAÇARIA, QUESTÕES DE DIVERSIDADE SEXUAL E DE GÊNERO.....	93
3.4 QUE COMICIDADE CABEM AOS CORPOS LGBTQIAP+? .....	100
3.5 REFERÊNCIAS LGBTQIAP+ NA PALHAÇARIA .....	105
3.6 SITUAÇÕES DE VIOLÊNCIA NA PALHAÇARIA .....	112
3.7 RESILIÊNCIA E FORTALECIMENTO DENTRO DA PALHAÇARIA .....	125
<b>SAÍDA OU DO MEU PICADEIRO EU VEJO.....</b>	<b>131</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>137</b>

## ENTRADA<sup>3</sup> - INTRODUÇÃO

Para começar, quero lhe fazer um convite. Primeiro, imagine a figura de um palhaço (se dê um tempo imaginando, olhe para outro lugar que não esse texto e se permita explorar a primeira imagem que lhe vem à mente), siga imaginando e tente responder mentalmente: que corporeidade tem essa figura? Como é o formato do seu nariz e do seu sapato? Que figurino está vestindo? Quais cores predominam nessa figura? E se essa figura vier mais perto de você, qual a sua reação? Aliás, como ela caminha, como gesticula, como se comunica? (Permita-se mais um tempo imaginando essa figura).

### O PALHAÇO

Gostava só de lixeiros crianças e árvores Arrastava na rua por uma corda uma estrela suja. Vinha pingando oceano! Todo estragado de azul. (BARROS, 2001, p. 43)

Então, se para a maioria das perguntas você imaginou um palhaço interpretado por um homem etnicamente branco, cisgênero (pessoa que se identifica com o gênero que lhe foi atribuído ao nascer), você está imaginando conforme a maioria das pessoas. Dificilmente as pessoas conseguem mensurar um palhaço negro, por exemplo, ou uma mulher palhaça, muito menos uma palhaça negra e, mais raro ainda, uma figura palhacesca que seja híbrida: você já pensou em uma pessoa LGBTQIA+ que trabalhe com palhaçaria? Todas essas questões de gênero, identidade, sexualidade, racialidade e diversidade desafiam as nossas estruturas hegemônicas socioculturais, o que não poderia diferir na arte milenar do riso, na palhaçaria.

As paródias costumam ser releituras cômicas e repercutem as relações sociais e mostram como se lê culturalmente a figura do palhaço, a exemplo disso, algumas paródias dizem: “e o palhaço, o que é? É ladrão de mulher... E a palhaça então? Namorada de anão [...] E a palhaça então? Ela é sapatão [...]” (CARDOSO, 2018, p. 12). Cardoso (2018) transcreve inicialmente essas paródias que estão enraizadas na nossa cultura popular, as quais, muitas vezes, são usadas repetidamente nos circos tradicionais, mas, ao final, a autora faz uma releitura, dizendo “e a palhaça, o que é? Ela é sapatão [...]” Rompendo com a lógica de resposta esperada, eu tomo a

---

<sup>3</sup> Entrada é o termo utilizado para o começo ou início de uma cena, número ou surgimento de uma figura na palhaçaria (PUCETTI, A TRAVESSIA DO PALHAÇO- A BUSCA DE UMA PEDAGOGIA, 2017).

liberdade e me junto a Cardoso (2018), e me arrisco a realizar a seguinte questão: “ O que é risível e o que é palhaçaria num corpo dissidente em relação a sexualidade e gênero?” Este é o problema desta pesquisa, que surge na tentativa de buscar por alguns indicativos de resposta, ou ainda mais perguntas.

Durante muitos anos, a palhaçaria foi um lugar centrado na figura dos homens. Por muito tempo, somente eles poderiam ser palhaços, tanto que, quando algumas mulheres conseguiram algum espaço na palhaçaria, elas encenavam palhaços, pois suas identidades femininas não eram vistas como relevantes. De maneira geral, suas principais funções eram de servir aos palhaços ou comédicos, e até mesmo serem objetos de desejo, usando seu corpo como atrativo sexual. Essa concepção ainda existe, muitas pessoas pensam que, ao falar de palhaçaria, palhaçada ou qualquer outro termo ligado a essa técnica, advém, necessariamente, daquilo que é entendido como gênero masculino.

Segundo a palhaça e pesquisadora Karla Conká, essa concepção começou a se transformar no Brasil, muito recentemente, a partir dos anos 1980 e 1990, tanto que o grupo no qual ela é fundadora, As Marias da Graça, surgiu em 1991, no Rio de Janeiro, sendo o primeiro grupo de mulheres palhaças do Brasil. A partir deste momento, começou-se a pensar na figura da palhaça enquanto agente cômica na palhaçaria, nos teatros, na palhaçaria hospitalar, nas ruas, nos festivais e demais espaços (SILVA et al., 2018). Essa revolução começa a acontecer lentamente também com as figuras palhacescas dissidentes, que rompem com o binarismo daquilo que é popularmente conhecido como “masculino” e “feminino”, transformando essa lógica sexista, fazendo graça a partir de seus universos, que possuem por base a diversidade sexual e de gênero.

No que cerne à diversidade sexual e de gênero, Butler (2016) afirma que as questões ligadas à sexualidade dizem respeito a como cada pessoa entende suas relações íntimo-sexuais, sendo que estas podem ser plurais. Em relação ao gênero, é um aspecto inerente à personalidade de cada pessoa e é socialmente construído, haja vista que ambos os aspectos da sexualidade e gênero são diversos e perpassam por construções de discursos culturais e sociais.

O que seriam esses corpos dissidentes? Segundo Preciado (2014), os corpos dissidentes são lidos, como insignificantes, abjetos, estranhos e monstruosos. Ou seja, são formas de existência que desafiam as normas padrões de comportamento, étnico-raciais, estética e sexualidade, ecoando a diversidade frente a um sistema social que oprime e exclui o diferente. A dissidência corporal é um discurso social que dialoga com dispositivos do gênero, da sexualidade, do comportamento, sendo corpos políticos que versam sobre uma história que foge das normativas sociais, produzindo linguagens, estéticas e formas de ser que dizem respeito ao

corpo divergente, diverso, disruptivo, híbrido, plural. Um corpo-multidão, segundo Preciado (2014), ligado muito mais ao múltiplo e ao heterogêneo do que aos binarismos e aos mecanismos identitários fixos que delimitam formas de existir.

O riso se transformou em arte e, ao longo dos tempos, tem gerado interesse em diferentes áreas do conhecimento, tornando seu estudo cada vez mais interdisciplinar, sobretudo porque interessa aos cômicos, o ato de rir e as causas do riso. Numa perspectiva ocidental e europeia Mions (2003) diz que desde Aristóteles, o riso interessa também aos filósofos, historiadores, médicos, psicólogos, sociólogos, terapeutas, entre outros profissionais, que buscam no ato de rir caminhos e respostas muitas vezes para a cura de algo ou alguém. A palhaçaria é interdisciplinar porque, para além das diversas áreas do conhecimento se interessarem pelo assunto, há também a atuação de palhaços e palhaças de maneira interdisciplinar, isto é, ao longo da história, o palhaço foi ocupando e atuando em circos, teatros, ruas, mas também adentrou os cinemas, televisões, redes sociais, hospitais, universidades, entre outros espaços, em que a menor máscara vermelha do mundo ganha notoriedade e interesse investigativo.

Entretanto, para este trabalho me proponho a não discutir esses aspectos tradicionais e assim dialogarei sobre uma palhaçaria contemporânea, na qual cabem todos os tipos de corpos em cena, haja vista, como disse Puccetti (2017), a palhaçaria é um universo que cabe toda a pluralidade de corpos, dado que o corpo na palhaçaria é um corpo que brinca, sendo ele o meio principal do trabalho. Neste trabalho há o interesse em dialogar sobre uma palhaçaria que é dissidente (divergente, diverso, à margem, contraditório), na qual se vislumbram as diversas formas de existência, de maneira respeitosa e igualitária, na busca por um riso que não seja depreciativo ou opressivo. A autora, Castro (2019), aborda a performance híbrida na palhaçaria como uma forma de mostrar as multilinguagens e os entre-lugares que pode haver, desde o espaço de atuação dos palhaços (rua, circo, teatro, praça, hospital, cinema), até as suas próprias concepções enquanto figuras cômicas, por exemplo, a ideia de que palhaço precisa necessariamente usar nariz vermelho e de preferência que seja homem. Ou seja, isso são concepções que atualmente se reconstróem por outros atravessamentos performáticos, podendo haver o que Cardoso (2018) nomeou de palhaçaria *queer*, na qual se concebe a ideia de uma palhaçaria que transita e, sobretudo, flui entre as questões de gênero e sexualidade.

Na minha vivência enquanto artista pesquisador, participei de diversas formações, além de festivais, encontros, seminários, rodas de conversa e ouvi, mais de uma vez, de pessoas que formam palhaços e palhaças, que na palhaçaria não existe uma definição de gênero masculino ou feminino, por conta dessas figuras cômicas terem a liberdade de brincar e transitar entre os

dois universos, e do entendimento de que o riso está muito mais no caminho, do que em uma finalidade. Porém, sempre me questionei se essas colocações realmente faziam sentido dentro da minha vivência, até porque a minha própria figura de palhaço já foi muitas vezes questionada tanto por pessoas que formam palhaços, tanto pela própria plateia: “mas você é palhaço ou palhaça?”, em uma tentativa de limitar o meu universo, de definir com o que o meu palhaço brinca, que figurino o meu palhaço pode ou não usar e, de alguma forma, punir a minha liberdade de expressão, que perpassa pelo meu corpo, minha história e construção enquanto palhaço.

Recordo-me de quando eu tinha 10 anos e a minha professora do quarto ano do ensino fundamental me chamou na frente de todos da turma e disse para eu “virar macho”, pois estava “veado demais”. Essa fala serviu para que meus colegas desde esse dia tivessem autorização para me corrigir, em uma tentativa de consertar a minha identidade. Este foi um dos diversos exemplos que estão sob a minha pele e história, entremeados de violência, silenciamento, perseguição e homofobia.

Quando a minha figura cômica surge, o palhaço Deivaxim...

Deixa vim o que tem  
dentro... Deixa vim a  
diversidade...

Deixa vim a performance

*queer*... Deixa abrir todos os armários e brincar com  
essas portas...

Deixa vim as vivências de terreiro, umbanda, batuque, afro-  
brasilidades... Deixa vim o que quiser vir, afinal, somos  
livres! Somos livres?

Com o surgimento do meu palhaço, assumo o universo híbrido e colorido que habita em mim, obviamente que passei e passo cotidianamente por situações constrangedoras, onde algumas pessoas pensam que devem, assim como a minha professora do quarto ano, corrigir a minha performance, lapidar a minha identidade e fechar o meu comportamento dentro de um padrão heteronormativo. E, com o passar do tempo, percebi que o riso e a palhaçaria, mesmo sendo um universo subversivo, está inserido em um contexto machista e homofóbico, exemplo disso são as diversas piadas e números cômicos que colocam a figura *gay* em um lugar de menosprezo e menos-valia.

Foucault (2010) discorria em seu estudo sobre *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*,

obra publicada em 1975, que há uma produção social exercida por algumas estruturas e dispositivos de poder que sujeitam pessoas, especialmente aquelas que passam por algum tipo de opressão, porque a nossa construção social está pautada em técnicas disciplinares, nas quais uns sujeitos exercem poder sobre os outros, fazendo, assim, com que seus padrões, inclusive de corporalidade, prevaleçam, em uma tentativa de dominação e disciplina.

Já para Fuchs (2020), há diferenças na arte produzida por palhaços e na arte produzida pelas palhaças. Mesmo que a essência dessa arte seja a mesma para construção de ambos, as questões de conquistas de espaço, história e de gênero podem ser diferentes, haja vista que, durante muito tempo, a mulher ocupou um lugar objetificado nas comédias. E quando essas mulheres adentram o espaço da palhaçaria e do cômico, precisam subverter essa lógica de humor, para que assim consigam conquistar seus espaços, e assim rir e fazer rir daquilo que lhes é pertinente, especialmente aplicando a lógica de rir com elas e não somente delas. Portanto, essa lógica de que palhaço não “tem sexo”, como se fosse uma figura “agenero”, nem sempre é um fato, porque há diferentes práticas que evidenciam as implicações de gênero e da sexualidade, uma vez que são componentes que integram a identidade de uma pessoa, para tanto interessam dentro da construção da palhaçaria.

Karla Concá pontua, em uma entrevista para revista de palhaçaria feminina, volume 4, algumas frases que ela já ouviu de alguns homens, sobre mulheres palhaças: “se continuarem a falar assim só de vocês, vão acabar esgotando o repertório de vocês, vocês mulheres são muito agressivas”, “o número de palhaças vem aumentando muito e as mulheres estão sendo muito ferinas nos seus números e se perde a sutileza do humor.” Ouviu também de uma mulher a frase: “você é muito gorda e desarrumada para ser palhaça.” Todos esses discursos são reflexos do entendimento histórico de que a mulher é um objeto, conceito muitas vezes reforçado em algumas piadas, “com beijos roubados, bundas sendo chamadas de inspiração, colocando a mulher sempre num plano inferior, tendo liberdade para depreciar o corpo feminino.” (SILVA et al., 2018, p. 9). É por essas e muitas outras falas sobre o corpo da mulher, sobre o corpo negro, sobre o corpo LGBTQIA+, sobre o corpo diverso, que precisamos repensar, nas perspectivas do riso, se há um corpo sendo depreciado de alguma forma, deveria ser um critério para rever toda a estrutura cômica. Sendo que toda essa opressão é para além da palhaçaria, ela é um reflexo das construções sociais, que também se reflete na comicidade.

Dessa maneira, esta pesquisa apresenta uma relevância acadêmica a partir do pressuposto que busca dialogar interdisciplinarmente com a arte contemporânea (especificamente palhaçaria) e com os estudos de gênero e sexualidade, sendo também uma das

pesquisas pioneiras em meio à falta de estudos e investigações que atrelem ambas as temáticas. Além disso, possibilitar que academicamente se discuta a respeito da função da palhaçaria a partir do olhar para as corporalidades dissidentes, abrindo espaços de conversa sobre diversidade e performatividade, corpo político, violência de gênero e sexualidade, instigando a possibilidade de construção de novos estudos sobre estas e outras temáticas similares.

Socialmente, esta pesquisa se justifica porque abre um espaço de discussão quanto à comicidade, buscando novos caminhos não depreciativos para o riso, gerando possibilidades de respeito em diversos espaços sociais em que a palhaçaria se insere, como no circo, na rua, nos teatros, nas praças, no cinema, nas redes sociais, etc. Ainda que, ao possibilitar protagonismo aos corpos dissidentes, que são artistas, que possuem práticas, pesquisas, trajetórias, perspectivas, é uma forma de romper com um ciclo de invisibilização e violência que perdura há séculos na nossa sociedade e que infelizmente a cada ano cresce drasticamente. Prova disso é que o último censo de violências no Brasil (IPEA, 2020) aponta que a cada 26 horas um LGBTQIA+ é morto em decorrência de sua identidade ou condição sexual, fora o alto índice de feminicídio e os crimes de ódio e racismo contra negros e negras.

De modo geral, está é uma pesquisa de mestrado desenvolvida dentro do PPGICH da UFFS, que tem por área de concentração a linha 1. Saberes, processos e práticas sociais. O tema principal foi investigar a diversidade sexual e de gênero numa perspectiva interdisciplinar, estabelecendo diálogos com a palhaçaria brasileira. Sendo que o objetivo geral foi pesquisar os corpos dissidentes, especificamente corpos LGBTQIAP+, na palhaçaria e as possibilidades de um riso mais diverso. E os objetivos específicos foram: pesquisar o riso e a palhaçaria em uma perspectiva interdisciplinar, com foco em descobrir quais lugares históricos e de diversidade sexual e de gênero eles ocupam, presente no segundo e terceiro capítulo desta dissertação; Já os outros três objetivos específicos estão presentes no quarto capítulo desta dissertação, sendo eles: mapear entre alguns palhaços, palhaças e palhaces como se desenvolveram enquanto corpos dissidentes e a influência disso em suas pesquisas e práticas artísticas; verificar qual é o riso ou a piada que cabe ao corpo dissidente na palhaçaria, a partir de um recorte sobre as questões da sexualidade e do gênero e pontuar possíveis caminhos para enfrentamento e denúncia das violências relacionadas à diversidade sexual e de gênero, no universo da palhaçaria.

Quanto a metodologia da pesquisa ela é qualitativa, com cunho bibliográfico, em que a coleta de dados ocorreu através de entrevistas semiestruturadas, de maneira *on-line*. Participou deste estudo 15 (quinze) profissionais da palhaçaria brasileira. Quanto a análise dos dados deste estudo, escolheu-se duas formas, a primeira refere-se a análise de conteúdo, sendo

um método de que pode ser caracterizado como “um conjunto de técnicas de análise das comunicações que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens” (BARDIN, 2016, p. 44). A segunda forma de análise dos dados escolhida nesta dissertação, diz respeito a escolha por uma pesquisa autobiográfica, que possui como característica a consideração das memórias, experiências e vivências dos (as/es) entrevistados (as/es) e também considera a minha trajetória enquanto artista e pesquisador, que no contexto e conteúdo investigado, surge como narrativa a serviço da construção de reflexões que possam colaborar com as indagações propostas pela pesquisa, complementando para melhor compreensão das dimensões da realidade investigada, neste caso da palhaçaria e as questões de diversidade sexual e de gênero. Entendendo que a pesquisa em ciências humanas é também um estudo sobre a pluralidade e subjetividade social, a metodologia autobiográfica é um caminho possível de compreender esse fenômeno.

Esta é uma pesquisa autobiográfica, por dar ênfase nas narrativas das pessoas participantes da pesquisa, e também das minhas vivências enquanto pessoa-artista-pesquisador. A autora Colla (2019), fala sobre a escrita a partir da sua experiência em artes da cena, dizendo que a escrita envolve diretamente as dimensões do corpo enquanto expansão narrativa, física e criativa, pois acredita que enquanto artista o ato de escrever, mesmo que dentro de uma pesquisa acadêmica, é uma oportunidade de performar poeticamente a partir das experiências narradas, sendo também uma forma de expressão artística.

Principais autores (as) utilizados para este estudo são: Judith Butler (2001, 2016, 2018), Foucault (1984, 2010, 2013), Preciado (2011, 2014), Cardoso (2018), Lili Castro (2019), Maria Alice Castro (2005), Chacovachi (2016), Dunker e Tebas (2019), Fuchs (2020), Jesus (2017), Louro (2000), Puccetti (2017), Scott (1995), Silveira (2018), Wuo e Brum (2020) e Balduzzi (2019), entre outros e outras.

Por fim, esta é uma pesquisa que busca contribuir para a ruptura das narrativas hegemônicas que colocam pessoas dissidentes (especialmente LGBTQIAP+) historicamente como discriminadas. Metaforicamente, esta investigação é como abrir as lonas dos picadeiros, as portas dos teatros, os quartos da palhaçaria hospitalar, achar um espaço nas ruas, praças, salas de formação e entregar as chaves para que todos os corpos possam habitar, criar, construir nestes e nos demais espaços sociais que quiserem, inclusive na pesquisa acadêmica, com dignidade, respeitabilidade e graça.

## CAPÍTULO 1 - GIRO NO PICADEIRO<sup>4</sup>- O RISO E A PALHAÇARIA

Carta da  
Paraíba Quando os Deuses se encontraram  
e riram pela primeira vez eles criaram os  
planetas, as águas, o dia e a noite. Quando  
riram pela Segunda vez, criaram as plantas,  
os bichos e Os homens. Quando riram pela  
última vez,  
Eles criaram a  
alma. (De um papiro  
egípcio)

Vivemos um momento em que a  
estupidez Humana é nossa maior ameaça.  
Palhaços não Transformam o mundo, quiçá  
a si mesmos. E nós, palhaços que levamos a  
vida a mostrar toda essa estupidez,  
cansamos.

O palhaço é a expressão da vida, no que  
ela tem de instigante, sensível,  
humana.

O palhaço é uma das poucas criaturas  
do mundo que ri de sua própria derrota e ao  
agir assim estanca o curso da violência.

Os palhaços ampliam o riso da terra. Por  
esse motivo, nós, palhaços do mundo, não  
podemos deixar de dizer aos homens e  
mulheres do nosso tempo, de qualquer  
credo, de qualquer país: cultivemos o riso.

Cultivemos o riso, mas não um riso  
que discrimine o outro pela sua cor,  
religião, etnia, gostos e costumes.

Cultivemos o riso para celebrar as nossas  
diferenças. Um riso  
que seja como a própria vida: múltiplo, diverso,  
generoso. Enquanto rirmos estaremos em paz  
(VASCONCELLOS, 2001).

O riso nem sempre foi bem quisto, especialmente pelos governantes e alguns religiosos, que denotavam ao riso uma condenação pela sua característica ambivalente, crítica, sarcástica, irônica, especialmente, alguns religiosos entendiam que o riso era “pecado”. E há também a compreensão de que o riso é um instrumento que transita entre aquilo que é subversivo e revolucionário, mas também ao longo da história sempre esteve ao lado de pessoas que o utilizaram para depreciar ou oprimir um grupo específico de pessoas, fazendo rir por meio da objetificação da mulher, do preconceito contra pessoas LGBTQIA+, reforçando estigmas a pessoas negras e acentuando discriminações sociais por meio de piadas depreciativas (FIGUEIREDO, 2015).

---

<sup>4</sup> Giro no picadeiro é o termo utilizado para uma passagem geral dos/as/es palhaços/as/es pelo picadeiro. (PUCETTI, A TRAVESSIA DO PALHAÇO- A BUSCA DE UMA PEDAGOGIA, 2017).

Peixoto (2014, p. 106), ao traduzir e estudar o riso na obra de Aristóteles, diz que o filósofo compreende o riso como algo inerente à humanidade. Mesmo que em sua obra o autor não tenha se debruçado de forma contundente sobre a temática, sem propor reflexões fisiológicas e nem ético-morais acerca do riso, é dele uma das frases mais célebres e conhecidas que diz “dentre os animais, o único que ri é o humano.” Castro (2005, p. 15) disserta sobre o riso e seus efeitos ao longo da história e resgata essa frase de Aristóteles, sendo que a autora reitera “rimos porque é bom e isso basta”, dando ao riso a função social de prazer, e realiza uma comparação que a figura do palhaço, por exemplo, não está destinada a legislar, guerrear, consumir, assumindo os lugares convencionais de poder social, mas empenha-se em provocar o riso nas pessoas, gasta seu tempo com bobagens e com o efeito delas, na humanidade.

Esse estudo sobre o riso e seus efeitos perpassa a humanidade desde os mais longínquos registros históricos até a atualidade. E as mais diversas figuras cômicas possuem a função social de “fazer rir”, como: bufões, bobos da corte, saltimbancos, *comédia dell'arte*, farsescos, charlatões, atores, trovadores, piadistas, caricaturas, mímicos, contadores de histórias, humoristas, entre outras figuras e com destaque aos palhaços e palhaças. Reis (2010, p. 24) reforça esse atributo risível da palhaçaria, ao dizer que essa figura se coloca de forma proposital a fazer rir.

Há estudos e registros históricos que demonstram que a figura do palhaço está presente em muitas culturas, perpassando desde rituais, em que o riso era considerado o principal elemento para afastar o medo da morte, em outros momentos aparece como subterfúgio para mascarar questões de poder político, aparece também em rituais sagrados e é usado outras vezes para ridicularizar o mal, os ditadores, fazendo críticas aos sistemas de poder, trazendo a maldade a conotação de estupidez (CASTRO, 2005). Hoje em dia a figura do/a/e palhaço/a/e ocupa diversos espaços sociais, como os circos, escolas, teatros, ruas, cinemas, rádios, hospitais, programas de televisão, redes sociais, comédias de *stand-up*, entre outros espaços. Estando assim presente nos espaços cênicos, mas, também, ocupando o grande comércio televisivo, como a dupla cômica Patati Patatá, que possuem um trabalho voltado para crianças, tendo milhões de acessos nas redes sociais e muitas vendas de revistas, brinquedos, discos, jogos com seus conteúdos.

Vale ressaltar, que há vários tipos, jeitos, formas de se fazer palhaçaria, uns mais a serviço de um mercado, voltados para a indústria do capitalismo, outros mais voltados a pesquisa cênica, uns advindos de uma tradição familiar circense, recebendo a prática do picadeiro como cotidiano e herança, assim como há adeptos de outras linguagens artísticas como o teatro e que acabam investigando a palhaçaria e atuam em ambas as áreas.

Nesta pesquisa há um foco de interesse nas figuras palhacescas que estão presentes nas artes cênicas, por vezes nomeadas de palhaços/palhaças/palhaces e outras vezes de *clown*. Como definiu Ferracini (1998, p. 214), o/a/e palhaço/a/e está na no universo lírico que envolve muita verdade, entrega, presença, e parte de uma lógica única e pessoal, tendo o treinamento de palhaçaria relevância para toda pessoa que atua dentro das artes da cena, desenvolvendo aspectos importantes que auxiliam em suas performances.

Para tanto, como diria Gaulier (2016), o riso acontece porque há um humano na plateia, que ri do ridículo do outro humano (nesse caso o/a/e palhaço/a/e), ou seja, é um processo de espelhar o humano, às avessas, o errante. Tanto, que é imprescindível na arte da palhaçaria o divertimento dos/as/es palhaços/as/es com seus próprios ridículos, ter prazer e acolher seus próprios fracassos, é parte da construção do palhaço/a/e.

E como acontece esse processo de construção na palhaçaria, para Puccetti (2017), a construção é um processo muito individual de cada artista, mas cabe ressaltar que, para ele, os/as palhaços/as/es se concebem a partir de uma experiência “no picadeiro”, que pode ser estendido aos teatros, ruas, praças, pois o que importa aqui é a exposição dessa figura cômica frente a uma plateia. O autor ainda pontua três fundamentos dessa construção: o estado de presença na palhaçaria, que seria estar no aqui e agora, atento e disponível ao que acontecerá nesse encontro; o que o/a palhaço/a/e fará em sua cena; e como ocorrerá a relação com a plateia, esses aspectos independem de que palhaço/a/e seja, de qual ambiente ele esteja, qual seja sua formação, são estes aspectos que vão embasar a relação dessa figura cômica com o seu fazer artístico e, por assim ser, é fundamental dentro da palhaçaria.

E, como toda arte, a palhaçaria possui seus princípios, sendo as normativas e bases para a construção cênica, um legado histórico que se mantém desde as tradições circenses, nas formações de palhaçaria, nas universidades. Como diria Leblon (2018), a palhaçaria possui suas regras e não temos o direito de romper com elas, foi assim que ela aprendeu a ser palhaça, entendendo essa arte como um ofício que requer muito trabalho e pesquisa, portanto, é necessário um mergulho profundo em si mesmo, para que, em algum lugar, o uso da máscara da palhaçaria possa revelar e permitir cada palhaço, palhaça ou palhace ser o que é de fato. No entanto, nesta pesquisa optou-se por abordar uma palhaçaria que rompe, inclusive com a tradição que aprisiona, oprime, discrimina, condena.

## 1.1 O RISO NO DECORRER DA HISTÓRIA

Castro (2005, p. 18) cita Millôr Fernandes, pois ele complementou a frase de Aristóteles

sobre o riso, dizendo que “o homem é o único animal que ri e é rindo que ele mostra o animal que é”, ou seja, o riso está presente na condição humana. “Nem deuses nem semideuses, meras bestas tontas que comem, bebem, amam e lutam desesperadamente para sobreviver. A consciência disso é que nos faz únicos, humanos.” (CASTRO, 2005). Ao olharmos para uma paisagem, por exemplo, ela pode ter diversos adjetivos estéticos, mas não será risível, pois aquilo que desperta o riso precisa advir de uma expressão humana, de relações pessoais (BERGSON, 1983).

O riso ao longo da história consegue desvelar diversas características sobre como a humanidade foi se organizando política e socialmente, considerando que os poderosos sempre tiveram o riso como seu aliado ou como seu inimigo, exaltando-o ou condenando-o. O riso, desse modo, é um componente que perpassa de forma interdisciplinar, diversas áreas da nossa sociedade, como a religião, cultura, arte, educação, política, filosofia, medicina, psicologia, entre outras, sendo que cada área e em cada época foi desenhando sua relação com o risível de maneira muito particular, e muitas vezes dicotômica (MINOIS, 2003).

O estatuto do riso, na Antiguidade greco-romana, segundo Minois (2003), diz que houveram escritos na antiga Grécia em que o riso tinha evidência e relevância nos mitos e festas, pois muitos mitos diziam que os deuses gregos riam, e de tudo, inclusive de situações de sexualidade, violência, deformidades, e assim sendo, as pessoas poderiam rir com eles. Estava presente também nas grandes festas dionisíacas, nos bacanais, nas panateias e leneanas, entre outras (FIGUEIREDO, 2015).

A Grécia herdou de outros povos diversas figuras cômicas, sendo responsáveis ao longo da história por provocarem o riso, conhecidos como os *gelotopoioi* – os que fazem rir. Havia os cômicos conhecidos, como parasitas, que sua função inicial era de dedicar-se aos deuses, mas que foi sendo transformado para designar a todos aqueles, sejam filósofos ou palhaços, que tinham por missão divertir as pessoas de um banquete, especialmente o anfitrião. Outra figura que marcou muito a história do riso grego, era Philipos, um cômico imitador que entretinha as pessoas realizando imitações marcadamente sarcásticas de grandes nomes da história, como Sócrates, Hércules, ressignificando esses nomes, colocando neles defeitos e, assim, divertindo a população, o que não significa que não houve tentativas de censurá-lo, mas a figura cômica era tão forte, que inspira inclusive Aristófanes, ao escrever suas comédias, pondo momentos de palhaçaria, especialmente para satirizar (CASTRO, 2005).

O riso em Aristóteles aparece enquanto virtude necessária à vida, e encontrado no bom-humor, segundo o filósofo, pode-se encontrar esse estado bem-humorado nas relações de prazer, brincadeira, jogos. E descreve o ato de rir como um movimento que aquece o nosso

diafragma, diferente das cócegas, esse movimento é provocado por aquilo que é dito e pelas ações risíveis. O filósofo aborda a comédia em sua obra *A poética*, porém ele não se dedica a estudar de forma contundente os efeitos do riso, pois entende a comédia como uma imitação de homens inferiores e parte de uma dramatização do ridículo. Contudo, Aristóteles, mesmo que conceitue o bom humor como uma virtude, ele acredita ser uma virtude de segunda ordem, sendo que há outros elementos da vida humana que são mais importantes, como o trabalho, o repouso, afigurando assim como uma virtude de menor valor o ato de rir ou de estar bem-humorado (PEIXOTO, 2014).

Reis (2010) faz uma crítica aos estudos sobre o riso em Aristóteles e, posteriormente, ao autor Bersgon, dizendo que ambos os autores pensavam o riso de uma forma dicotômica, separando a sensibilidade da inteligência, e Reis pensa que ambas as coisas podem ser vistas juntas, haja vista que o riso é um estado de presença que requer sentimento e consciência.

No Oriente, especialmente na China, há registros de 300 a.C. da presença de bufões que provocavam, além do riso, reflexões e mudanças sociais. *Yu Sze*, por exemplo, foi um palhaço bufão que conseguiu um feito inédito, convencer o imperador *Shih Huang-Ti*, através de uma representação cômica, que demonstrava as milhares de mortes que aconteceriam por conta da insalubridade dos trabalhadores na obra da muralha, caso o imperador continuasse insistindo com a sua pintura, e foi nesta feita que o *Yu Sze* convenceu o imperador e cessou a obra, tornando-se uma figura heroica (CASTRO, 2005).

Na Índia, o drama sempre se sobressaiu em relação à comédia. Havia o personagem cômico conhecido como *Vidusaka*, marcado para atuar como tradutor ou narrador do enredo das histórias que eram encenadas; tinha um apelo mais popular, usava uma linguagem mais acessível e era compreendido pelas classes mais subalternas. Durante muito tempo, *Vidusaka* teve uma dupla cômica, com o *Vita*, sendo que um deles era um tipo cômico mais sagaz e o outro, no caso *Vita*, era um bobo e formaram assim uma das duplas presentes em diversas partes do mundo, que mais tarde vai ser intitulada dentro da palhaçaria como o Branco e o Augusto (CASTRO, 2005).

O riso durante o período da Idade Média Europeia foi pouco auspicioso, pois como foi um momento da história marcado pelo cristianismo, os dogmas cristãos tinham pouca ou nenhuma abertura para o riso. Por volta do final do século II, rir era sinônimo de possessão demoníaca, sendo assim totalmente rejeitado socialmente. Minois (2003, p. 126) registra uma passagem dos Apóstolos Pedro e Simão: “Pedro voltou-se para a multidão que estava atrás dele e viu, no meio dela, alguém sorrir, alguém possuído por um demônio muito maligno.” Ou seja, a conotação do riso era totalmente ligada ao imperfeito, ao nocivo, ao diabólico, à decadência

humana. Sendo assim, começou na Idade Média também, um longo período de disputa e conflito, entre aquilo que era entendido pela igreja como pagão (festas, principalmente), e os religiosos, mas, diante de um fracasso ao tentar extinguir a possibilidade do riso, gradualmente o cristianismo foi abrindo raros espaços para o risível (FIGUEIREDO, 2015).

Durante a Idade Média na Europa surge com muita força a presença das figuras cômicas do bobo da corte e dos bufões, especialmente o bobo da corte, sempre associado o seu fazer rir com a loucura. Em francês, o bobo da corte é *fou* (louco), em inglês *fool* (louco), e em português bobo da corte; é considerado um palhaço que faz a corte rir, sendo uma figura, por vezes, desagradável e repugnada pelo cristianismo, haja vista que falava sobre as mazelas sociais e debochava dos poderosos. Segundo registros históricos levantados por Castro (2005, p. 31), São Francisco de Assis chamava-se a si mesmo de “palhaço do senhor” e recomendava a seus discípulos que não se mostrassem tristes e sim risonhos, tanto que ele fazia sessões com jovens nos conventos que eram conhecidas como sessões de “riso solto”, as quais eram pautadas em muito riso.

Mas o principal marco desse período histórico foi a demonização do riso, sendo que se acreditava na época que o cristianismo é sério por excelência, com isso não cabia o riso, sendo assim considerado pecado. Minois (2003, p. 76) coloca que quando o monoteísmo impera, o Deus, por ser todo-poderoso, puro e perfeito em todos os sentidos, não pode errar e muito menos admite o erro, e para gerar o riso, o erro é fundamental, porém é subversivo demais para a época. Dessa forma, não se encontra nenhuma passagem bíblica que fale sobre o riso, afinal, é um documento santo e, por assim ser, institui o riso como pecado e não como virtude (MINOIS, 2003). Nessa época também se repensou a linguagem das comédias, não eram mais permitidas falas grosseiras, sexuais, políticas, agressivas, como era de costume dos bufões fazerem, e o público que frequentava os espetáculos era visto na época como seletos e cultos. Nesse momento também o riso se volta a ridicularizar os corpos marginalizados, respeitando uma norma social que preserva os senhores do escárnio (FIGUEIREDO, 2015, p. 19).

Mesmo com todas as ressalvas do cristianismo, durante a Idade Média Europeia, aonde houvesse um poderoso (barão, bispo, conde, príncipe, rei, etc.) havia um bobo da corte para lhe fazer companhia ou as honras do momento, sobretudo porque era imprescindível que houvesse um bobo para divertir os convidados e os senhores. Os bobos da corte perpassam toda a história do riso, desde os registros mais antigos, mas é na Idade Média que ele atinge seu ponto de maior sucesso. Castro traz os nomes dos bobos que mais se destacaram, como o *Thévenin*, que foi o bobo preferido de Carlos V, da França, sendo que quando *Thévenin* morreu, foi homenageado

por meio de uma escultura de ouro na Igreja de São Maurício de Senlis. Outro renomado bobo da corte foi *Triboulet*, que servia a Luiz XII e depois Francisco I, exercendo seu cargo de divertimento com muito talento e dedicação aos seus senhores (CASTRO, 2005, p. 32). E houve um palhaço conhecido como “santo palhaço”, que é São Genésio, ele foi martirizado por Diocleciano no ano de 303. Por conta de um deboche que ele resolve fazer sobre o batismo cristão, e seu cúmplice de cena, declara através de palavras sagradas que Genésio é cristão. Porém, por conta de ameaças às suas convicções, foi condenado às feras do circo, por isso, “o palhaço santo é festejado em 25 de agosto, é padroeiro dos atores, palhaços, advogados, epiléticos e vítimas de torturas.” (CASTRO, 2005, p. 23).

A *Commedia dell' Arte* surge ainda na baixa Idade Média e faz passagem até o Renascimento, pautada em um espetáculo popular de improvisação cênica, surge então tipos cômicos que atravessaram a história moderna, espalhando-se por diversos lugares do mundo, tanto que inclusive hoje em dia se mostram em algumas manifestações artísticas, especialmente nas comédias. No Brasil, por exemplo, há companhias de teatro, universidades, grupos de pesquisa, que, além de investigarem a *Commedia dell' Arte*, mantêm essa técnica viva por meio de suas obras e atuações nas artes cênicas. Na estrutura da *Commedia dell' Arte*, há o uso de máscaras para a improvisação, sendo que o espetáculo tinha algumas partes combinadas e ensaiadas e outras totalmente improvisadas (CASTRO, 2005).

Figura 1 – Comédia Dell'Arte



Fonte: Márcio (2013).

Na modernidade houve um fracasso das tentativas de cerceamento do riso, nos séculos XVII e XVIII, haja vista que ele se afirmou enquanto cultura e esteve ao lado das transformações sociais, sempre pontuando de forma crítica situações por meio do risível (MINOIS, 2003). O riso nessa época assume uma postura mais crítica e irônica, substituindo assim piadas grosseiras por críticas sociais, políticas e até mesmo religiosas. Torna-se o riso,

o centro de encontros entre os nobres e burgueses, especialmente os homens adoravam ouvir piadas sobre casamento, sexo, problemáticas sociais e assuntos depreciativos em relação às mulheres (FIGUEIREDO, 2015).

Houve uma mudança na segunda metade do século XX, isto é: o riso ganha relevância e se ressignificam alguns dogmas religiosos, tornando, inclusive, o senso de humor algo necessário à saúde do homem, sendo assim algo importante. “E o homem, sempre pronto a fazer Deus à sua imagem, atribui-lhe agora um maravilhoso senso de humor. Veem-se traços dele por toda parte. Explica-se até por que as gerações anteriores não o puderam ver”, dando assim relevância ao riso (MINOIS, 2003, p. 78).

Quanto ao riso no Brasil, os povos originários desta terra tinham seus sacerdotes do riso, e há registros históricos que mostram que desde a invasão dos portugueses havia o cômico Diogo Dias, que viajava acompanhando Pedro Álvares Cabral. Esse cômico, além de estabelecer momentos de diversão a todos, era o meio mais usado por Cabral para chegar mais próximo dos índios, pois eles riam com o cômico e, assim, era uma forma de estabelecer relações com os indígenas da época (CASTRO, 2005). Desde lá, passa por diversas fases do que é risível ou não, muito influenciado pelos movimentos de comicidade da Europa, gradualmente, o Brasil foi demarcando o seu tipo de riso, bastante atrelado à cultura popular e a personagens, festas e figuras populares, ou seja uma visão eurocentrada e colonial. O circo esteve muito presente na cultura brasileira; uma das primeiras referências diz que por volta do século XIX, o circo se consolida no Brasil e circula por diversas regiões brasileiras, tendo influência de artistas circenses argentinos (CASTRO, 2005).

As festas populares brasileiras dizem muito sobre a comicidade e o riso desse povo. O palhaço, por exemplo, no Brasil surge dentro dessas festas, muito influenciado por personagens tradicionais, como “o velho do Pastoril, dos Mateus, Biricos e Bastiões dos Bois e Cavalos Marinhos, dos palhaços dos Reisados, bem como dos bonecos dos Mamulengos, [...] as primeiras influências para a grande maioria de nossos cômicos.” (CASTRO, 2005, p. 117). Uma das características dos palhaços ou cômicos brasileiros é o domínio das múltiplas linguagens artísticas, em simultâneo, em que faziam rir, cantavam, tocavam instrumentos musicais, trovavam, dançavam, improvisavam, atuavam e isso em qualquer espaço cênico, da rua, teatro, cinema, televisão e outros lugares (CASTRO, 2005). Além do domínio de várias linguagens artísticas, Gaulier (2016) diz ser fundamental para qualquer palhaço fazer rir, coloca ainda que muitas pessoas querem seguir a linguagem da palhaçaria, mas, poucas ambicionam ser engraçadas e ele vê nisso um problema, haja vista que considera o riso fundamental dentro desse ofício (GAULIER, 2016, p. 179).

Outra figura que está presente na história do riso é a presença das *drag queens* e mais recentemente dos *drag kings*. Santos (2019) diz que durante muito tempo as mulheres não podiam estar em cena e os homens se transvestiam de “mulher” para interpretar personagens femininos. Foi presente ao longo da história, na Ásia, Europa e América Latina. O motivo principal desse transvestimento era de entretenimento, tanto que chegou a ser de interesse pela família imperial, há também registros de “um episódio no qual soldados do Exército vestidos de dançarinas prestaram uma homenagem à princesa Isabel em seu batizado, em 1846.” (SANTOS, 2019, p. 33). Mas foi na primeira metade do século XX, que essa expressão artística ganhou força no Brasil, nomeada inicialmente como transformistas, e mais tarde de *drag queens*, adentrou uma das festas mais populares, o carnaval, além das casas de *shows*, teatros, cinemas e a televisão. Sempre com um humor irreverente, performances integrando diversas vertentes artísticas, passando por diversas fases históricas, inicialmente muito atrelada aos homens, depois passa por uma afirmação do movimento LGBTQIAP+ surgindo o termo travesti, que hoje está atrelado a pessoas trans e não a homens que artisticamente se vestem do que é tido como feminino. As *drags*, ao entrarem para os espaços de massa, como a televisão, ganham notoriedade e prestígio. Há também *drag kings*, que são mulheres que se vestem do estereótipo do que seria masculino e performam artisticamente. Atualmente nem todas as *drags* estão associadas ao riso, há diversos/as artistas que utilizam dessa linguagem para falar também sobre política, sociedade, cultura, entre outros aspectos.

Figura 2 – Rogéria



Fonte: Oliveira (2020).

Vale ressaltar que, atualmente, passamos por importantes reflexões acerca do papel da cisnormatividade enquanto construção social. Muitas artistas, pesquisadoras, filósofas, pensadoras trans e travestis, estão discutindo e construindo a ideia ampla de que a

transgeneridade é uma forma política, estética, poética, é uma desobediência de gênero sendo anticolonial. Dessa maneira penso que ser travesti ou transsexual é uma identidade de gênero, para além de um corpo que se transveste, ser travesti é um corpo político e uma forma de ler e subverter o mundo, portanto, é essencial dizer que esse assunto, termo e aspecto de gênero, não se esgotam nessas linhas e muito menos se limitam a um único estudo, pois são aspectos transdisciplinares e em construção. O corpo travesti não nasceu para fazer rir, mas, se quiser ou não fazê-lo está no seu direito de escolha e atuação, ou seja, as travestis e as transsexuais não são motivo de riso!

Como diria Ribeiro (2018), o riso na atualidade passa por uma crise, vale considerar que há quem faça humor a partir da depreciação dos oprimidos e, do outro lado, os que se utilizam do sarcasmo contra os opressores. A autora chama a atenção para analisarmos o que há por trás do humor, haja vista que por muitos anos as piadas sempre foram permeadas por discursos machistas, racistas, lgbtfóbicos, sexistas, seguiremos reproduzindo esses discursos em pleno século XXI? Ainda não conseguimos achar um meio do riso que não seja depreciativo? Para Ribeiro (2018, p. 29), o “riso que vale é aquele que dá um soco no fígado de quem oprime.”

Como podemos analisar, o riso no decorrer da história passa por diversas fases, desde o prestígio à censura, sendo levado pelas mais diversas figuras cômicas, tendo muitas vezes lugar ao lado dos nobres, mas, também, sendo uma referência para os populares, ou seja, o riso perpassa nossa história e diz muito sobre como a humanidade se movimenta no decorrer dos tempos, especialmente, porque rir é uma das formas possíveis de ler o mundo e suas relações socioculturais.

## 1.2 AS DIVERSAS FIGURAS CÔMICAS

As figuras cômicas no decorrer da história do mundo foram se transformando e mutuamente se influenciando, tanto que há personagens da cultura popular brasileira, por exemplo, sendo possíveis de serem identificados em outras culturas, com outros nomes, mas com características semelhantes. Exemplo disso é o texto teatral *O Avaro*, de Molière, escrito em 1668, ter forte influência na dramaturgia da comédia brasileira escrita por Ariano Suassuna, *O Santo e A Porca*, de 1957, ambos possuem características semelhantes, com personagens e conflitos parecidos. Isso ocorre com outras obras, personas, tipos cômicos, ou seja, o riso possui atravessamentos culturais que rompem fronteiras, tempos, territórios (BASTOS, 2011). Nas próximas linhas deste texto, serão abordados alguns tipos cômicos que têm importância na construção cultural do riso, especialmente no riso brasileiro, mesmo sabendo que esse seria um

trabalho muito mais extenso e que a cada ano se transforma, nas próximas linhas destacam-se as principais figuras.

O Bufão ou a Bufona, são figuras cômicas presentes em todos os continentes, sendo a mistura entre o grotesco, o satírico e a loucura. Aos bufões era dado espaço nas cortes para que animassem as cerimônias, e os que conseguiram um lugar cativo entre os senhores e poderosos tinham muito prestígio social, eram considerados sábios, astutos e, inclusive, tinham alguns privilégios. Mas o bufão que exagerasse no tom de sua sátira poderia ser mandado para forca (MINOIS, 2003).

A bufonaria, com o passar do tempo, foi se transformando e permanece viva em diversas culturas, no Brasil, por exemplo, hoje há diversos artistas que vivem da arte dos bufões, nos teatros, ruas, circos, praças e com o advento do ingresso das mulheres na palhaçaria, em meados dos anos 1980, abre-se também espaço para a figura feminina na bufonaria, tendo diversas mulheres com pesquisas sólidas enquanto bufas, e essa arte adentra às universidades, grupos de estudo e pesquisa em comicidade, companhias de teatro, entre outros. Destaco aqui o trabalho da artista Aline Marques, que tem uma extensa pesquisa na bufonaria brasileira, tendo forte influência sobre o meu trabalho enquanto artista pesquisador.

Outra figura cômica milenar é o bobo da corte que, em certa medida, pode ser considerado um “antirrei”, que adentra os espaços entre os senhores e também acessa as camadas mais populares. Sendo companheiro de reis, príncipes, condes, religiosos e demais figuras de autoridade, fazia-os rir e, ao mesmo tempo, carregava em suas piadas muita ironia, inclusive, muitas vezes, ousava fazer piadas dos próprios senhores, e, para isso, era preciso de um tempo cômico certo, senão poderia ali mesmo ser destituído do cargo e penalizado severamente (MINOIS, 2003).

As figuras cômicas consideradas importantes dos séculos XV e XVI, na história eurocidental, foram os Saltimbancos e Mambembes, sendo trupes que circularam inicialmente pela Europa e realizavam espetáculos populares que comumente ocorriam em praças públicas, feitos por esses artistas mambembes, os quais envolvia teatro, dança, canto, circo, poesia e eram espetáculos destinados às populações mais pobres, desafiando a cultura elitizada dos grandes teatros, que somente os senhores e ricos tinham lugar na plateia. Nesse contexto popular surge também a figura do saltimbanco, na mesma habilidade dos mambembes, o saltimbanco era um artista que estava nas praças públicas, tendo diversas habilidades artísticas, desde fazer rir, até canções, acrobacias, teatro, entre outras linguagens (MINOIS, 2003).

O saltimbanco pode ter seu nome associado à necessidade desses artistas de se colocarem em cima de um banco nas praças para serem melhor ouvidos e também chamar a

atenção de quem passava durante suas apresentações. Há outros desdobramentos da função saltimbanco e de suas nomenclaturas, há os trovadores, farsantes, charlatões, pregoeiros, embusteiros, que também viviam nas praças e usavam da arte da palavra para vender, fazer rir, teatralizar. Surgiram durante a Idade Média e levavam muito riso para as praças, tendo que circular muitas vezes entre as cidades por conta das censuras que sofriam dos religiosos da época (MINOIS, 2003). Quanto aos charlatões, conhecidos também como prestidigitadores, o que mais importava em seus jogos cômicos era o uso da palavra, as piadas, as histórias farsescas, os contos que esses habilidosos personagens contavam, prendiam a atenção de quem passava pelas ruas e praças. “Quem nunca parou no meio da rua para ouvir, fascinado, as maravilhas apregoadas por um camelô e acabou levando para casa um negócio qualquer que jamais usou e nem mesmo se lembra muito bem para que serve” (CASTRO, 2005, p. 46), nesse exemplo contextualiza que esse tipo de persona existe até hoje pelas ruas, muitas vezes, com uma habilidade ímpar de entreter, fazer rir e vender.

No Renascimento, com o surgimento da *Commedia dell'Arte*, criam-se as figuras cômicas que participam da improvisação dos espetáculos, e estas figuras perduram até hoje, influenciaram o surgimento de diversos cômicos no decorrer da história e, de alguma forma, reproduzem-se em diversas culturas. Originalmente, as personas da *Commedia dell'Arte* são tipos cômicos, ou personas da comédia *dell'art*. O riso e o efeito cômico ocorriam justamente por conta dos tipos cômicos que eram representados por alguns personagens, como: o *Arlecchino*, que era um dos principais personagens desse tipo de comédia, tido como um palhaço bastante atrapalhado em suas ações; *Colombina*, que representava uma figura feminina dócil, inteligente e graciosa; *Pantaleão* representava um idoso avaro; *Pierrot*, que representava um tipo servo; o *Capitão* representava o tipo clássico de trapaceiro, mentiroso e festeiro; *Isabella* que representava o tipo de enamorada, sedutora e bastante vaidosa; *Dottore*, ou também chamado de *Graziano*, era o tipo de velho avaro cheio de riquezas e, ao mesmo tempo, trapaceiro; o personagem *Orazio*, era o tipo amoroso, tinha características de um sujeito vaidoso e muito apaixonado; *Brighella* representava um servo, inteligente, perspicaz e também bastante trapaceiro e cínico, entre outros tipos cômicos (CASTRO, 2005).

Chegamos à figura central desta dissertação e uma das personas milenares e importantes dentro desse conjunto de figuras cômicas, o palhaço, inicialmente pensado exclusivamente por um viés heterossexual, cisgênero e etnicamente branco. A palavra palhaço (tradução portuguesa) vem de *paglia*, origem italiana, que significa palha, há também o *clown*, em inglês, nomenclatura muito usada no Brasil, *clou* em alemão, *payaso* em espanhol. Haverá diversas traduções linguísticas para a palavra, mas o significado basicamente se aplica da mesma forma,

atribuído a um sujeito de nariz vermelho que faz os outros rirem de suas bobagens. Em princípio, o palhaço era exclusivo de espetáculos e do circo, gradualmente, foi ocupando outros espaços sociais, como as festas, escolas, praças, ruas e, atualmente, ele está nos teatros, circos, televisão, redes sociais, universidades, pesquisas, hospitais, grupos de teatro e palhaçaria, etc. (SANTOS, 2017).

Segundo Castro (2005, p. 51), “*clown* é uma palavra inglesa derivada de *colonus* e *clod*, palavras de origem latina que designam os que cultivam à terra, a mesma origem da portuguesa colono. *Clown* é o camponês rústico, um roceiro [...]”, ou seja, é uma figura rústica, simples. Segundo a pesquisadora, os primeiros registros de palhaços no mundo estão presentes no século XVI, na Inglaterra, onde eles satirizavam personagens bíblicos.

Alguns estudos colocam que a palhaçaria e as funções do riso são ancestrais, prova disso são os palhaços chamados de “palhaços sagrados”. Estes tinham a função de cura por meio do riso, alguns deles são *Heyokah* (da etnia dos povos Sioux, na América do Norte, sua função era a cura e ensinamento por meio do riso, e fazia isso por meio das contradições); *Koredugaw* (dos povos Bambara, Malinke, Senufo e Samogo, considerados figuras que provocavam o riso e também eram muito sábias); *Bondrés* (são palhaços de Bali, usavam máscaras e mesclavam a dança e o teatro, utilizando objetos tidos como sagrados que ligam o ser humano e a ancestralidade); *Koyón* (que vivem no território Chileno, usando uma máscara de madeira e exercem papel de palhaço e xamã); *Hotxuá* (que vivem no território brasileiro, da etnia indígena Krahô, do estado do Tocantins, são muito respeitados e admirados, possuem a função de levar o riso e a brincadeira para as pessoas da aldeia); e, por fim, há também os *Wikényi* (atualmente vivem no parque do Xingu, em Mato Grosso, para eles, quando a pessoa envelhece assume o papel de palhaço da aldeia) (CASTRO, 2019).

Alguns pesquisadores e artistas buscam distinguir o/a palhaço/a/e que atua no circo, do palhaço/a/e dos teatros (chamado também de *clown*), dizendo que há diferenças na forma de atuar, sendo o palhaço/a/e de circo mais relacionado as tradições circenses, realizando números clássicos de palhaçaria e, muitas vezes, tem uma herança familiar, vários palhaços/as/es na família. Já o/a palhaço/a/e dos teatros está mais relacionado ao teatro, que muitas vezes ressignifica os números clássicos, trazendo um conteúdo mais crítico, político e social para suas obras artísticas. Contudo, ambos pertencem à cultura popular, dialogam sobre aquilo que é risível (SANTOS, 2017).

Há dois tipos de palhaços mais comumente conhecidos, enquanto duplas cômicas, que surgiram no final do século XIX, no circo moderno europeu, conhecidos, como Branco e

Augusto. Para Fellini (1986, p. 106), essas figuras cômicas “encarnam um mito que está dentro de cada um de nós – a reconciliação dos opostos, a unidade do ser”, assim que o Branco representa as normas, regras, inteligência, arrogância, moralidades, repressão, liderança e o Augusto representa o oposto disso, é o estado de criança, atrapalhado, submisso, a inversão de regras, o que é mandado, imperfeito. E há também uma terceira figura, nomeada de contra Augusto, mais próxima da compreensão do humano, com suas contradições e nuances, que transita entre algumas características do Branco e do Augusto, fluindo entre estas e outras características, sempre conforme o que demanda a performance ou apresentação (FELLINI, 1986).

Castro (2019) fala também sobre a figura do palhaço Tony, que é um tipo de palhaço mais presente nas reprises, utiliza-se da linguagem muda, tendo habilidades circenses e realizando paródias delas, utilizando a acrobacia e malabarismo, por exemplo, improvisando em cima dessas habilidades e técnicas circenses. Esse palhaço está muito presente no circo, utilizado muitas vezes para improvisar entre um número e outro, ou para cobrir, caso aconteça algum imprevisto.

Outra categoria de palhaçaria, muito difundida no começo do século XX, é o circo-teatro, com o surgimento da união dos espetáculos que mesclavam as habilidades circenses com o teatro, aparecendo assim a força dos melodramas, do tragicômico, do sarcasmo do drama para a comédia. Esta é uma importante forma de democratização do circo e do teatro no Brasil, pois foi a partir destes espetáculos que esse gênero cênico chegou às periferias, no interior do país, com uma linguagem acessível, abordando questões comuns e populares (CASTRO, 2019).

Surge também a palhaça, uma das figuras cômicas de extrema relevância para a construção de novos paradigmas sociais dentro da palhaçaria. A primeira mulher do Brasil a atuar na palhaçaria foi Maria Eliza Alves Reis, o palhaço Xamego, nascida em 1909, época em que mulher não podia ser palhaça, nem existia o termo no gênero feminino.

Figura 3 – Palhaço Xamego



Fonte: Alves (2019).

Anos depois, por volta da década de 1980, surge um forte movimento de palhaças no Brasil, bastante influenciado por cursos de palhaçaria da Europa, surge também o primeiro grupo de mulheres palhaças, As Marias da Graça, do Rio de Janeiro. A figura da mulher palhaça, para além de ser Augusta, Branca ou contra Augusta, traz para cena suas características de gênero, o que dá um tom diferente em relação aos homens, uma vez que passa de submissa aos homens, como foi durante muito tempo – sendo a ajudante de cena, tendo de ser subserviente aos homens – e toma o protagonismo, trazendo seu jeito de fazer graça. Mais adiante neste capítulo serão abordados maiores aspectos sobre a palhaçaria feminina (CARDOSO, 2018).

Outra figura cômica que surgiu com força no século XX é a *drag queen*, termo em inglês que significa travestir-se de mulher; figura cômica muito importante para o teatro brasileiro, para as casas noturnas, *shows*, casas de espetáculos, cinema, televisão, carnaval, festas populares, com um humor irreverente, satírico e brincando com a ideia de artisticamente vestir-se de mulher, a presença das *drags* é fundamental nessa construção de um novo risível, pois abordam em suas piadas e intervenções a busca por direitos igualitários, políticos e o combate ao preconceito, especialmente direcionado a pessoas LGBTQIA+. Nos últimos anos surgiu também a figura dos *drag kings*, termo usado para designar as mulheres que se travestem de homens, originalmente com a mesma intenção das *drag queens*, usar seus corpos, vozes e liberdade artística para fazer rir, pensar, divertir, entreter e manifestar-se performaticamente enquanto corpo político e artístico (BOSTELMANN, 2020). Dessa forma, figuras, como a Rogéria, ganham espaço nos teatros de revista, nas comédias e, posteriormente, na televisão, mostrando versatilidade quanto à performance artística e, sobretudo, ganhando espaço no

entretenimento (SANTOS, 2019).

Puccetti (2017), em seu estudo sobre sua trajetória enquanto palhaço, formador e pesquisador há mais de 30 anos no Brasil, cita duas importantes vivências em sua trajetória, que pressupõem dois tipos de palhaços enquanto figuras cômicas: a primeira é a sua experiência com a mestra canadense Sue Morrison, que desenvolveu sua pesquisa a partir de Jacques Lecoq e dos palhaços sagrados das tribos estadunidenses, estudo intitulado de *Palhaço através da Máscara*, no qual ocorre a investigação da palhaçaria por meio de diversas máscaras e cada uma delas têm a função de revelar um lado da personalidade desse artista, que será usado para a construção de sua figura cômica, entre outros aspectos. Diversas palhaças e palhaços do Brasil já buscaram a formação com a Sue e relatam o quanto mudou e influenciou suas construções artísticas. Outro exemplo trazido por Puccetti (2017) é dos Hotxuás: xamãs do riso presentes na cultura dos índios Kraós, são figuras milenares que mantêm dentro dessa tribo a tradição e cultivo ao riso, obtendo respeito na tribo e tendo assim uma função social para o ato de rir. Na palhaçaria contemporânea, as figuras cômicas estão presentes em diferentes espaços sociais. Com isso, surgem novas formas de fazer comédia e diversas figuras cômicas surgem, como: piadistas, humoristas, comediantes, repentistas, mímicos, trovadores, poetas, contadores de histórias, entre outras. Ocupam lugares para além das praças, tabladados, circos, teatros, espetáculos de circo-teatro, estão também em programas de televisão, cinemas (que têm grandes referências, como: Gordo e Magro, Chaplin, Mazaropi), *shows*, *stand up* (comédia em pé), redes sociais, entre outros. Segundo Reis (2010), nesses novos espaços em que a comédia se insere, consolida e cresce, a figura cômica é instável, pois não há uma unidade fixa de humor, transita entre aquilo que está em voga no momento.

Segundo Reis (2010), as figuras cômicas possuem em sua maioria uma herança cultural e ancestral que atravessa diversas culturas, povos e tipos cômicos, e conforme o autor estas figuras possuem tendências arquetípicas, que seriam um conjunto de representações que fazem parte de um certo inconsciente coletivo, conceito trazido pelo psicanalista analítico Jung, ou seja, há uma tendência de que as figuras cômicas tenham semelhanças e sejam assim representações presentes em diversas culturas, além de representarem a pluralidade de um povo e suas diversas formas de rir.

### 1.3 A PALHAÇARIA E SUA CONSTRUÇÃO HISTÓRICA

“Dizem por aí que quando duas pessoas riem juntas, as almas delas se abraçam. Mas,

quando muitas pessoas riem juntas as almas delas celebram. E foi para celebrar a vida, que a palhaçaria (em suas múltiplas facetas) sempre existiu.” (SILVA et al., 2018, p. 12). Sendo assim, o riso é uma forma de celebrar coletivamente.

Reiterando que ao palhaço/a/e se designa uma das primeiras ideias de cômico, como profissão, sendo uma figura cativa desde seu aparecimento, junto aos poderosos e mais ricos, mas também muito agraciada pelas populações mais populares, em ambas ele tinha a função do riso. Mas como os palhaços, as palhaças, os palhaces, fazem as pessoas rirem? Talvez seja “de uma figura excêntrica, do inesperado, de imitações de figuras conhecidas, de críticas aos acontecimentos do momento.” (CASTRO, 2005, p. 21).

Castro (2005) relata que alguns registros dão conta de dizer que os primeiros palhaços surgiram na Inglaterra no século XVI, porém Santos (2017) contrapõem essa ideia, dizendo que a suposta origem do primeiro palhaço é indefinida, haja vista que essa figura já percorre o mundo há muito tempo, e como advém de uma tradição oral e popular, há muitas influências e poucos registros que possam catalogar o palhaço no decorrer da história de maneira precisa. Santos (2017, p. 30) fala que “um mesmo fenômeno pode ocorrer em lugares diferentes com nomes distintos, a arte que nasce na rua faz parte de práticas apreendidas e realizadas pela observação.”

Os registros históricos que marcam o fim do século XVIII e todo o século XIX mostram o favorecimento de uma narrativa colonial que diz que o surgimento do palhaço, especificamente na Europa moderna, transita do período da Renascença, onde a organização social era medieval e agrária, pautada no feudalismo e no teocentrismo e chega ao Modernismo, no qual denota uma organização social pautada no avanço científico, econômico e político, além de abrir espaço para as artes. “O surgimento do palhaço, no período moderno, está associado à *Commedia Dell’arte*, à pantomima Inglesa, aos saltimbancos e aos bobos da corte. A forma de teatro que ficou conhecida como Comédia da Arte de Representar” (SANTOS, 2017), ou seja, o palhaço surge na junção das várias formas de comicidade da época.

Para o pesquisador Ferracini (1998), quem faz palhaçaria educa atores e demais *performers* a entenderem a lógica do ser, sobretudo porque o palhaço é, não interpreta um personagem ou uma persona, simplesmente revela por meio da máscara aquilo que é orgânico na trajetória de vida daquele artista e de suas proposições cênicas enquanto cômico. Para esse autor, o palhaço nasce a partir da verdade de seus intérpretes, “verdade ridícula, ingênua e principalmente generosa, que, dilatadas, acabam englobando todo o ser e todo o trabalho do ator” (FERRACINI, 1998, p. 214), ou seja, ser palhaço é revelar o mundo que há dentro de cada um, sem medo de expor seus ridículos, fracassos, derrotas, pelo contrário, fazendo desses

conteúdos, trampolim para gerar aquilo que é risível.

O riso gerado pela palhaçaria perpassa diferentes momentos da história, conforme a situação política e social que a época demanda, variando desde o palhaço animador de festas, como no período dos bacanais, carnavais, até um riso mais contido e moralista com os cerceamentos católicos na Idade Média europeia. Mas independentemente da época, a palhaçaria esteve a serviço da subversão, seguir uma lógica não foi muito inerente aos palhaços, sobretudo porque lhes interessa romper com as normas, abrir novas fronteiras de pensamento sobre aquilo que foi convencionalizado, gerando riso exatamente por esse rompimento, em uma espécie de ambiguidade sarcástica (FIGUEIREDO, 2015).

Afinal, existe alguma receita para ser palhaço? “Ledo engano, o palhaço é forjado ao longo da vida do artista, dia após dia, de praça em praça, de rua em rua, de teatro em teatro, de picadeiro em picadeiro, de sucesso após fracasso e de fracasso após sucesso.” (SANTOS, 2017, p. 48). Para Philippe Gaulier (2016), um dos maiores pesquisadores e professores na linguagem da palhaçaria no mundo, o qual influenciou diversas correntes cômicas da palhaçaria, inclusive no Brasil, o trabalho do/a palhaço/a/e é essencialmente fazer o público rir, quando isso não ocorre, ele diz que pode considerar essa figura um mímico ainda tímido, assim sendo, para Gaulier (2016), o palhaço precisa fazer o público rir e rir muito. “Onde está o meu clown? Ele nasce no riso, vive perto do riso, morre ao lado do riso!”, e para acentuar ainda mais a necessidade do riso, ele diz que a diferença do ator para o palhaço é que o primeiro treina para fazer rir e o outro tira o riso naturalmente da plateia (GAULIER, 2016, p.179). O autor complementa, dizendo que o/a palhaço/a/e, desde o início de seu aparecimento, sempre foi marginalizado, no circo, por exemplo, ele adentra o espaço da cena após ser notado dormindo na lona.

Ainda sobre a figura do/a palhaço/a/e, Santos (2017, p. 49), em sua pesquisa com um dos membros das maiores famílias de tradição de circo-teatro do Brasil, o palhaço Biribinha, da família dos Biribas, questionou-lhe o que seria a “alma” do palhaço/a/e e ele disse: “seria a mistura da criança, ávida por novidades, ingênua e endiabrada, com o velho, sábio e rabugento, cuja rabugice nos causa risos? Essa indagação ainda me provoca e inquieta.” Logo após, Biribinha disserta sobre sua busca por referências na arte da palhaçaria e da sua necessidade de mergulho na figura, da maneira mais popular possível, por identificar-se com esse universo e também por entendê-la como parte da nossa cultura popular. Ele foi construindo a figura a partir da sua vivência na comunidade, para ele, usar um nariz vermelho, confeccionado por ele mesmo, é fundamental, sem contar que toda vez que vai entrar em cena, já ao iniciar a colocação de seu figurino, é como se vestisse a pele do seu palhaço/a/e. Fala também da multiplicidade de

possibilidades das construções de palhaços/as/es, existindo assim diversas formas de ser, mas todas elas “precisam fazer sentido para cada artista que as utiliza.” (SANTOS, 2017, p. 49). Como diria Lecoq (2010), todos nós podemos ser palhaços, temos características humanas que nos levam ao ridículo, que é a essência da palhaçaria, para tanto, é preciso coragem para desvelar esse/a palhaço/a/e pessoal, raramente é fácil expor as nossas fraquezas e a partir delas gerar conteúdos risíveis (LECOQ, 2010, p. 214).

Um dos elementos marcantes na história da palhaçaria foi a definição dos tipos de palhaço/a/e, a partir de muitos anos de pesquisa e diversos tipos cômicos que surgiram ao longo da história. Essa dupla de palhaço, Branco e o Augusto, surge durante o circo moderno europeu, feita pela dupla *Footit* (Branco) e *Chocolat* (Augusto), que atuavam em 1894 no circo parisiense *Hippodrome Du Champ de Mars*. Surge nesse momento um tipo de palhaço/a/e (Branco) sendo o mais autoritário, ríspido, inteligente, superior, egocêntrico, seguidor da moral e organização hierárquica, e um outro palhaço/a/e (Augusto) como o oposto disso, servindo ao Branco, sendo o tonto e ingênuo da relação, desprovido da inteligência do Branco comete diversas trapalhadas em suas ações. Essa dupla gera muitos jogos e dinâmicas de cena, exatamente por serem um contraste de personalidades e, a partir disso, construírem comicidade. Olendzki (2016, p. 34) diz que a ideia de Branco e Augusto surge por conta da presença forte do racismo colonial europeu, denotando ao branco a imagem dos senhores e poderosos, e o Augusto sendo a imagem dos escravos, submissos e subservientes. As nomenclaturas *Footit* (Branco) designava-se a alguém violento ou mandão e *Chocolat* (Augusto) era uma espécie de ofensa direcionada aos negros, que na época colonial soava como brincadeira (OLENDZKI, 2016).

A figura do palhaço/a/e Branco, conforme coloca Bolognesi (2003), leva esse nome por conta do rosto inicialmente ser totalmente coberto por tinta branca, evidenciando poucos traços em outras cores. E quanto ao Augusto, o autor o nomeia como o tipo “marginal”, exatamente por representar o sujeito fracassado, inapto, ineficaz e bobo.

Após muito tempo de sucesso entre a dupla clássica de Branco e Augusto, surge também uma terceira figura de palhaço/a/e, chamada de Contra Augusto, nasceu na Europa com o circo dos Irmãos Fratellini, em 1909. Aparece no trio dos irmãos formado por um palhaço Branco, outro Augusto e o terceiro era o Contra Augusto, cuja função era interagir no trio, transitando entre os extremos propostos pelo Branco e Augusto, ou seja, está entre a delicadeza e a rudez, entre a bobagem e a perspicácia, entre a inteligência e a tolice, etc. Essas características transitórias no Contra Augusto não são elementos fixos, essa figura surge exatamente para transitar entre um extremo e outro, conforme as demandas cênicas que surgirem, a partir da

relação entre os palhaços (BOLOGNESI, 2013).

Dentro desse processo histórico surgiram também palhaços/as/es que servem a uma marca/empresa, sendo criados com a finalidade clara de vender e servir à empresa específica. Palhaços, como o *Bozo*, criado nos Estados Unidos, na década de 1970, também *Ronald Mac Donald's*, *Cirque du Soleil*, que independente do palhaço não fazer mais parte do núcleo de artistas, quando sai deixa tudo que produziu, pois pertence à empresa. No Brasil, uma das duplas mais conhecidas nesse sentido mercadológico é o Patati e o Patatá, criados em 1983, são dois palhaços que possuem a finalidade de entreter, educar crianças e, sobretudo, vender seus produtos (SANTOS, 2017, p. 80).

A palhaçaria brasileira, ao longo da história, teve fortes influências europeias, muitos grupos de pesquisa em palhaço foram se concebendo a partir dos estudos que advinham da Europa, de importantes palhaços pesquisadores, como Lecoq, Gaulier, família dos *Fratellini*, família dos *Bassi*, família dos *Colombanioni*, entre outros. Porém, há uma característica marcante no jeito brasileiro de fazer palhaço, que Castro (2005) ressaltava em seu estudo, dizendo que a palhaçaria no Brasil apresenta um palhaço que, além de sua graça, possui diversas habilidades, de improvisar, cantar, dançar, tocar, teatralizar, trovar, entre outras características, inerentes a nossa cultura popular. “Acredita-se que o velho palhaço do Brasil Colônia, mascarado, mais próximo do bufão medieval, foi sendo substituído pouco a pouco por uma mistura do palhaço dos circos europeus com o palhaço das festas e folguedos populares” (CASTRO, 2005, p. 106), isto é um jeito de fazer palhaço que possui atravessamentos da nossa cultura popular.

Por falar em cultura popular, Castro (2019), em seu estudo sobre o caráter híbrido e miscigenatório no Brasil, cita algumas figuras palhacescas da nossa cultura popular, que podem ser considerados como pertencentes a uma palhaçaria brincante, como: o velho do pastoril profano ou o Pastoril Ponta de Rua (brincadeira popular que satiriza a representação religiosa do chamado pastoril, de pernambucana, representado geralmente em festividades); os palhaços do cavalo-marinho (também de origem pernambucana, mas com aproximações na Paraíba, é uma encenação que costuma durar a noite inteira e é uma homenagem aos santos reis do Oriente); Cazumbá- Boi-de-mamão- Bumba-meu-boi (é um folguedo popular que atravessa o Brasil de norte a sul, sendo representados por uma figura híbrida, uma mistura de pessoa e animal); Papangu (é sinônimo de bobo, brincante, sendo muito comum no nordeste brasileiro, é um palhaço que costuma circular as ruas em dias de festas); Ração e Vassoura (são palhaços que fazem parte da chegada de Marujos, um auto popular comum em várias partes do Brasil); palhaços da Carvalhada (folguedo popular de origem Portuguesa, influenciado pelos cavaleiros

medievais, suas funções eram divertir as pessoas enquanto os cavalos descansavam); Folia de Reis (são festejos populares, geralmente de dezembro a janeiro, em que os palhaços vão dançando e interagindo com as pessoas).

Santos (2017) afirma que o palhaço brasileiro teve influência das culturas europeia, cigana, africana, indígena. “Existe um palhaço indígena? Se o palhaço não é apenas uma forma, mas uma potência que afeta ao outro de diversas maneiras com o intuito de proporcionar o riso, basta perguntar se os indígenas riem.” (SANTOS, 2017, p. 44). Santos (2017) complementa, dizendo em seu estudo que desde o período de 1500, colonizatório/exploratório dos portugueses no Brasil, Diogo Dias, que era como um bobo da corte para Pero Vaz de Caminha, tinha por função “dançar e folgar” com os índios e portugueses, exercendo desde lá uma função analógica à de palhaço da corte e também servia como uma forma de chegar mais próximo dos nativos da terra Brasil.

Já no século XX o palhaço que irá marcar o circo-teatro e a palhaçaria no Brasil, e é tido como o primeiro palhaço negro da nossa história, chamado de Benjamin de Oliveira (Benjamin Chaves), mineiro e filho de negros escravizados. Logo após vieram Eduardo das Neves, conhecido como palhaço Diamante Negro ou Crioulo Doido; tinha também o Piolim (Abelardo Pinto); além de Arrelia (Waldermar Seyssel). Esses palhaços foram fundamentais para o crescimento e surgimento da palhaçaria no Brasil, sendo que a maioria deles, além de palhacear, também cantava, tocava instrumentos, trovava, escrevia poesias; ademais, foram muito influenciados pelos movimentos de palhaçaria Argentinos, tanto que muitos circos argentinos faziam turnês pelo Brasil, estabelecendo assim um intercâmbio artístico (SANTOS, 2017).

Figura 4 – Palhaço Benjamin de Oliveira



Fonte: Garcia (2020).

O surgimento da palhaçaria feminina no Brasil, nos anos 1980 e 1990, revolucionou o jeito de pesquisar e atuar, questionando o lugar machista do riso. A figura da mulher entra em cena, afirmando-se enquanto palhaça e ensinando a todos que a figura feminina, além de ter muito a dizer, tem muito a ensinar sobre o jeito de fazer graça, tirando a mulher do lugar objetificado e machista no qual durante muitos anos foi seu lugar na palhaçaria e na sociedade, e assumindo o protagonismo da cena (JESUS, 2017). Em virtude da relevância da figura feminina na construção de um pensamento contemporâneo na palhaçaria, que abriu inclusive portas para os corpos dissidentes, logo mais, ainda neste capítulo, haverá um tópico exclusivo para falar sobre a palhaçaria feminina.

De maneira geral, a palhaçaria construiu-se historicamente, de acordo com os movimentos em que a sociedade estava vivendo em determinados períodos, desde exercer a função do bobo da corte para os senhores, para os ricos e para os mandatários, a ocupar lugares nas ruas junto dos saltimbancos e mambembes, por ser censurada por conta dos movimentos religiosos, até chegar como figura central dos circos, aclamada e muito bem quista pelas pessoas que iam ao circo somente para ver os palhaços. Gaulier (2016) ressalta que em nenhum dos espaços, inclusive no circo, o palhaço entrou pela porta da frente, sempre foi marginalizado e teve que lutar muito para conquistar seu espaço. Além disso, o palhaço adentra os teatros, cinemas, televisões, hospitais, *shows*, entre outros espaços e passa a ser objeto de investigação, estudo e interesse interdisciplinar. Pois, ao mesmo tempo que os artistas se interessam em pesquisar essa figura, nas suas mais diversas áreas cênicas, ao longo dos anos, a área da saúde também se interessou pelo riso provocado pelo palhaço nos hospitais, assim como a psicologia também se interessa em pesquisar o processo de construção da palhaçaria para desvelar questões emocionais e psíquicas, o palhaço aparece também no *marketing*, nas mídias digitais, nas vendas de produtos e serviços.

Essa ocupação de diversos espaços sociais pela palhaçaria é descrita por Castro (2019, p. 285), como sendo a manifestação da arte do encontro que esse gênero proporciona, sendo que a autora entende o palhaço como um tipo de performance artística “pautada no híbrido, pelo múltiplo, pelo migratório. Sua figura ocupa espaços intersticiais e miscigenados, entre a arte e o ritual, entre o circo e o teatro, entre o lúdico e o grotesco”, ou seja, está nas ruas e nos grandes teatros, entre aquilo que é entendido como sagrado, mas também profano, tendo um campo de atuação amplo e interdisciplinar, híbrido por essência, na forma e na figura, na criação e no resultado.

Enfim, como diria Santos (2017, p. 48), “compreendo o palhaço como esse tipo que vive

essa fissura temporal, ao mesmo tempo um ser contemporâneo que existe no passado e no imaginário das pessoas, criado e vivido por um mesmo artista, e que influencia a vida desse artista”; o autor complementa dizendo que essa menor máscara do mundo traz tanto ao artista que a veste, quanto às pessoas que prestigiam, a sensação, mesmo que breve, de riso e, sobretudo, de liberdade.

#### 1.4 AS TÉCNICAS DA PALHAÇARIA

A partir do exposto acima, pode-se perceber que historicamente, sob a perspectiva europeia, as primeiras técnicas de palhaços foram sendo descobertas muito influenciadas por movimentos cômicos já existentes, como a *Commedia dell' Arte*, as comédias teatrais, as técnicas físicas de gerar riso, pois durante muito tempo os palhaços não podiam usar a palavra em cena, então a comicidade derivava das mímicas, imitações e demais expressões físico-corporais.

Essa censura aos palhaços, para que não falassem, segundo Gaulier (2016), foi o porquê alguns artistas encontraram para criar uma linguagem própria, chamada muitas vezes de *grammelot* (língua inventada para utilização em improvisações). Essa linguagem utiliza-se de sons, ruídos, sílabas, sotaques e, sobretudo, intenções ao fazer todas essas sonoridades, e são estas intencionalidades que dizem à plateia qual o objetivo do palhaço naquele determinado da cena. Foi dessa maneira que muitos palhaços foram engabelando as censuras, tanto que até hoje há artistas que são adeptos ao uso do *grammelot*, ao invés de palavras na Língua Portuguesa. Gaulier afirma ainda que o palhaço tem propriedade em burlar as regras da burocracia, “o clown se insurge contra as decisões imbecis da burocracia. Ele tem o riso e a alegria de quem leva a burocracia na farinha, de quem desobedece.” (GAULIER, 2016, p. 182), demonstrando assim que mesmo que haja uma limitação, nesse caso linguística, o palhaço se aproveita disso e traz para si, integrando sua performance cênica.

Os elementos, como a fala, o caminhar, o figurino, a maquiagem, a expressividade, as piadas, o estilo de linguagem artística são inerentes a cada construção de palhaços/as/es; de uma forma muito particular cada artista vai desenhando suas criações a partir das experiências que possuem dentro da palhaçaria. Há diversos momentos em que as técnicas da palhaçaria vão se alterando, mesclando e tendo novas tendências, mas o lugar de sempre do/a palhaço/a/e, segundo Gaulier (2016), é na marginalidade, no ridículo, no desajuste e, sobretudo, no risível. O caminhar de um palhaço, por exemplo, advém da sua personalidade, muito relacionado com o seu fracasso, conforme cita o autor, dizendo que: “não é o mesmo de um campeão olímpico

que ostenta a bandeira do seu país, mas o de um sujeito que poderia não ter chegado, que se esqueceu de ensaiar seu número [...]. O andar engraçado de um clown nasce na terra dos ruínas. É de lá que tudo vem!” (GAULIER, 2016, p. 183).

Durante muitos anos, inclusive os atuais, a comicidade física foi a base da criação e apresentação de muitos/as palhaços/as/es, aproveitando suas habilidades e expressividades físicas para gerar riso, por meio de um tapa, de alguns tropeções, de cambalhotas, de pontapés, tombos, quedas, saltos, rolamentos, esforço físico e reflexo, perspicácia e agilidade física, entre outros. Castro (2005, p. 77) reitera historicamente a comicidade física, dizendo que “os saltimbancos da Idade Média e do Renascimento mantiveram viva a arte da comicidade física e, o circo, reinventado no final do século XVIII, abrigou em seu picadeiro os melhores cômicos, que deram continuidade à tradição”, e até hoje muitos artistas se utilizam dessa fisicalidade para criarem suas cenas na palhaçaria.

Em relação às categorias de apresentação feita por palhaços/as/es, pode-se encontrar as esquetes circenses (espetáculos curtos), espetáculos (peças de palhaçaria de longa duração), *reprises* (encenações de números de palhaçaria vista como clássica, feitos da mesma maneira por diferentes artistas), números de palhaçaria (sequência de apresentação curta com início, meio e fim), *gags* ou gracejos (cenas breves de palhaçaria, que há um elemento surpresa a ser revelado e geralmente envolve quedas, tropeços, cascatas, habilidade físicas em geral). Independentemente de ser um espetáculo, ou um número curto, sempre haverá em cena os princípios básicos da palhaçaria, que dizem respeito ao tempo cômico; ao ritmo da cena; à dramaturgia do/a palhaço/a/e; à relação entre palhaço/a/e e objetos cênicos; ao figurino; à direção; à sonorização, podendo ser de musicalidade produzida pelo próprio artista ou também de maneira mecânica; à iluminação, ou se for na rua qual posição ou lugar melhor se adéqua para a realização da apresentação. Esses e outros elementos ajudam a conceber as apresentações em palhaçaria, sendo que estão juntos do/a palhaço/a/e para colaborar e construir o material cênico (OLENDZKI, 2016).

Ainda sobre os princípios em palhaçaria, Silvia Leblon, palhaça Spirulina, diz que para ela é fundamental seguir esses princípios, conhecer a origem e os fundamentos da palhaçaria, como: o estado de vulnerabilidade, permeabilidade para engolir os problemas que surgem em cena, olhar um pouco para fora e outro pouco para dentro de si, prazer em jogar e brincar, um pouco entre a loucura e o abismo, liberdade de ser e estar, estabelecer sempre relação com alguém, seja com a plateia ou com companheiros de cena, até mesmo com ambos, olhar que é permeável e se afeta pelo outro, corporalidade disponível para jogar e experimentar em cena, inocência, exagero do seu ridículo, entre outros aspectos (LEBLON, 2018). Puccetti (2017)

complementa, dizendo que os princípios técnicos que gerem a comicidade independem do local onde esse palhaço venha a desenvolver a sua performance, seja no circo, rua, teatro, pois o que importa, de fato, são os estilos de cada artista, a forma como usará a sua linguagem estética e como conduzirá seus princípios e escolhas cênicas. O autor diz ainda que esses princípios giram em torno do “jogo com o público; as ideias e contextos contidos em cada tipo de humor; os procedimentos técnicos; os “porquês” de cada ação realizada (a lógica do/a/e palhaço/a/e) e a necessidade íntima que move cada palhaço/a/e a fazer (ou dizer) o que faz ou diz.” Essas ações que estruturam o riso, Puccetti (2017) nomeia de Esqueleto do Riso.

A partir dos anos 1960, Jacques Lecoq (2010) dá início ao seu trabalho investigativo para formação em palhaçaria, cunhando a nomenclatura “palhaço pessoal”, que veio a estabelecer uma distinção entre a criação em palhaçaria circense tradicional e clássica, de uma palhaçaria que flerta diretamente com o teatro, sendo que a pesquisa cênica se intitula de pessoal, exatamente por advir das questões e particularidades risíveis de cada artista, influenciando a criação artística. Pois até esse momento da história, a palhaçaria estava bastante focada nas máscaras da *Comédia dell’arte*, em que os artistas precisavam reproduzir uma sequência, mesmo que improvisassem a partir dela, e com essa nova concepção de Lecoq (2010), o/a palhaço/a/e passa a ser uma descoberta do seu próprio ridículo, aproveitando elementos da personalidade dos artistas para compor a cena.

Essa pesquisa do/a palhaço/a/e pessoal adentra no Brasil por meio do Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais – Lume Teatro, fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier. É um núcleo vinculado à Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. As pesquisas do Lume, possuem uma investigação longa de retiros e formações em palhaçaria, na qual muitos artistas brasileiros puderam experimentar pela primeira vez ou, até mesmo, aprofundaram suas pesquisas em palhaçaria, sendo um importante núcleo de pesquisa brasileira em artes cênicas. Para os/as pesquisadores/as, o público ri do/a palhaço/a/e por se identificar com ele, é como se risse de si mesmo, imaginando-se naquelas situações que poderiam acontecer com qualquer pessoa que erra, se frustra e se expõe (FERRACINI, 1998).

Para o Lume, o/a palhaço/a/e deve ter como básico conseguir improvisar, mesmo que dentro de uma estrutura prévia, em apresentações de números, por exemplo, sempre é possível que algo aconteça e mude o percurso da cena e, para isso, é preciso que o artista esteja aberto à improvisação, para tanto, é preciso de escuta, de si, dos outros, do momento. Essa improvisação não é solta, ela é resultado da experiência desse palhaço/a/e e da habilidade de este trazer para sua lógica de mundo e transformar o improviso em ação. Nesse sentido, o Lume pensou em princípios norteadores da pesquisa em comicidade que são fundamentais

para a criação de um vocabulário de ações, sejam elas físicas ou vocais, sendo o “estado orgânico ou estado de clown; uma lógica própria de relacionamento com o meio; relação real com tudo que o cerca”, tais princípios são fundamentais especialmente para tornar esse palhaço vivo e conectado com o momento presente (FERRACINI, 1998, p. 206).

Outro elemento muito significativo na palhaçaria, enquanto técnica, é o estado de brincadeira ou jogo, é por meio dele que muitas cenas se constroem e que o/a palhaço/a/e se desenvolve enquanto improvisador. Leblon (2018) diz que todo/a palhaço/a/e brinca, e é nessa brincadeira que ele revela quem é, de que universo ele pertence, e mais, é brincando e jogando em cena que de fato a palhaçaria acontece, sem importar tanto qual é a brincadeira, mas como é feita. Tanto que tem artistas que repetem a mesma apresentação inúmeras vezes, e as pessoas vão para assistir sempre, nem tanto pelo que foi feito, mas para ver como naquele dia aquela figura desenvolveu aquele jogo, como lidou com as intercorrências da plateia, do espaço, que acabam por complementar a sua performance. Puccetti (2017), diz que não concebe uma comicidade sem ser possível mensurar um corpo que brinca, haja vista ser fundamental pensar na corporalidade enquanto instrumento de brincadeira no jogo cômico. Gaulier (2016, p. 187) corrobora com essa ideia, dizendo que um bom palhaço brinca e ri de suas próprias bobagens, “um bobo alegre colossal.”

Puccetti (2017, p. 28) aponta outros conceitos importantes da palhaçaria enquanto uma técnica, um deles é a importância do impulso enquanto princípio basilar para a construção e jogo na palhaçaria, pois é percebendo os impulsos que o artista vai conseguir agir em cena, tais reflexos internos geram um fluxo que ajudam a construir uma sequência de cenas, é uma abertura e disponibilidade para se ouvir e deixar que esses impulsos conduzam os movimentos, saindo assim de uma lógica unicamente cognitiva na construção cênica e concebendo uma conexão interna e externa. Conforme diz o autor, “um emaranhado de impulsos começa a borbulhar dentro do aprendiz e a sair pelos poros e articulações de seu corpo, muitas vezes de modo desconexo e instintivo,[...] tropeçando em outros ainda maiores”, é nesse fluxo que os/as palhaços/as/es se expõem, mostram as suas singularidades (PUC CETTI, 2017, p. 28).

Outro elemento técnico apontado por Puccetti (2017) é o olhar e suas conexões, também é por meio dele que é possível deixar-se ver, suas sensações, expressões, sentimentos. Além de conectar, o olhar revela o estado desse/a palhaço/a/e. Muitas vezes, o/a palhaço/a/e não precisa falar absolutamente nada, mas seu olhar vai comunicando ao público o que ele está sentindo, revelando assim o percurso de suas ações, tudo isso pressupõe foco, é por meio dele que se prende a atenção da plateia. Outro conceito muito integrado ao olhar, é o estado de presença. Para o autor, a presença é fundamental para todo e qualquer artista cênico e, quanto aos/as

palhaços/as/es, estar presente é como se vestissem seu estado físico-emocional-cognitivo-intuitivo daquele momento, sendo a presença fundamental para que esses artistas desenvolvam uma obra viva e conectada com a plateia, com eles mesmos e com a escuta do momento. Como diria Karla Conká , “o que realmente importa é a presença da palhaça em seu estado de força e representação. O que ela vem dizer, é de escolha pessoal, dentro da perspectiva dela ou não do momento.” (SILVA et al., 2018, p. 8).

Ainda em relação ao foco, olhar, surge também um elemento fundamental para que a comicidade efetivamente aconteça, que é a triangulação, ou seja, a capacidade de o/a palhaço/a/e comunicar-se com a plateia por meio do seu olhar, tornando-a cúmplice da cena. A triangulação é um fundamento para a palhaçaria, tudo que o artista faz em cena ele triangula para a plateia, desde sua relação com os objetos, com os acontecimentos inesperados, até com os/as demais colegas que estão em cena. Enfim, a triangulação é um acordo que se estabelece entre quem faz a cena e quem a assiste, e isso é primordial para que a plateia adentre a lógica do que está sendo apresentado, embarcando no jogo da palhaçaria (SANTOS, 2017).

Por falar em escuta, este é outro conceito técnico muito utilizado na palhaçaria, sendo fundamental para qualquer artista cômico/a conseguir, além de ouvir, escutar, o que requer determinada disponibilidade e acolhimento. Dunker e Thebas (2019) desenvolveram um estudo sobre a escuta enquanto fenômeno que atravessa tanto a palhaçaria quanto a psicanálise, apontando que escutar é um estado de sustentação da nossa própria presença, muito mais do que assumir um papel de ouvinte, que demanda esforço para conseguir mantê-lo. A escuta é como se fosse um tipo de jogo de linguagem, que para estes autores aspiram algumas funções, como: requerer que sejamos hospitaleiros. É preciso estabelecer um código entre receptor e emissor, a escuta passa pelo hospício, pois é preciso um pouco de loucura e embarcar na fantasia do outro para que a escuta ocorra, ela precisa ser hospedeira, é necessário acolher e ter empatia com o que é dito, e a escuta é lúdica, ela reinventa os códigos, hierarquias e se concebe como fundamental tanto entre quem fala quanto em quem escuta.

Quanto ao figurino e à maquiagem, penso que são elementos fundamentais para a construção das figuras na palhaçaria. Acredito que a maquiagem é de acentuar os traços naturais do artista, delineando aspectos que são característicos ao seu formato de rosto, na busca por um desenho que colabore na construção da comicidade. O figurino segue uma lógica parecida, ele está junto da palhaçaria para auxiliar na composição dessa figura cômica, acentuando suas características corporais, mostrando quais as particularidades e a lógica desse palhaço/a/e. Como diria Puccetti (2017, p. 46), “Vestir esse corpo em estado de revelação. É encontrar

elementos que vestem o/a palhaço/a/e, ao mesmo tempo em que o desnudam.” Gaulier (2016) relata que a escolha do figurino, dos acessórios, chapéus, sapatos, dependem muito do humor de cada artista, esses elementos vêm para ajudar a construir a sua identidade. Quando um/a palhaço/a/e veste seus elementos pela primeira vez, sente tanto prazer que o público se diverte ao ver a reação dessa figura com aquilo que lhe veste, sobretudo colaborando para torná-lo/a ainda mais ridículo/a e, portanto, risível.

Drica Santos relata sua experiência de construção enquanto palhaça mulher e negra, e diz o quanto foi fundamental ir percebendo as características do figurino e dos elementos da sua palhaça, haja vista que cada escolha de veste que ela fazia carregava um atributo ancestral, pois tinha a ver com suas avós, tias. Aparece nesse processo também a sua própria aceitação enquanto mulher negra e da força do uso do pente em seu cabelo; ela relembra que sua avó e suas tias andavam usando um pente na cabeça, ou que passavam um ferro quente para alisar seus cabelos antigamente, em uma busca por aceitação: “era uma memória significativa que atravessou meu processo criativo. Os pentes passaram a ser um material imprescindível que a palhaça carregava. [...] Como eu reconfigurava o que era opressor, para uma potencialização de minha figura cômica” (SILVA et al., 2018, p. 15), isto é, o figurino e os objetos de cena, além de comporem a figura da palhaça, também dialogam com a história de cada artista, levantando problemáticas sociais, nesse caso, o racismo.

Ribeiro (2018) reflete sobre os aspectos do racismo em uma perspectiva do humor e afirma que há uma linha muito tênue entre o riso a partir do olhar do oprimido ou do opressor. Salienta que há alguém que sempre ganha, inclusive financeiramente, com o humor que coloca a pele negra como passível de ser risível depreciativamente. Para tanto, é preciso sempre se questionar quanto à finalidade do discurso implícito ou explícito nas piadas, a pele nunca foi, nem nunca deveria ser motivo de riso.

Continuando a refletir sobre os elementos técnicos mais importantes para a palhaçaria, pode ser considerado a relação, podendo esta ser com os objetos da cena, com a plateia, com os colegas de cena, com o espaço da encenação, com o improviso, entre outros elementos. Leblon (2018) sempre coloca que a palhaçaria ocorre de fato na relação, no momento do “entre”, entre o/a palhaço/a/e e o público, entre as possibilidades e o abismo, entre o acerto e o erro.

Sobre a relação com o público, Puccetti (2017, p. 67) afirma que o/a palhaço/a/e trabalha quase sempre com símbolos que o público consiga reconhecer e até mesmo se identificar, por isso gera o riso. “Não contar uma estória, mas viver a estória. Não mostrar um bêbado, por exemplo, mas ser o bêbado. Apenas contar uma estória, mesmo que engraçada, é ser um comediante e não um palhaço/a/e”, é a partir dessa relação do real, que o público acredita na

brincadeira e embarca na cena, como diria Chacovachi (2016, p. 33): “o/a palhaço/a/e são os piores atores do mundo”, pois não representam, eles são. Assim, atentar-se tecnicamente para a relação dos objetos e dessa figura cômica é fundamental. Puccetti (2017) trabalhou anos estudando a relação palhaço/a/e-objeto e diz que o objeto ocupa um lugar fundamental na comicidade, sendo ele muitas vezes o causador dos problemas que terão de ser “resolvidos” o objeto é um parceiro de cena.

Já a plateia é também fundamental na palhaçaria, pois é, muitas vezes, quem dita as regras do andamento dos espetáculos, é na relação com o público que o/a palhaço/a/e aparece, brinca, improvisa. Como diria Gaulier (2016), o público ri do/a palhaço/a/e, mas está de fato rindo de sua própria estupidez, de seu próprio fracasso; o autor ainda reitera que o que deve prevalecer tecnicamente é a vivência do ridículo e não o pensamento de ator comandando a atuação, nesse caso, não importam as boas ideias e sim o desastre e o esdrúxulo delas, é nelas que o público se identifica e ri de si mesmo.

Outra relação importante é a que os/as palhaços/as/es estabelecem com seus colegas de cena, seja em dupla, trio, grupo. As possibilidades de contraste, hierarquia, dissonância são os principais meios que baseiam as relações. Tanto a figura do Augusto, do Branco, quanto do Contra Augusto, pautam-se nas possibilidades de conflito que geram comicidade. “No que diz respeito às funções de contraponto e de apoio que um/a palhaço/a/e pode desempenhar em relação a outro, há a possibilidade de alternância de funções, sem que um necessariamente assumam-se ou fixe-se”, isto é, não é porque em um determinado contexto ou espetáculo aquele/a palhaço/a/e exerce a função de Branco, que ele sempre deverá ser Branco, às vezes isso se molda conforme as relações e demandas cênicas (OLENDZKI, 2016, p. 48).

Há também a técnica dos 3 (três) tempos de piada, que diz respeito a experimentar três vezes a mesma situação cômica e, em cada uma delas, há uma intensidade diferente, tendendo que da primeira à terceira repetição situações diferentes de comicidade se apresentem. Fora essa técnica, Puccetti (2017) fala a respeito do tempo das piadas, dizendo que um dos elementos que demonstram o amadurecimento do/a palhaço/a/e é quando ele/a consegue mensurar o tempo certo da piada, para isso requer escuta, disponibilidade, capacidade de improvisação e, sobretudo, treino, ensaio e vivência da mesma piada com públicos diversos, pois nem sempre o público ri da mesma coisa, há diferenças das apresentações para adultos, crianças, público que está na rua, teatro, circo. Para tanto, é preciso experiência e disponibilidade de jogo para ir descobrindo os tempos e a comicidade destes.

Sobre as piadas, Chacovachi (2016, p. 34), palhaço argentino de grande influência na América Latina, diz que existe uma fórmula para realizar as piadas, sendo “A + B + Fator

Surpresa”, e a letra A corresponde a algo mais relacionado à dramaturgia da cena, um texto, uma sequência cênica; B diz respeito à desenvoltura artística desse/a palhaço/a/e e o fator surpresa são os elementos inesperados, disparatados que surpreendem na piada. Chacovachi diz ainda que toda piada possui um ritmo, um arremate e um tempo preciso para acontecer, caso o/a palhaço/a/e não diga a piada no momento e tempo certo, perde-se a oportunidade. Há também de se considerar que o público precisa de um tempo para assimilar o que está sendo dito ou acontecendo, e após isso há um relaxamento, para tanto, a piada é como se fosse uma montanha-russa (CHACOVACHI, 2016, p. 34).

Ainda abordando as ideias de Chacovachi, ele cita alguns mandamentos e técnicas para a palhaçaria, mais especificamente para atuação na rua:

- 1 - Serás a exageração, não a caricatura de tua pessoa;
- 2 - Nunca te irritarás com o público (não convém);
- 3 - Quando estiveres na roda, serás o centro do universo;
- 4 - Nunca duvidarás de teu material em cena;
- 5 - Diante do fracasso, usarás a frase: “to nem aí!”;
- 6 - Nunca usarás material de outro palhaço que trabalhe no mesmo lugar/praza/cidade;
- 7 - Estarás convencido de que, se não é hoje, será na próxima vez, mas encontrarás o sentimento que estás buscando;
- 8 - Não negarás nenhum desafio;
- 9 - Estarás agradecido por toda sua vida aos que te inspiraram, ainda que não te caiam bem;
- 10 - Serás politicamente incorreto. (CHACOVACHI, 2016, p. 56).

Em relação à dramaturgia na palhaçaria, esta passa por diversos momentos no decorrer da história eurocidental, inicialmente a dramaturgia era mais focada em *reprises* cênicas, focadas em números (encenações) clássicos, com mímica, esforço físico, habilidades circenses. E na metade do século XX, especialmente influenciado pelas escolas de *Jacques Lecoq* e *Philip Gaulier*, surge a possibilidade de pensar-se dramaturgicamente a partir de histórias em que os/as palhaços/as/es vêm viver em cena. Conforme diria Reis (2010, p. 22), “entendendo dramaturgia como construção de ação, uma das dimensões da palhaçaria diz respeito ao modo como os/as palhaços/as/es constroem suas ações cômicas.” Sendo que hoje em dia se compreende a dramaturgia como um elemento para além do texto ou roteiro da encenação, há também a dramaturgia da sonorização, iluminação, figurino, maquiagem, cenografia, entre outros elementos da cena.

Lecoq (2010) pontua tecnicamente quais são, para ele, os principais fundamentos da palhaçaria, a busca pela palhaçaria é sempre uma exposição do nosso próprio ridículo, para tanto, não precisamos nos defender disso e sim explorar isso, precisamos encontrar prazer ao jogar, sendo que, no fundo, os/as palhaços/as/es querem é ser amados/as/es. Desse modo, é

preciso viver a realidade, perceber, escutar e compartilhar com o público, explorar a ingenuidade, mas não é por isso que seremos infantis, é primordial nos reconhecermos vulneráveis e rir do que somos.

Portanto, todos os elementos que compõem a técnica no universo da palhaçaria podem se alterar, segundo a tradição em que esse artista pertença, quais mestres e mestras influenciaram a sua trajetória artística. Mesmo que o/a palhaço/a/e lide com desastre, com o erro, é preciso muito treinamento, conhecimento técnico, para articular todos os elementos cênicos. Santos (2017, p. 63) cita, de maneira geral, quais os elementos técnicos, segundo ele, que são fundamentais para a palhaçaria: “a triangulação, a escuta, a prontidão, a improvisação, os três tempos, a pesquisa de campo, um papo supostamente desprezioso e a generosidade.” É importante ressaltar que independentemente da técnica utilizada, a generosidade transpassa todos os princípios da palhaçaria, conforme diria Leblon (2018), ser palhaço/o/e requer muita generosidade, o ato de permitir-se ao fracasso diante de uma plateia, emprestar seu corpo, história e trabalho para viver o ridículo de suas bobagens, espalhando a humanidade, é um ato de muita coragem e generosidade.

## 1.5 A PALHAÇARIA FEITA POR MULHERES NA CONTEMPORANEIDADE BRASILEIRA

A história das mulheres dentro da palhaçaria foi por muito tempo apagada, cerceada ou objetificada. Os registros históricos dão conta inicialmente de mostrar que durante a Idade Média europeia, por exemplo, as mulheres também exerciam a função de bobó da corte, mas nunca pondo sua feminilidade em jogo, algumas mulheres, marcaram, como a *Madame Rambouillet* (da corte de Francisco I), *Jardinière* e *Jacquete* (serviam *Catarina de Médicis*), *Mathurine* (serviu a Henrique III, Henrique IV e Luiz XIII) (CASTRO, 2005).

Durante muito tempo “houve uma invisibilidade de figuras femininas desempenhando papéis cômicos por razões culturais, históricas e sociais, visto que durante séculos houve proibição da participação da mulher nas artes cênicas” (JESUS, 2017, p. 1), as mulheres não podiam nem prestigiar as obras artísticas, e, afinal, quem interpretava os papéis femininos, então? Os homens, eles se travestiam com aquilo que é concebido como mulher e as interpretavam nas obras.

Sempre disseram para as mulheres, que elas não podiam ser palhaços, que o espaço social que lhes cabia era de cuidados domésticos, cuidar dos filhos, ou seja, servir aos homens. “Era possível rir da mulher, mas não com a mulher. Afinal, rir junto, rir com, é coisa que só se

permite aos iguais, o que homens e mulheres não eram e não podiam ser” (CASTRO, 2005, p.220). Ou seja, a mulher era encarada como menor, serviçal, e quando de alguma forma se sobressaia era taxada de prostituta, deixando de ser confiável. Algumas mulheres até participavam da *Commedia dell'arte*, participavam como palhaços de algumas ações pontuais, mas sempre estiveram em descrédito e não tendo a mesma importância, quando exercido por homens. Conforme corrobora Jesus (2017), há vários indícios de que as mulheres estiveram presentes na construção da comicidade, porém, os registros são muito escassos, em decorrência da hegemonia patriarcal. No circo, por exemplo, o lugar da mulher era quase sempre destinado a ajudante de algum homem, sendo ele o centro da atração circense, ou também elas eram as amazonas, trapezistas, contorcionistas e, de modo geral, figuras que eram usadas para aguçar a imaginação sexual dos homens, explorando assim o corpo feminino por meio da sedução e da beleza (NASCIMENTO, 2014).

Nascimento (2014, p. 27) diz que na *Commedia dell'Arte*, a figura da mulher enquanto atriz assume uma relevância nas criações artísticas da época, uma vez que passa a integrar um movimento de teatro popular, interpretando quase sempre a serva ou serviçal, ou quando descobrem a importância de trazer os homens para a plateia, valoriza-se a figura da mulher enquanto um corpo atrativo esteticamente, em uma tentativa de chamar mais homens para o público. Com algumas ressalvas e machismos inerentes da época, é somente neste momento histórico que a mulher passa a ter alguma importância nas obras teatrais. Já no teatro moderno essa concepção muda um pouco, haja vista que a mulher, enquanto atriz, ganha relevância nas dramaturgias e criações teatrais, mesmo perdurando durante muito tempo a concepção de que ser atriz era algo relacionado à prostituição (NASCIMENTO, 2014).

A primeira mulher que se tem conhecimento até então, que fazia palhaçaria do Brasil foi Maria Eliza Alves, o palhaço Xamego, era uma atração muito esperada na década de 1940, no circo Guarany, tornou-se tão popular enquanto figura que recebeu até uma música composta por Luiz Gonzaga: “todo mundo quer saber. O que é o xamêgo. Ninguém sabe se ele é branco. Se é mulato ou negro [...]” (CASTRO, 2005). A palhaçaria feminina do Brasil começa a tomar a cena por volta dos anos 1980 e 1990, com mulheres que fizeram cursos de palhaçaria, especialmente no Lume teatro e começam a assumir suas características enquanto mulher e palhaça. Mesmo que haja antes disso, artistas, como Angela de Castro (palhaço seu Souza) e Lily Curcio (palhaço Inocência), ambas interpretam palhaços, não de forma estereotipada do que seria um homem, mas encontraram na figura masculina um espaço dentro da palhaçaria (JESUS, 2017).

Ao falar de palhaçaria feminina, muitas pessoas ainda se espantam ou desconhecem esse

movimento, por estarem habituadas a ouvir durante anos que palhaço é somente do gênero masculino, ou que comicidade pertence aos homens, haja vista a quantidade de humoristas, piadistas, trovadores e cômicos que há no Brasil. Contudo, ocorre essa mudança no país, especialmente a partir dos anos 1990, quando as mulheres, enquanto palhaças, começam a tomar espaços, não vistos antes, há palhaças no circo, nos teatros, em festivais, cabarés de palhaçaria, na TV, nas praças e ruas, nos hospitais. E para além da ocupação dos espaços, as mulheres também passam a assumir funções que eram antes majoritariamente masculinas, passam a elaborar direções, dramaturgias, iluminação, caracterizações, produções, e assumem a cena, estando nela enquanto palhaça, mas também nos demais elementos que compõem a produção em palhaçaria. Dessa forma, “como qualquer mudança de sistema acostumado a ser o mesmo há muitos anos, é natural que cause dúvidas, estranhamentos, equívocos e incômodos. Toda mudança é expansiva. Acontece do micro para macro.” (SILVA et al., 2018, p. 8).

Figura 5 – Grupo de palhaçaria feminina As Marias da Graça



Fonte: (GRAÇA,2022).

E o primeiro grupo de palhaças do Brasil, As Marias da Graça, fundado em 1991, da formação original estão Geni Viegas, Karla Concá e Vera Riberio, e Samantha Anciães passa a integrar o grupo a partir de 2003. Foi o grupo pioneiro também em criar um dos primeiros festivais exclusivos para mulheres palhaças, chamado de Esse monte de mulher palhaça, no Rio de Janeiro (SILVA et al., 2018). Há no Brasil, depois de toda a construção de um movimento feminista de palhaçaria, a manifestação de diversos grupos de mulheres palhaças, grupos de pesquisa, duplas de mulheres, além de uma escola exclusiva de palhaçaria feminina em São Paulo, coordenada por Andrea Macera. Fora a primeira revista de palhaçaria feminina do Brasil, coordenada por Michele Silveira de Chapecó, Santa Catarina. Tanto a escola quanto a revista são pioneiras no Brasil dentro desse movimento de mulheres palhaças.

Há hoje, no Brasil, os seguintes eventos periódicos especializados em comicidade e palhaçaria feminina: “Encontro de Mulheres Palhaças-SP, Festival Palhaças do mundo de

Brasília-DF, Mostra Tua Graça Palhaça-RS, Palhaça na Praça-MG e PalhaçAria: Festival Internacional de Palhaças do Recife-PE.” (JESUS, 2017, p. 4). E desde 2020, com a pandemia da Covid-19, muitos desses festivais e encontros passaram a ser *on-line* e outros eventos também surgiram, como: Minas – Encontro de mulheres palhaças de Uberlândia/MG; 1ª Convenção de mulheres palhaças da Paraíba; 1º Festival de Palhaças do Vale Benditas Genis-SP; Festival palhaças do Sul-RS; I Bruxaria de palhaças – Encontro de Formação de Palhaças na Ilha da Magia – SC, etc. Há também os movimentos organizados em rede, como a Rede de mulheres palhaças do Brasil, Rede Catarina de Palhaças de Santa Catarina, Rede de festivais de palhaças do Brasil, as Praiaças, movimento de palhaçaria feminina da baixada Santista, entre outros movimentos e eventos que migraram para as redes sociais ou até mesmo nasceram em decorrência da necessidade de adaptação da maioria dos artistas, em razão da pandemia.

Jesus (2017) reflete a respeito dessa quantidade de festivais, formações, discussões sobre a palhaçaria feminina e afirma que todos esses movimentos são reflexos do esforço e ousadia das mulheres, as quais, durante muito tempo, tiveram um espaço negado dentro da palhaçaria e ainda hoje precisam se afirmar enquanto figuras cômicas femininas. A autora ainda fala sobre a falta de referências para a construção dessas figuras femininas, mas que pensa não ser ruim, e sim um espaço que se abre para a experimentação de questões novas na palhaçaria, inclusive se põe a questionar os velhos padrões, que, muitas vezes, subjagam e colocam a figura da mulher em um lugar depreciativo.

E afinal, o que é ser palhaça? Segundo Cardoso (2018, p. 28), para ela ser palhaça advém do sentimento de amor e do desejo profundo por desvelar essa palhaçaria, que tem luz e sombra e pode ser multiforme, interseccional, diversa, ela ainda exemplifica dizendo: e se perguntarmos a uma criança o que é um palhaço/a/e possivelmente surgirão desenhos distintos, mas, a finalidade de ambos será fazer rir, diz ainda: “quero crer, somos uma poética desviante, ora líquida, ora gasosa, ora nuvem.” Complementa em outro momento, falando sobre o movimento da palhaçaria feminina:

Não resta dúvida de que todo esse “movimento das palhaças”, esse rolê que temos percebido nos últimos anos tem que ver com um movimento histórico muito maior e mais amplo, e que remete a luta de mulheres por mais direitos, menos violência e pela equidade social, entre outros temas, pois para além dos “direitos das mullieres”, a luta feminista também é simbólica, e nós palhaças travamos uma batalha que é, notadamente, de ordem simbólica, poética, assim creio que temos muito o que trocar. Trate-se talvez de potência que “rir-se de uma mulher” pode provocar numa sociedade essencialmente machista como a nossa, considerando o tipo de riso engraçado e crítico que estamos falando... E, provavelmente, também estamos falando de rir com uma mulher. De mulheres rirem juntas. Não somente de rir delas, mas também de rir com o cotidiano peculiar de mulheres, e do que é “ser mulher”, e rir juntas. Mulheres foram sacralizadas pela igreja católica, e também amaldiçoadas por essa mesma instituição [...]. Mas e rir? Rir... Apenas rir... Quais risos os universos de uma mulher despertam?

E mulheres rindo juntas? Imagine a potência de mulheres rindo juntas, de tudo. (CARDOSO, 2018, p. 30).

Isto é, a potência do riso a partir das mulheres, para além de libertador, é de extrema relevância para uma luta feminina emancipatória, que desafia o machismo e os padrões sociais preestabelecidos, criando camadas e espaços em que seja possível ser livre e falar de suas próprias questões. Outra definição do que é ser palhaça foi dada por Ana Fuchs, em uma entrevista à revista de palhaçaria feminina, dizendo que:

Ser palhaça é desnudar-se diante de si e do outro. É colocar a mostra todas as facetas que somos capazes de reconhecer em nós mesmas, do melhor ao pior, é escancarar a nossa fragilidade, nosso orgulho, nosso fracasso e nosso ridículo. É também revelar a nossa capacidade de graça diante das mazelas que carregamos, é criar poesia com o próprio corpo, é provocar e se provocar num movimento de ver e dar-se a ver. Essa é a estrutura que move os processos criativos de constituição da palhaça, que tem em seu cerne a busca de um significado pessoal e artístico. (SILVA et al., 2018, p. 44).

Quando há uma mulher palhaça em cena, Fuchs (2020) questiona, estamos rindo do quê? Pois, há inúmeras pautas que são levantadas, somente pelo fato de haver uma mulher cômica em cena, quais representações sociais esse feminino que foi tão excluído ao longo da história pode representar, como reverter a opressão, o grotesco, a inadequação secular em comicidade ou discussão dramaturgica? Fuchs (2020) vislumbra a possibilidade de uma palhaçaria feminina que é pedagógica, haja vista que educa não somente os artistas, mas a sociedade como um todo, faz repensar os dilemas do gênero na nossa sociedade. Qual é o ridículo da mulher palhaça? É preciso entender, também, como diria Silva et al. (2018, p. 9), “mulheres e homens são diferentes: humores, conceitos, escolhas, focos [...] o que é risível para um é diferente do que é risível para outro.”

Nascimento (2014) afirma que não é nada delimitado, está em processo, e esse universo feminino diz respeito a todo percurso de uma mulher enquanto lugar político e social, enquanto corporalidade que se distingue dos homens, pois há aspectos, como a menstruação, hormônios femininos, sexo, gravidez, e, sem sombra de dúvida, a mulher tem em sua figura diversos padrões sociais que lhe foram atribuídos ao longo da história, para tanto, é preciso de desconstrução, a fim de que haja a construção de um novo olhar, de um novo espaço para o feminino.

E como diria Karla Conká, em entrevista para revista de palhaçaria feminina, a comicidade de uma mulher é um estado de presença e de força, sendo que quando ela está em cena o que vai ser dito é uma escolha pessoal e advém de sua perspectiva de mundo, “na sua maioria as palhaças falam de questões pertinentes ao mundo feminino, o que vem gerando

alguns incômodos principalmente por parte dos homens. A bela adormecida ainda ronda entre nós!” (SILVA et al., 2018, p. 8).

É importante lembrar, que não há uma polarização entre universo masculino e feminino, o que existem são fatos históricos e sociais que mostram o quanto a mulher não teve espaço para se expressar comicadamente, por exemplo. Quando se salientam as questões do gênero feminino nessa construção do risível, é porque há especificidades inerentes às mulheres, e se palhaçaria é um mergulho no universo de cada um, nada mais justo que uma mulher palhaça ao adentrar a cena traga seu mundo, seu ridículo, suas inadequações, suas problemáticas, seus dilemas para comporem esse processo cômico. Conforme afirma Jesus (2017, p. 6), “ressalto a importância do espaço político que as diferenças proporcionam e reafirmo a impossibilidade de alienar-se dessas questões. Não trazer à cena essa discussão é igualmente contribuir para manutenção da invisibilidade”, por isso, é fundamental que haja conexões, diálogos, permeabilidades, tanto na palhaçaria masculina quanto na feminina, na busca por “campos e as intersecções políticas e culturais.” (JESUS, 2017, p. 6). E vale ressaltar, foi socialmente construída a ideia de gênero masculino e feminino, mas a teoria *queer*, por exemplo, vem mostrar ao século XXI que gênero pode ser entendido como uma construção social, não sendo um processo fixo e sim fluído, o qual será abordado com maior profundidade no próximo capítulo desta dissertação.

De maneira geral, a comicidade feminina surge inicialmente como resultado de uma luta pelo espaço das mulheres nos espaços sociais, nesse caso, na palhaçaria, assim, é um fator cultural, social, político e de gênero. Uma mulher palhaça, ao entrar em cena com toda sua bagagem, e gerar um conteúdo cênico risível, para que a plateia ria com ela e não somente dela, abre um espaço para que ela consiga mostrar o seu fracasso, ridículo, grotesco, rompendo com uma visão muitas vezes imaculada do feminino, humanizando-o (NASCIMENTO, 2014). Como diriam as palhaças da Cia. Traço, “brota de uma raiz como um grito, liberto por muitas vozes. Cresce num tronco que rasga o céu, como um espaço para não esquecer. Para transbordar. [...] E assim como nossos narizes avermelhados seguimos. Pintando o rosto para celebrar a vida” e, dessa maneira, elas buscam pela liberdade e celebração que a palhaçaria pode lhes possibilitar (SILVA et al., 2018, p. 13).

## 1.6 A PALHAÇARIA DISSIDENTE, PALHAÇARIA *QUEER*, PERFORMANCE HÍBRIDA

A palhaçaria dissidente nasce em decorrência dos movimentos feministas,

LGBTQIAP+, negros e negras, a partir de discussões propostas por esses movimentos, que abriram espaços para dialogar sobre o lugar do gênero e da sexualidade, da negritude e demais interseccionalidades. Especialmente com o advento da palhaçaria feminina, é que se começa a dialogar sobre o lugar do riso, sendo pautado no machismo, e que dos anos 1990 para cá, passa a ser revisto, principalmente pelas mulheres na palhaçaria no Brasil. Ao refletirem sobre as várias faces do riso, as mulheres ampliam o fazer artístico, abrindo espaço para os seus corpos e também para a possibilidade dos corpos diversos adentrarem o universo da palhaçaria e, dessa forma, emergem novas linguagens e possibilidades de um riso mais plural e dissidente.

Outro movimento artístico que influencia diretamente o surgimento de uma palhaçaria dissidente são as transformistas, *drag queens* e os *drag kings*, que inicialmente surgem com a necessidade de homens terem que se travestirem de “mulheres” para interpretar os papéis femininos, haja vista que as mulheres eram proibidas de se expressarem artisticamente. Esse movimento se intensifica no Brasil com o fortalecimento das *drags* no carnaval, depois em outros espaços, como teatro, televisão, cinema. Sendo um símbolo da luta LGBTQIAP+, as *drags* se transformaram, além de figuras cômicas, em performances políticas, estão nos *shows*, espetáculos, ruas, circos, teatros, redes sociais, na música e, sobretudo, abriram espaço para que corpos dissidentes pudessem ter vez e voz nos espaços sociais. Alguns artistas dizem que a figura *drag* é da palhaçaria, só que ao invés de usar nariz vermelho, usa peruca e demais adereços, mas sua função social se assemelha muito a dos/as palhaços/as (SANTOS, 2019).

No Brasil do século XXI há diversos (as) artistas *drags*, que fazem esse hibridismo de corpo dissidente na comicidade, como: Vera Verão, Silvetty Montilla, Tchaka Drag Queen, Thalia Bombinha, Michelly Summer, Suzy Brasil, Kaká Di Polly, Nani People, Salete Campari, Victória Principal, Valentine Drag, Alexia Twister, Rita Von Hunty, entre outras artistas. Fora isso, hoje em dia as *drags* ocupam espaços com relevância no entretenimento, na música, por exemplo, com as artistas Glória Groove e Pablló Vittar. Esses nomes e outros trazem a partir da arte *drag*, a possibilidade de resistência e de um riso mais diversificado, validando as várias formas de expressão artística e de existência humana.

Felícia de Castro (uma mulher negra, palhaça), em entrevista à revista de palhaçaria feminina, fala sobre a força da mulher e, conseqüentemente, dos corpos dissidentes, dentro da palhaçaria. Ela diz que todo corpo dissidente traz consigo feridas das tentativas de soterramento social que vem vivendo ao longo da história, resultado da opressão, violência, subjugação, depreciação, colonização, etc. Ao enfrentar esses aspectos e outros que surgem durante a exposição de um corpo de uma mulher ou de uma figura dissidente, em cena, na palhaçaria, é uma das formas de subverter a ordem das coisas, sendo que esses corpos se transformam em

práticas políticas e artísticas ao mesmo tempo, abrindo espaços sociais e emocionais para que de fato a diversidade consiga se expandir culturalmente e para que o espectador repense seus próprios preconceitos. A pesquisadora fala que “a palhaçaria é em essência respiração e dança de emoções”, revelando assim o quanto todo esse processo é interdisciplinar, pois envolve aspectos políticos, sociais, psicológicos, de gênero e sexualidade, entre outros (SILVA et al., 2018, p. 28).

Uma das primeiras e únicas pesquisas acadêmicas que tratam sobre a dissidência de gênero e sexualidade dentro do universo da palhaçaria é da palhaça e pesquisadora Manuela Matusquella (CARDOSO, 2018), na qual, ao olhar para sua vivência de mulher lésbica e palhaça, passa a conceber a possibilidade de haver uma palhaçaria *queer*, que é um movimento de romper com a lógica binária de que existe somente o masculino e o feminino, e sim que podem existir múltiplas formas, cores, jeitos e fluxos, inclusive, a possibilidade de um atravessamento entre a ideia de masculino e feminino, uma certa transição e fluidez, sem a necessidade de fixar-se em uma única identidade. Essa palhaçaria *queer* está à margem, por isso é dissidente, fala dos corpos que estão marginalizados desde sempre na nossa sociedade, e busca por meio da comicidade um certo desvio do normativo, à procura por dialogar, por exemplo, sobre questões de gênero e sexualidade (CARDOSO, 2018). E por assim ser, na comicidade dissidente, com esse recorte de gênero e sexualidade, cabem, além dos palhaços e palhaças, também as *drag queens* e *drag kings*, que são artistas que performam sua pluralidade, alguns inclusive utilizam do cômico dentro de seus *shows* e apresentações.

Figura 6 – Palhaça Matusquella



Fonte: Leon (2020).

Lá em 2005, Castro já falava sobre a complexidade que é abordar a sexualidade dentro

da palhaçaria, colocando que alguns palhaços são tidos masculinos e algumas palhaças tidas como femininas (seguindo a lógica binária de gênero). A autora aponta para a possibilidade de uma palhaçaria inocente, em que as figuras cômicas não abordam questões de sexualidade, por exemplo. Mas, como o assunto é abstruso, a autora complementa, dizendo que cada figura cômica é resultado de uma criação “pessoal e intransferível.” (CASTRO, 2005, p. 222).

A partir da vivência que a palhaça pesquisadora Leblon (2018) teve com a mestra de palhaçaria, Sue Morisson do Canadá, ela diz que entendeu que o estado físico e emocional da inocência é fundamental para quem faz palhaço/a/e, pois é nesse estado que se revela a vulnerabilidade, outro conceito importante. Haja vista que o/a palhaço/a/e são figuras cômicas de artistas já na vida adulta, não teria como e nem é o objetivo, que eles voltassem a ser crianças, mas, o jogo cômico e a brincadeira pressupõem inocência e é primordial acessar esse estado, para que a liberdade possa existir. Dessa maneira, independentemente do gênero ou da sexualidade, todos que trabalham com palhaçaria experimentam a inocência.

Souza e Santos (2019) fazem uma crítica a essa ideia, de que para ser palhaço é preciso acessar sua vulnerabilidade, especialmente quando se trata de uma palhaçaria negra, pois, para os autores, ser negro é estar o tempo todo em uma situação vulnerável, dizem ainda que: “negro conhece bem, e estar em cena por si só, sob o olhar de uma plateia é estar altamente fragilizado, com medo, e despertando em nosso corpo toda possibilidade de defesa possível, pois sempre estivemos no lugar do ridículo.” (SOUZA; SANTOS, 2019, p. 12). Assim, a vulnerabilidade que para uns pesquisadores é sinônimo de fundamento da palhaçaria, para outros é um estado permanente de vida, especialmente em se tratando de corpos dissidentes, no entanto, como gerar novos olhares a partir disso?

Felícia de Castro afirma que quando a mulher palhaça, nesse caso, os corpos dissidentes também se entendem enquanto potências poéticas, que, ao serem livres, podem criar, ser fonte de conhecimento, de empoderamento. Não é um percurso fácil, mas é necessário, olhar-se, perceber todas as feridas sociais que estão sob a pele, e fazer delas conteúdo para o riso. “Seguimos na irmandade e imunidade do riso e da irreverência que nos protege, desafia a ordem, e todas as formas de opressão. Bem-vindas sois vós. Vivas nos queremos.” (SILVA et al., 2018, p. 29).

É uma possível ética na palhaçaria, que tenta mensurar o que seria permitido ou não, uma vez que o riso, ao mesmo tempo que liberta, também reprime. Ao mesmo tempo que há obras de palhaçaria que buscam dialogar de forma transversal sobre problemáticas sociais, como a opressão por conta do gênero e sexualidade, há outros movimentos e trabalhos na comicidade que seguem reforçando estigmas e gerando riso a partir de preconceitos,

discriminações, ou seja, há quem faça esse tipo de humor e também quem consuma.

Castro (2005, p. 257) nos questiona, isso que estamos produzindo é “riso ou escárnio? Piadas racistas, sexistas, fascistas, existem aos montes”, a autora afirma que o contraponto para a opressão não é o politicamente correto, mas “a sensibilidade e a consciência do cômico, daquele que pretende provocar o riso alheio. [...] A grande diferença entre humilhar e brincar é a que existe entre rir de e rir com.” Ou seja, na palhaçaria é importante sempre refletir sobre o que está sendo posto enquanto conteúdo do risível, pois o palhaço, mesmo sendo ridículo, fracassado, estúpido, muitas vezes, ele difere do comediante, pois a arte da palhaçaria pressupõe alguns princípios, como o de ao fazer uma piada, o palhaço está vivendo-a, e o comediante não necessariamente precisa viver as piadas ou histórias que conta.

Por isso, a importância de haver figuras dissidentes enquanto palhaços/as/es, para que elas falem por si, o problema é que, muitas vezes, a ética e o respeito estão em desuso por parte de alguns trabalhadores do riso, os quais, apoiados no discurso de liberdade de expressão, transformam o ato de rir em uma prática pautada em liberdade de opressão, para tanto, é preciso de muita ética, inclusive no riso.

Mas, por que é importante haver corpos dissidentes dentro da palhaçaria, atuando enquanto performance de maneira condizentes com seus gêneros e sexualidades? Cardoso (2018) relata em seu estudo que durante muito tempo ela precisou omitir sua identidade lésbica, e fazia cenas de palhaça que ela precisava se apaixonar ou paquerar homens, mesmo que isso lhe causasse um enorme desconforto. Pois, é isso que naturalmente acontece, como se fosse uma programação normativa, em que algumas pessoas precisam esconder o que de fato são, para conseguirem aceitação e acolhimento. Ela diz, ainda, que seu maior medo, rompendo com essa lógica, era sofrer algum tipo de represália, até porque seu trabalho também era voltado para crianças, o que os pais dessas crianças iriam dizer ao verem uma palhaça lésbica? No entanto, essa tem sido a transformação da palhaça pesquisadora, dentro de uma possível palhaçaria *queer*, abordar o que de fato sente e é, dessa forma, a artista tem se permitido viver relações afetivas enquanto brinca como palhaça, tanto que já foi surpreendida por um beijo de outra mulher da plateia, o que é um processo, um fluxo, uma mudança de si e do mundo.

Esta pesquisa de mestrado nasce em decorrência da minha experiência enquanto palhaço, na qual fui me descobrindo performar uma maneira híbrida-*queer*-gay-não binária-livre de palhaçaria. E essa descoberta vem muito ao encontro do que citei anteriormente, sobre a experiência da Cardoso (2018), pois me via em situações muitas vezes vexatórias, no sentido ruim do constrangimento, que não é aquele que impulsiona o/a palhaço/a/e a criar ou rir de si mesmo, exatamente ao contrário, a ideia das ofensas que já ouvi enquanto palhaço/a/e dissidente

eram para menosprezar ou depreciar a minha performance. A minha intenção nunca foi fazer um palhaço dissidente da norma padrão, as pessoas que foram me avisando por meio de seus julgamentos, pois, para mim, minha performance partia daquilo que é genuinamente meu, que está no meu universo risível, que pertence às minhas particularidades e advém das poéticas do meu corpo, da minha linguagem e, principalmente, da minha leitura de mundo.

Figura 7 – Palhaço Deixavim



Fonte: arquivo pessoal do pesquisador. 2020.

Quanto aos tipos ou qualidades, dentro de um viés da palhaçaria dissidente, como será que acontece? Olendzki (2016) diz que nenhuma identidade palhacesca, seja Branco, Augusto, seja Contra Augusto, é tão fixa que não possa ser permeável conforme a situação, demanda cênica ou relação com a plateia. Para tanto, mesmo que um/a palhaço/a/e dissidente assuma ou se identifique mais com um dos tipos, pode também fluir entre eles. Essa foi uma das questões que a pesquisadora Karla Conká (CONCÁ, 2021) disse em uma entrevista, que lá em meados dos anos 1980 e 1990, quando fundaram o Grupo As Marias da Graça, sempre lhes perguntavam, mas quem é a Branca, a Augusta? Como vocês definem os papéis no grupo? E ela disse que não havia muito essa definição, apenas eram o que são, palhaças, e isso em um certo lugar basta, senão o costume é buscar sempre encaixar, enquadrar, fechar em um conceito, algo que está inclusive se construindo, e as relações dentro do cômico se concebem a todo instante, interferidas por diversos fatores, como plateia, conteúdo cênico, artistas, etc.

Fuchs (2020, p. 210), revela a importância da comicidade, quando esses corpos que antes não eram comuns na palhaçaria, como as mulheres ou até mesmo palhaços LGBTQIAP+, assumem seus universos e vão para cena com essa bagagem inerente às suas identidades, gerando assim o que a autora chamou de “uma performance híbrida de gênero.” A autora relata ainda uma situação, em que uma palhaça estava em cena e uma criança gritava incessantemente chamando-a de louca, a palhaça teria várias opções, uma delas seria ignorar, porém fez o

contrário e respondeu: “sim, sou bem louca!”, gerando riso na plateia. Desse modo, essa é uma das opções que os corpos diversos possuem dentro da palhaçaria, vestirem suas peles, histórias, medos, opressões e performarem a comicidade com o hibridismo que lhes compõe.

Em relação à palhaçaria dissidente ser uma performance híbrida, Castro (2019), em seu estudo sobre palhaços, multiplicidade, performance e hibridismo, diz que essa leitura sobre a palhaçaria nasce da necessidade de compreender a multiplicidade de formas das figuras do risível se apresentarem, pois essa arte não tem fim, ela se constrói e reconstrói a cada dia, por meio das múltiplas formas e fazeres. A autora coloca, ainda, que por meio da compreensão da palhaçaria, enquanto performance híbrida e múltipla, é possível vislumbrar um lugar que não é binário, tanto da forma de as figuras se apresentarem quanto do lugar em que esse palhaço ou palhaça realizará suas apresentações. Antigamente era muito bem definido, o palhaço que trabalha no circo faz de um jeito e o do teatro de outro, hoje em dia há um híbrido nestas práticas, sendo que se mesclam e abre-se espaço para os entre-lugares.

No entanto, o que seria essa performance? Esse termo nasceu por volta de 1950, é de origem inglesa, e está muito presente na arte contemporânea, de maneira interdisciplinar, pois é de interesse não somente das artes cênicas (teatro, dança, palhaçaria, circo), como das artes visuais, música, e por conta da complexidade em que se aplica a performance, torna-se um termo de difícil definição. Contudo, Castro (2019) relata que o termo advém de atuação, desempenho, execução, habilidades, presença, estado, sendo a forma como alguém atua *performa* ao fazer algo, nesse caso, um espetáculo, uma entrada, um número de palhaçaria. Assim, para *performar* é essencial que haja liberdade para que o artista se manifeste da maneira que desejar, sendo compromisso dele as escolhas e linguagens artísticas que utilizará para essa comunicação, e o principal é a relação com o momento presente, compromisso com a experiência única que resultará desse encontro.

Outro elemento fundamental e que se relaciona diretamente com a palhaçaria é que a performance pressupõe uma relação direta com os acontecimentos do momento, do aqui e agora, da experiência única dos encontros e o impacto deles enquanto arte, e tudo isso se assemelha aos fundamentos da palhaçaria, relacionando-se com a improvisação, escuta, com lidar com os erros e interferências do momento e, principalmente, com os riscos do tempo e da realidade que se apresenta, sendo que todos esses elementos são matérias-primas para a arte da palhaçaria (CASTRO, 2019). É importante distinguir performance de exibicionismo, a autora inclusive cita, dizendo ser de interesse dos palhaços mostrarem-se, alguns usam da ideia da vaidade e do egocentrismo para satirizar e rir desses comportamentos, mas, mais do que isso, o que importa sumariamente é a relação e a experiência que se estabelece, seja com o

espectador, seja com os demais elementos da cena.

De maneira geral, os termos se assemelham enquanto função e finalidade, a palhaçaria dissidente, com a performance híbrida na palhaçaria (CASTRO, 2019) e a palhaçaria *queer* (CARDOSO, 2018), sendo ambos termos e conceitos muito semelhantes, que abordam a liberdade de gênero e sexualidade dentro da palhaçaria e a importância da expressão e espaço, para que todos os tipos de corpos possam se expressar de maneira legítima, em que o risível é dado a partir do entendimento de rir com, e não rir somente de, invertendo a lógica depreciativa que persegue socialmente algumas formas de existência.

Vale ressaltar que, nos últimos anos, o movimento de palhaces (figuras cômicas que rompem com a lógica binária, de palhaço ou palhaça, e transitam entre esses universos) tem crescido substancialmente, com a pandemia surgiram diversos festivais *on-line*, cabarés e eventos que contemplam esse universo da palhaçaria dissidente-híbrida-*queer*. A exemplo disso, aconteceu o I Festival Internacional de Circo *Drag*, com diversas performances e debates sobre questões de gênero, sexualidade no circo, fora outros projetos, conversas, encontros que têm surgido para dialogar sobre esses temas de maneira transversal. Sendo assim uma abordagem contemporânea da palhaçaria.

## CAPÍTULO 2 - APRESENTAÇÃO DA FIGURA<sup>5</sup> OU DIVERSIDADE SEXUAL, DE GÊNERO E CORPOS DISSIDENTES

Eu determino que termine aqui e  
 agora Eu determino que termine em mim, mas não acabe  
 comigo  
 Determino que termine em nós e  
 desate Que amanhã, possa ser diferente  
 para elas  
 Que tenham outros problemas e encontrem novas  
 soluções E que eu possa viver delas, através delas e  
 suas memórias  
 Entre a oração e a  
 ereção Ora são, ora não  
 são Unção, bênção, sem  
 nação Mesmo que não  
 nasçam Mas vivem e  
 vivem e vem  
 Se homens se amam, ciúmes  
 Se hímen, se  
 unem A quem  
 costumeiramente ama A  
 mente ama também  
 Oh-oh, oh-oh, oh-oh, oh (A mente ama também) [...]

Não queimem  
 Não queimem  
 Não queimem as bruxas (Não  
 queimem) Mas que amem as bixas,  
 mas que amem Clamem, que amem,  
 que amem [...]

Que amem as  
 travas Amem as travas  
 também [...]

Amém  
 (LINN DA QUEBRADA,  
 2019)

Sem nome definido, endereço fixo, os corpos dissidentes estão há muito tempo no imaginário social, pois a estes corpos sempre foram designados os adjetivos mais animalescos possíveis, na tentativa constante de desumanizá-los. As justificativas dessas atribuições sempre giram em torno de um discurso dicotômico, que pretende separar o que alguns entendem por “natureza humana”, e o que foge dessa natureza é extirpado, depreciado, oprimido, na busca por um *status quo*, que, geralmente, é heteronormativo, cisgênero (pessoa que se identifica com o gênero que lhe foi atribuído ao nascer), etnicamente branco, de alto poder aquisitivo. Essas questões estão atreladas às construções sociais acerca da compreensão histórica sobre o que é

<sup>5</sup> Apresentação da figura é o termo utilizado para o/a palhaço/a/e mostrar-se, enquanto desenvoltura e suas características. É o ato de expor que se é. (PUCETTI, A TRAVESSIA DO PALHAÇO- A BUSCA DE UMA PEDAGOGIA, 2017).

o gênero e as sexualidades, em uma perspectiva comumente normativa e tendenciosa, desvalorizando os aspectos diversos dessas temáticas e abrindo debates sociais sobre o lugar que estes corpos ocupam socialmente.

Foucault (1984) disse que mais do que pensar a sexualidade como um aglomerado de fantasias íntimo-sexuais, ela é uma linguagem e posicionamento político, são comportamentos que perpassam a ética e moral, haja vista que a sexualidade, por exemplo, está nas normativas sociais do que é permitido ou proibido de fazer e ser. Para tanto, o gênero e a sexualidade pairam os estudos do discurso, sendo interesse investigativo da linguagem, também da história, antropologia, sociologia, psicanálise e psicologia, entre outras áreas que buscam entender essas temáticas, em uma perspectiva que é capaz de se arranjar e, ao mesmo tempo, rearranjar-se, num entendimento de que somos essencialmente uma espécie plural, assim como todas as outras, com a diferença que fazemos um julgamento moral sobre isso.

Louro (2000) reforça que, ao tratar dos aspectos da diversidade sexual e de gênero, temos que duvidar sempre das verdades, pois, geralmente, tendem a fechar as perspectivas e percepções sobre esses assuntos. E é preciso considerar que são áreas basilarmente amplas, complexas, repletas de atravessamentos e a cada dia novas leituras surgem, sendo imprescindível estarmos disponíveis para compreender sobre novas representações, símbolos, discursos, rituais e demais convenções acerca do gênero, sexualidade e corpo de alguém.

Considerando também que essas transformações vão acontecendo ao longo da vida de toda e qualquer pessoa, com a diferença de que alguns corpos são mais aceitos socialmente em relação a outros. Como diria Maldonado-Torres (2008), há corpos marcados para morrer e isso ocorre exatamente por fugirem dessas normativas de aceitabilidade, são divergentes, dissidentes, disruptivos, híbridos, performáticos, *queers*, etc. Para Butler (2016), tanto a sexualidade quanto gênero advêm de conjuntos de ações performativas, são práticas performativas e, por assim serem, não são somente nomenclaturas, perpassam toda corporalidade e identidade das pessoas, construídas ao longo de suas trajetórias de vida.

## 2.1 ATRAVESSAMENTOS ENTRE DIVERSIDADE SEXUAL, DE GÊNERO E DISSIDÊNCIAS

No decorrer da história a concepção social era de que tanto a sexualidade quanto o gênero são inerentes à natureza humana de cada pessoa, ao nascer se o sujeito possui pênis e testículos entende-se como homem e sexualmente deve se sentir atraído por mulheres, já as

mulheres nascem com uma vagina e seu desejo sexual é direcionado aos homens, estas são as concepções históricas e religiosas, especialmente após a Idade Média europeia, que se atribui, além do significado de naturalização, a ideia de que esses são os lugares sagrados de um homem e de uma mulher, entra em cena também a ideia de reprodução da espécie humana (BUTLER, 2016). No entanto, Louro (2000) afirma que o gênero e a sexualidade são plurais, na prática, cada pessoa vive a sua identidade e sexualidade de formas íntimas e intransferíveis, pois todo corpo ganha sentido quando está em relação a outros corpos, ou seja, é na interação social, cultural, e política, que ocorre a nossa construção subjetiva. A grande questão são os grupos de poder, que querem impor um único jeito de ser e de se relacionar, usando discursos moralizantes e opressivos, para depreciar a existência dos corpos diversos.

Mas, afinal, como ocorre a construção do gênero, por exemplo? Segundo Butler (2001), o gênero perpassa por essa construção social, que naturaliza um tipo de corpo e sua genitália, e mais do que isso, antes mesmo de a criança nascer ela é influenciada por uma generificação construída culturalmente. No entanto, não há um destino biológico, psicológico, social e político, que venha a ser tão preponderante a ponto de delimitar como o gênero de alguém se constrói. A autora diz que o gênero pode se construir por esses aspectos e muitos outros, atravessados por inter-relações, que, em movimento com a nossa cultura, vão compondo a identidade de um povo.

Para Preciado (2011), a ideia de gênero se torna uma ferramenta teórica do feminismo americano. Por volta dos anos 1980 e a partir disso muda a concepção social do que é gênero, realizando a distinção da noção de reprodutividade e ato sexual, de identidade de gênero e sexualidades, considerando também que são aspectos que não recaem sobre um corpo como se fosse uma folha em branco, ao contrário, vêm cheios de acepções, nas quais o autor denomina de dispositivos sexopolíticos. Assim, tanto a ideia de gênero quanto as sexualidades passam por um controle social, onde quem tem o poder dita determinados códigos e verdades sobre o que deve ser considerado masculino e feminino, sem considerar um possível hibridismo entre esse binarismo. E essa ideia de sexopolítica elucidada sobre o quanto as relações sociais de poder dominam, oprimem, determinam e delimitam as expressões de gênero e de sexualidade da nossa sociedade, gerando uma dialética entre a normatização e a construção da ideia de corpos patológicos, em uma tentativa de unificação e controle da vida.

Todo corpo é um paradoxo que carrega discursos e os discursos habitam os corpos (BUTLER, 2018). Segundo Rodrigues, Monzeli e Ferreira (2016, p. 10), “A tentativa de dar inteligibilidade a um corpo é, via de regra, o gesto de engendrará-lo sob alguma forma de reconhecimento a qual tem por base normas sociais, estatais ou médico-jurídicas vigentes.”

Assim, ler um corpo é considerar que há uma linguagem que é atravessada por dispositivos e normas, formas de poder e biotecnologias, que influenciam e são influenciadas, diretamente nos signos e no desenvolvimento das poéticas de um corpo e deste corpo enquanto instrumento artístico. Conforme a Palhaça e artista Manuela retrata em sua pesquisa:

Tentar resistir e desviar das “formas de subjetivação sexopolíticas” envolve hoje não só uma dimensão pessoal, senão política. No que me pergunto sobre a potência ativista, artista de minha profissão, face a minha condição enquanto mulher lésbica. E penso que insistindo no riso, resistindo, denunciando e criando, fortaleço-me e fortaleço o rolê. (CARDOSO, 2018, p. 202).

Ou seja, o corpo é muito além de uma perspectiva pessoal, ele é essencialmente político. Foucault (2010) aborda de forma contundente em sua obra que a sexualidade é um mecanismo de controle e, sobretudo, de poder. Ou seja, é por meio do controle da sexualidade que ocorrem muitos dos processos político-sociais, normatizando e tentando unificar as expressões subjetivas de cada indivíduo. Essas relações de poder afetam diretamente as formas como as pessoas vão se construir afetivo-sexualmente, identitariamente, sujeitando os corpos e as histórias das pessoas a dirigirem seus interesses e condições, ao que se denomina como padrão normal ou esperado.

Este é um conceito muito dúbio, controverso e estigmatizante, ao tratarmos de gênero e sexualidade, a ideia de que há uma concepção que é normal e outra anormal, tornando toda e qualquer expressão que não sejam as normativas, em algo que é anormal e patológico. Muito disso se deve à concepção médica de que homossexualidade, por exemplo, era doença. Isso mudou somente em 1990, em uma tentativa de normalizar as relações homoafetivas. E somente em 2018, a Organização Mundial da Saúde (OMS) retira a transsexualidade da lista de doenças mentais, ou seja, durante muitos anos a ideia de doença ronda a comunidade LGBTQIA+, sendo que não muito distante tramitou no Senado Federal brasileiro o projeto intitulado de “cura *gay*”, numa tentativa de proporcionar tratamento médico e psicológico a LGBTQIA+ que desejassem mudar suas identidades, na busca por normalizar as pessoas tidas como anormais. A cada dia surgem novos projetos e discursos de parlamentares conservadores, na busca por “curar essa doença da diversidade sexual e de gênero.”

Tanto que o atual presidente do Brasil (2022), já usou em diferentes momentos de sua carreira política, frases, como:

“não vou combater nem discriminar, mas, se eu vir dois homens se beijando na rua, vou bater (2002)”. “O filho começa a ficar assim, meio gayzinho, leva um couro e muda o comportamento dele (2010)”. “Não tenho nada a ver, cada um faz o que quer com seu corpinho cabeludo entre quatro paredes, o que eles têm para me oferecer não interessa, agora, eu não quero que o público LGBT crie currículo para as escolas

públicas de primeiro grau (2011)". "O sangue de um homossexual pode contaminar o sangue de um heterossexual (2011)". "Não dá para saber que uma pessoa é *gay*, transexual, lésbica ou travesti antes de agredi-la e que só porque uma pessoa faz sexo com o órgão excretor, não merece uma lei de proteção. 90% dos adotados vão ser homossexuais e vão ser garotos de programa deste casal". "Eu seria incapaz de amar um filho homossexual. Não vou dar uma de hipócrita aqui: prefiro que um filho meu morra num acidente do que apareça com um bigodudo por aí. Para mim ele vai ter morrido mesmo (2011)". "Ensinar para a criança que ser *gay* é normal? Não! Dá nojo, esses gays e lésbicas querem que nós a maioria entubemos como exemplo de comportamento a sua promiscuidade. Nós não podemos nos submeter aos escárnio da sociedade, não existe homofobia no Brasil, a sociedade brasileira não gosta de homossexuais". (JOHAN, 2016).

Essas são algumas das diversas frases de cunho homofóbico ditas pelo representante público de um dos maiores poderes políticos do país, as quais foram compiladas e retiradas da Revista lado A, uma das mais antigas revistas brasileiras voltadas à população LGBTQIA+ (JOHAN, 2016). Isso corrobora com Foucault (2010) e Preciado (2011), que dizem que os dispositivos de gênero e sexualidade passam diariamente por controles e discursos de poder.

A ideia de que corpos LGBTQIA+ são anormais, promíscuos e doentes pode ser entendida como uma tecnologia sexopolítica que busca patologizar os corpos, na qual Preciado nomeou como corpos desviantes (2011), que rompem com essa ideia heteronormativa, e a resposta dos conservadores é oprimir, agredir, depreciar e, infelizmente, assassinar, na busca por certa higienização da humanidade, que busca limpá-la daquilo que é entendido por alguns, como nocivo.

Louro (2000) lembra que essas tecnologias de opressão contra o corpo diverso começam desde a escola, quando somos inseridos em uma pedagogia e sistema educacional totalmente rígido e padronizado, que concebe uma fila para meninos e outra para meninas, atividades escolares que negligenciam discussões de gênero e sexualidade e quando o fazem sempre gira em torno de associar LGBTQIA+ a patologias, como o HIV e demais Infecções Sexualmente Transmissíveis (ISTs). É desde a escola e da família que os corpos são disciplinados, aprovados ou reprovados, oprimidos, coagidos e ensinados a viver em uma sociedade que exclui as dissidências.

Segundo Preciado (2014), os corpos dissidentes são os corpos lidos socialmente como anormais, monstruosos, estranhos, divergentes, híbridos, fluídos, diversos, disruptivos, de maneira geral são as formas de existência que desafiam as normas padrões de comportamento, raça, estética, política, gênero, subjetividade e sexualidade, é dissidente porque representa a pluralidade de possibilidades de ser e estar no mundo. Muito mais ligado ao que o autor vai nomear de "corpo multidão", atravessado por diversas camadas subjetivas de expressões e identidades de gênero e sexualidade, está muito mais voltado ao múltiplo, híbrido e divergente,

do que para um corpo normativo e padronizado.

Para Butler (2018), toda pessoa exerce uma representação corporal e nela estão subjetivamente inscritas as normas sociais. Quando esse corpo rompe com esse sistema e lógica normativo, vê-se discursos e comportamentos regulatórios tentando moldar esse jeito de ser, reprimindo o surgimento das formas: transgênero, transexuais, travestis, corpos *queers* e demais maneiras dissidentes de masculinidade e feminilidade (BUTLER, 2018). Ao considerar os aspectos culturais e sociais, os corpos dissidentes são vistos como marginais, periféricos e que provocam o que Hall (2003) nomeia de produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Consideram-se, assim, aspectos relacionados à raça, etnia, gênero, sexualidade e suas transformações como uma nova categoria de política cultural.

Stubs (2015) afirma que ao corpo dissidente não se deve aplicar uma única definição, por ser um termo que está vivo em uma contínua experimentação e ressignificação, rompendo com tudo que se enquadra nos sistemas binários; entende que há múltiplas vias para a existência política de um corpo, sua história e a construção de sua subjetividade. Ribeiro (2018) complementa que ser diverso e falar sobre essa construção é essencial para a sobrevivência desses corpos, além de ser uma forma de legitimar essa existência enquanto pessoa.

Gonçalves, Stubs e Maio (2019) fazem uma análise, colocando que a sociedade em suas diferentes esferas organizacionais, como a cultura, política, educação, passa por processo que atinge a todas as pessoas, como as leis da Constituição Federal brasileira de 1988, decretos e ordens em nível nacional ou internacional, costumes e ações cotidianas a partir de atitudes individuais ou em grupo, sendo assim entendidos como organizações moleculares\micropolíticas, que visam tencionar espaços de existência e afetam a subjetividade de cada indivíduo. Os autores dizem que ao entender que essas linhas configuram o sistema organizacional da sociedade, é possível perceber que os corpos dissidentes são alvos fáceis; quando esta aniquilação não ocorre de maneira a ceifar suas vidas, ela tende a sujeitar seus sonhos, afetos e desejos.

O corpo que foge às normas sociais pode ser considerado com um corpo híbrido. Hall (2003) chama a atenção, dizendo que ao olharmos para estes corpos, não sejamos dicotômicos e contrastando entre sujeitos “tradicionais” e “modernos”, considerando que sejam pessoas totalmente formadas e inalteráveis em suas formas de expressar-se para o mundo. O hibridismo “trata-se de um processo de tradução cultural, uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade.” (HALL, 2003, p. 74). Mignolo (2008, p. 204) sugere que há uma “ferida colonial” na nossa sociedade, na qual se expressa por meio dos corpos

dissidentes de mulheres, negras e negros, indígenas, LGBTQIA+, sendo que para descolonizar é preciso construir uma crítica às opressões milenares que foram instituídas socialmente.

Considerando os aspectos mencionados, percebe-se que o corpo desde muito tempo possui leituras que giram em torno de enquadrá-lo dentro de uma ideia de perfeição hegemônica heterossexual cisgênera (pessoa que lhe é atribuído um gênero ao nascer no qual ela se identifica). Todas as dissidências, de alguma forma, passam por diversas violências, que advêm de dispositivos de poder, na tentativa de “curar” esse corpo “patológico”, e assim ocorre essa performance de gênero e sexualidade, de corpos que precisam lutar diariamente para conseguir o mínimo, sobreviver socialmente (BUTLER, 2001).

## 2.2 CORPOS DISSIDENTES ENQUANTO POÉTICAS POLÍTICAS

A poética política diz respeito a ouvir e dar voz à subjetividade que advém daquilo que é social, do meio que pressupõe relações e sistemas de organizações humanas, sociabilidades, abarcando relacionamentos, identidades, sentimentos, modos de ação, gestão, de estar, de ser e de se manifestar em grupo social. As poéticas políticas surgem, mais especificamente, para possibilitar denúncias e manifestar as urgências dos grupos sociais que são demarcados pela violência, opressão e discriminação (GONÇALVES; STUBS; MAIO, 2019). Colla (2010) afirma que “O que NOS acontece. O que NOS transforma. O que NOS interpela. Somos esse território de passagem, essa zona de confluência onde distintas forças se interpelam, espaço onde as coisas acontecem, lugar da experiência.” (COLLA, 2010, p. 30).

Fabris (2009, p. 417) faz uma reflexão da poética política a partir da análise de um corpo dissidente, dizendo que este é um “corpo como campo de batalha” e, por assim ser, exerce uma força poética-política com grande impacto social, na construção e questionamento de um imaginário social que caibam as diversas formas de existência. Fabris traz como exemplo de corpo político, o impacto das imagens de corpos mortos no holocausto, que carregam o signo da opressão e barbárie do genocídio na Segunda Guerra Mundial; além de um registro histórico, serve como instrumento de reflexão social. Outro exemplo de força política por meio do corpo e nesse caso do corpo em arte, está no que Cardoso complementa:

Nesse sentido, proponho-me a falar de uma desconstrução pessoal, que é reconstrução, e que é ruína e é devir. E começo a pensar que Matusquella pode ter começado a experimentar uma palhaçaria de gênero que roça com o *queer*, porque vai além de explorar a performance de gênero enquanto “mulher sapatão”, lésbica, enquanto ente feminino homossexual, mas porque talvez comece a reconhecer e a flertar coma ambiguidade, em termos de identidade não binária, na qual me identifico enquanto “menina-mulher-macha”, por exemplo. (CARDOSO, 2018, p. 194).

Ou seja, a autora descobre na palhaçaria uma forma de mostrar-se tal qual se entende enquanto mulher lésbica, trazendo aspectos da sua sexualidade para sua comicidade e, ao entrar em cena, representa física e metaforicamente muitas outras mulheres, por isso sua voz, existência, arte e corpo são potências poéticas políticas, que exercem a quebra e a reconstrução de paradigmas sociais e culturais. Contudo, é importante considerar que há pessoas que exercem utopias com seu próprio corpo, ao existirem de forma dissidente, confrontando os modos normativos de viver. Como diz Foucault, “o poder impede, mas também cria brechas, espaços, momentos e práticas indagadoras da constituição dos corpos, e é neles que encontramos momentos de potência, pois, lá onde há poder há resistência.” (FOUCAULT, 1984, p. 91). Assim, um corpo dissidente é uma possibilidade de poética, potência e sobretudo resistência política.

Conforme Silva et al. (2018, p. 29), “Unir mulher e palhaçaria é de uma potência avassaladora porque ambas precisam de um corpo livre para acontecer e inevitavelmente caminham para isso. Porque ambas querem acontecer, explodir, transcender.” Isto é, quando uma mulher se une à palhaçaria de forma empoderada, abre-se um espaço poético e político, potencializando suas vivências e valorizando suas jornadas de vida, rompendo com estruturas hegemônicas de poder, patriarcado, misoginia e opressão.

Outro exemplo de corpo político, nas artes cênicas, vem por meio do relato da atriz travesti, Renata Carvalho, a qual explica como as pessoas leem seu corpo socialmente:

Ele sempre chega antes, na frente, ele é um muro, um outdoor, um letreiro piscante. Eu quero lhes apresentar a história do meu corpo. Não que meu corpo precise de apresentações, ele é bem conhecido, famoso. Está nos jornais nas revistas e até na TV. Talvez pela minha voz vocês até já tenham descoberto, minha voz é reconhecível, ela também me entrega, essa voz, corpo, eu sou uma travesti. (PAUSA). Dei essa pausa para alguns terem tempo de construírem a sua travesti, essa travesti que permeia o nosso imaginário do senso comum. Eu sei que para alguns a palavra travesti pode soar meio pesada, causar um certo desconforto, ser algo sexualizado ou até perigoso, mas, peço que se acalmem, pois vou repeti-la muitas vezes, é preciso, talvez pela minha insistência na repetição ela possa chegar mais confortável aos ouvidos, mas quer um nome para o que eu sou? Chame de travesti, a palavra na qual se cuspiu, a palavra que não cabia no dicionário, nos livros de biologia ou na mesa da família, cabe perfeitamente na marginalidade da minha vida. Todo corpo tem uma história e um histórico, aqui eu ofereço os meus. (CARVALHO, 2020).

Nesse relato, a atriz revisita aspectos inerentes à sua existência e o quanto precisa lutar para seguir existindo, e lida cotidianamente com os estigmas e preconceitos construídos historicamente, que lhes atribuem adjetivos de desumanidade, dando a entender que por ser travesti, deixou de ser humana e só lhe cabe a marginalidade. Por isso, o seu corpo, a sua história e atuação artística são exemplos de poéticas dissidentes políticas, haja vista que o corpo travesti

é um contradispositivo social, reconstrói em sua existência todos os parâmetros de gênero, corpo, utopia, poética, poder, etc. (BUTLER, 2018).

Foucault (2013) lembra que toda figura de poder, que exerce alguma autoridade, seja no controle social, ou que está em destaque social, é preciso entender que tão importante quanto o lugar que está ocupando, é o que é feito dele, pois é dos desdobramentos desse lugar que emergem as diferentes formas e exercícios de poder, que, muitas vezes, estão tão inseridos na rotina cotidiana, que as pessoas executam e nem pensam sobre o que estão fazendo. O filósofo conceitua a ideia de biopoder que, diferentemente de afetar um único indivíduo, produz mecanismos disciplinares e regulatórios que afetam o coletivo, interferindo nas formas de bem-estar populacional. Esses mecanismos regulatórios de biopoder se ampliam para aspectos tanto orgânicos quanto biológicos, do corpo à população, articulando a disciplina e a regulação na efetivação de poderes e saberes. Dessa maneira, o corpo travesti passa por um longo processo de sujeição, em decorrência de um poder hegemônico que busca constantemente subjugar e depreciar a existência das travestilidades.

Scott (1995) retrata como mecanismo regulatório ou conceito normativo toda significação que busca limitar ou romper com a possibilidade de utopia, podendo ser encontrados nos dogmas e doutrinações, que perpassam tanto as religiosidades quanto a educação, ciência, política, etc. Scott cita, como exemplo, a forma que essas instituições enxergam as questões de gênero, taxando sempre como normativo aquilo que é binário e definindo o que deve ser entendido politicamente como homem e mulher, masculino e feminino, limitando as possíveis representações simbólicas que podem ser exercidas por alguém.

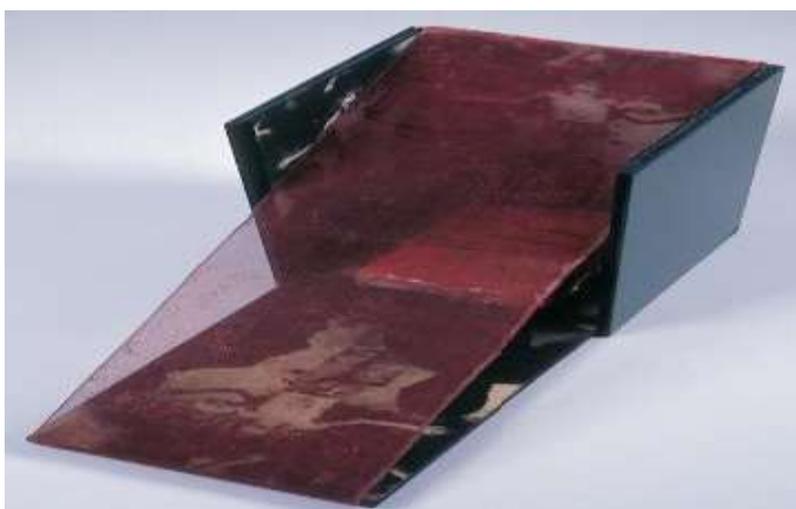
Na sociedade brasileira, o modelo de masculinidade mais valorizado é aquele que está associado à autoridade e ao poder e que, em longo prazo, garante o privilégio e a falsa segurança dos homens brancos, denotando que somente esta figura pode exercer espaços políticos, de gestão, de organização social, limitando as poéticas políticas somente a essa figura historicamente construída como a responsável pelas decisões sociais. Esse equívoco vem sendo desconstruído no século XXI, porém, há barreiras muito densas e permeadas pelo colonialismo, machismo, patriarcado, que tornam a existência de uma masculinidade hegemônica, subalternizando não somente o que é tido como feminino, mas, também, toda outra forma de ser que rompa com esse padrão (RODRIGUES; MONZELI; FERREIRA, 2016). Entende-se como corpo-multidão\político, que afeta e é afetado socialmente, não somente a partir das punições que são geradas para que o corpo fora da norma se volte para ela, mas, para que esse corpo plural consiga sobreviver socialmente precisa praticar muitas renúncias, abdicar dos

benefícios sociais, econômicos e jurídicos de “uma vida normativa”, para recriar espaços sociais, criando novos efeitos de vida (PRECIADO, 2014, p. 25).

Apesar de alguns princípios que fundamentam as práticas tanto de palhaços quanto de palhaças serem os mesmos, justamente por conta das dissidências, outros princípios e pedagogias estão sendo abordados na palhaçaria. Silva et al. (2018) ressaltam a importância de entender a palhaçaria como sendo um espaço também político. Essa figura palhacesca, quando está em cena, exerce um lugar de poder, pois seus discursos, a dramaturgia do seu trabalho, as escolhas estéticas e éticas do que é dito e feito em cena, influenciam politicamente em quem assiste a essa obra, dessa maneira, pode-se considerar a palhaçaria como sendo um espaço poético e político.

As poéticas de corpos dissidentes atuam por meio da arte para confrontar o colonizador e abrir espaços para novas lógicas que não reforcem o pensamento padrão, mas que repensem as poéticas e pedagogias, de que há um corpo abjeto e subalterno, que precisa necessariamente servir a uma máquina capitalista e seguir todas as regras normativas e disciplinatórias impostas por um colonizador, sendo isto um ato político. Os corpos abjetos são corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é entendida como não importante (PORCHAT, 2015). Um dos primeiros exemplos artísticos de “corpo trágico” ou “corpo político” ou “corpo como campo de batalha”, está em uma obra de Hélio Oiticica, intitulada *Bólido caixa 18 “homenagem à cara de cavalo”* (1965-1966).

Figura 8 – Corpo político, *Bólido caixa 18 “Homenagem à Cara de Cavalo”*



Fonte: Oiticica (1966).

A fotografia de Cara de Cavalo, codinome de Manoel Moreira, utilizada por Oiticica, mostra o bandido morto, crivado por mais de cento e vinte balas de revólver, após uma intensiva

caçada policial, que tem o apoio do então governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda. Vale ressaltar que, à época, o Brasil passava pelo período da Ditadura Militar. A obra consiste em uma caixa-preta destituída de tampa, em que possui quatro cópias da fotografia do corpo do bandido Cara de Cavalo, perfurado por mais de cem balas. No fundo da caixa, há um saco plástico com pigmento vermelho, que traz a inscrição “Aqui está e aqui ficará. Contemplai seu silêncio heróico.” (OITICICA, 1966). Uma tela, que se estende da borda da parede posterior até o extremo da anterior, recobre as imagens do corpo do bandido, de braços abertos como um crucificado, funcionando como um véu transparente, que dá a ver e, ao mesmo tempo, recobre o fato trágico ali representado. Nessa obra, o fato de ter o corpo deste homem que estava à margem social, exposto após de morto, é uma forma de provocar reflexões acerca da exclusão e das condições em que vivem os corpos dissidentes, por serem figuras que vivem marginalmente, sendo oposição ao poder e padrão hegemônico (FABRIS, 2009, p. 418).

Exemplo dessa oposição é a fala da palhaça Curalina:

Penso que a Curalina é a “sombra” que me acompanha; sinto o quanto ela potencializa minha voz, no sentido mais amplo da palavra; a voz de uma atriz que acredita no teatro e no que ele pode fazer por nós, a voz da Drica mulher que se permite revisitar seu corpo, a voz da Drica negra que rediscute o termo “afro” inscrito no que ela é; enfim a gama de vozes que nos constituem como “ser vivente”. Como eu havia dito, no universo da palhaçaria houve-se muito que trabalhar os procedimentos de Clown é desnudar-se, que o nariz é uma máscara que revela e não esconde. E de fato, trabalhar a palhaça pra mim foi e é isso. A Curalina é esse ser nu de mim mesmo. (SILVA et al., 2018, p. 15).

Esse processo de desnudar-se não é um caminho fácil para nenhuma pessoa, muito menos para uma mulher negra, que a todo instante precisa lutar contra a deturpação da sua existência, arraigada na nossa história, e ouvir coisas, como “você tem que aceitar opiniões diferentes, não gostar de se relacionar com negras não tem nada a ver com racismo, vocês veem racismo em tudo, acho as mulheres muito agressivas e violentas na hora de reivindicar, mulheres negras são exóticas.” (RIBEIRO, 2018, p. 131-134). Sempre pondo o lugar da mulher negra em um lugar animalizado, desnaturalizando sua humanidade, e quando uma mulher como a Drica Santos consegue desnudar-se enquanto palhaça, é uma forma de (re)existência poética e política que, por meio do feminismo negro, abre espaço para que outras mulheres negras consigam também se desnudarem ao se verem refletidas na Curalina.

O corpo pode ser considerado como um território que possui valor cultural, econômico, político e nele há diversas representações e sentidos sociais, sendo que estes são resultados de uma complexa relação entre a cultura e a natureza. Entendendo a cultura como um conjunto de normas que dimensionam valores e estabelecem padrões de comportamento, sendo que a arte

surge para provocar novos sentidos para a cultura e também para que a cultura se veja realizando uma autoanálise de seus costumes; e as artes apropriam-se do corpo enquanto investigação e instrumento de trabalho, entoando-lhe diversos significados (CARVALHO; PERUZZO; GOTTARDI, 2018). São poéticas que advêm de artistas “desviadas, monstruosas, invertidas, cafonas, bregas, sapatonas, bichas, travestis, negras, gordas, periféricas, esquizofrênicas, albinas, enfim, que provocam insurreições nesse mundo punitivo, vigiador e moralista.” (GONÇALVES; STUBS; MAIO, 2019, p. 93).

Para tanto, Cardoso (2018) traz reflexões acerca do lugar político que um corpo *queer* ocupa na palhaçaria, quando esse corpo dissidente rompe com o binarismo entre masculino e feminino, novas cores, jeitos, fluxos e possibilidades surgem, legitimando a história de vida de artistas LGBTQIA+, de pessoas negras, de pessoas com deficiências, de pessoas gordas e as diversas formas de ser um corpo diverso no mundo. Uma palhaçaria que quer discutir questões de gênero, de identidade, de sexualidade, que está atenta às pluralidades de corpos políticos que compõem a nossa sociedade.

Foucault (2013) afirma que todo corpo possui um lugar no mundo e por isso está condenado ao seu próprio destino, estão nele todas as utopias, desejos e subjetividades. Todavia, há uma utopia que é feita para apagar alguns corpos específicos, são legados de morte deixados por diversas civilizações. Preciado (2014) afirma que há corpos políticos, que são políticos por serem considerados abjetos, dentro de um sistema social excludente, que envolve geralmente questões de sexo/gênero, mas envolvem também a sua forma (corpo), as suas origens, a cultura, o seu local de construção. No entanto, quando esse corpo se coloca em espaços de poder e a sua voz e seus anseios são produtos de reflexão e mudança, surge, assim, um impacto entre abjeção e contrassexualidade. A contrassexualidade é uma forma de transbordar o sistema normativo, especialmente no que diz respeito aos aspectos relacionados a comportamento, sexualidade e gênero (PRECIADO, 2014).

Assim, o corpo, além de um composto de “pele, ossos, calor, ritmo, textura, cheiro, palavras, gestos, histórias, sentimentos, dores, alegrias” (COLLA, 2003, p. 81), é um trajeto poético, que dialoga com aspectos políticos e artísticos, de modo a redescobrir formas para construção de uma sociedade mais justa e menos violenta. Conforme afirma Carvalho em sua desmontagem (2020), a arte transforma, muda os olhares, “Me olhem agora por inteira, nos olhos.”

### 2.3 VIOLÊNCIA CONTRA CORPORALIDADES DISSIDENTES E POSSÍVEIS UTOPIAS COM A ARTE

As diversas violências atravessam as corporalidades dissidentes, desde a escola primária, até a universidade, sendo que são tecnologias utilizadas pelos métodos de ensino, na busca por uma disciplinarização dos corpos. Pondo desde cedo o que seria “um homem de verdade”, ou qual a função da mulher “enquanto parceira do lar”, delimitando muito opressivamente qual a função binária de um homem e de uma mulher na nossa sociedade. As violências surgem com os corpos dissidentes nesse espaço, porque eles desafiam essa lógica heteronormativa, gerando contrapontos a essa disciplina, mostrando autonomia e impactando esse sistema educacional. E qual a reação das instituições de ensino para enquadrar esse corpo dissidente? Violentando-o das formas mais diversas que possam existir, desde oprimindo sua subjetividade e julgando seu jeito diverso de ser, até mesmo coagindo, ameaçando, violando sua expressividade e identidade de maneira subjetiva e física (LOURO, 2000).

Os exemplos citados anteriormente exemplificam o conceito de sexopolítica apresentado por Preciado (2011), pois é feito a partir da compreensão do que seria sexo, meios políticos de controle desses corpos, tornando a subjetividade de cada pessoa como se fosse um produto, passível de modificação, funcionalidade, reprodução. Muito em consequência da lógica capitalista. Conforme Preciado (2011, p. 12), “Capitalismo sexual e sexo do capitalismo. O sexo do vivente revela ser uma questão central da política e da governabilidade.” As violações que um corpo dissidente passa no decorrer de sua vida, são frutos do medo dos poderosos, na possibilidade de perda do controle social, pois, como seria o mundo se existisse uma multidão *queer*?, conforme afirma Preciado (2011).

Segundo os dados do último *Atlas da violência brasileira*, que registra casos de violência até o ano de 2018, em um levantamento realizado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), vinculado ao Ministério da Economia: 75,7% das vítimas de homicídio no Brasil eram negras, com uma taxa de homicídios por 100 mil habitantes. As pessoas negras estão no topo dos indicativos de homicídios no Brasil, enquanto o índice de mortalidade de pessoas brancas é muito menor. Isso significa que, para cada indivíduo não negro morto em 2018, 2,7 negros foram mortos (IPEA, 2020).

Os dados registram também que uma mulher foi assassinada no Brasil a cada duas horas, totalizando 4.519 vítimas, sendo 68% mulheres negras. A taxa de homicídios das mulheres negras é 5,2 para cada 100 mil habitantes, muito maior do que o dado de 2,8 para mulheres brancas (IPEA, 2020). De acordo com Ribeiro (2018), enquanto as mulheres negras seguirem sendo alvo constante de ataque, perseguição, morte, a humanidade toda corre perigo.

Quanto à violência contra povos indígenas, os dados da Secretaria Especial da Saúde

Indígena dizem que em 2019 houve 276 registros de alguma violência contra os povos indígenas no Brasil, sendo 113 assassinatos. Muitos desses crimes são fruto de perseguição pelas terras indígenas e crimes de ódio (SESAI, 2020).

A seguir uma tabela com registros feitos pelo Grupo *Gay* da Bahia, instituição histórica no Brasil, que se propõe a realizar um levantamento sobre as violências sofridas pelas pessoas LGBTQIA+:

Tabela 1 – Números de violência contra população LGBTQIA+

<b>Tipo de violência</b>	<b>2017</b>	<b>2018</b>	<b>2019</b>
<i>Assassinatos de pessoas LGBTQIA+</i>	387	320	297
<i>Suicídios de pessoas LGBTQIA+</i>	58	100	32
<i>A cada quantas horas um LGBTQIA+ é violentado no Brasil ?</i>	19 horas	20 horas	26 horas
<i>Registros totais de violência</i>	445	420	329

Fonte: Elaborada pelo autor, com base nos dados do Grupo *Gay* da Bahia (OLIVEIRA; MOTT, 2020).

Segundo Luiz Mott, o fundador do Grupo *Gay* da Bahia, a única explicação plausível para esse decréscimo dos dados das violências contra pessoas LGBTQIA+ é a crescente onda conservadora que há no Brasil em 2022, a qual, permeada por ideologias políticas, profere constantemente discursos de ódio e preconceito contra a diversidade sexual e de gênero. O fundador pensa também que, além de incitar a violência, esses tipos de discurso fazem com que haja menos notificações ou registros das violências, tipificando essa forma de violência como menos relevante e, por consequência, subnotifica os casos.

Mas, as próprias análises de Oliveira e Mott (2020) dizem que os discursos de ódio nas redes sociais contra pessoas LGBTQIA+ são cada vez mais crescentes, mesmo que muitas vítimas não levem adiante em forma de processo judicial, a *internet* ainda parece ser uma “terra sem lei”, em que criminosos proferem discursos odiosos a seu bel-prazer, tendo poucos casos efetivamente judicializados e punidos criminalmente. Fora isso, com essa crescente onda conservadora no Brasil, alguns lgbtfóbicos ganharam apoio governamental para seu ódio contra a comunidade, tendo ainda mais força no dia a dia, pois há políticos que os apoiam e incentivam estas atrocidades em nome de Deus e de uma família tradicional, dita como brasileira.

Os números dão conta de mostrar um lado dessas violências contra os corpos dissidentes, porém, há as violências silenciosas, psicológicas e subjetivas, que violentam uma parte invisível aos olhos, mas que afetam diretamente a construção dessas pessoas enquanto seres sociais, limitando sua liberdade e dignidade, sendo que para essa forma de violação ainda não há registro quantificado. No entanto, há marcas profundas em relação aos sentimentos de culpa, medo, vergonha, rejeição, despertencimento, podendo gerar transtornos de cunho psicológicos e psiquiátricos, resultando, inclusive, em suicídios, nos quais os dados dão conta

de mostrar uma oscilação considerável nos índices.

Esses dados mostram o quanto os corpos dissidentes estão e são vulneráveis socialmente, estando suscetíveis aos mais diversos tipos de violência, conforme diria Preciado (2011), o corpo dissidente passa por um processo de desterritorialização, não somente do espaço urbano e dos privilégios sociais, mas que o tempo todo as violências e opressões veladas ou explícitas obrigam a estes corpos a “tornarem-se normais”, e a cada passo desse processo, quanto mais *queer* e resistentes se tornam esses corpos, mais precisam de alguma forma comprovar socialmente que são normais do jeito que são.

Esses altos índices de violência contra os corpos dissidentes ocorrem porque se construiu socialmente a ideia de que há corpos abjetos, marginalizando as dissidências, colocando esses corpos em uma zona de vida inóspita, quase inabitável, pois os destituem de humanidade. E, conseqüentemente, essas pessoas ficam à margem social, mais suscetíveis às violências e vulneráveis quanto à garantia de seus direitos sociais. Isto é, o maior interesse dos que possuem poder é ter cada vez mais domínio contra os dissidentes, dessa maneira, a violência surge como um meio de controle, gerando um ciclo vicioso e aumentando cada vez mais as violações contra esses corpos. A violência é um meio de ter poder sobre alguém, especialmente quando esse alguém é divergente das normas padrões (BULTER, 2001).

Conforme cita Silveira (2020), fazendo uma citação a uma frase de autor desconhecido, “onde não há cultura, a violência vira espetáculo”, ou seja, quando uma sociedade é desprovida de atividades culturais, arte, educação, a espetacularização da violência é que se torna o foco. As poéticas artísticas que surgem a partir de corpos dissidentes aparecem para desmontar e reconstruir novos códigos sociais, de produção da norma que sustenta os padrões sociais. “Esses códigos podem ser compreendidos como gestos, crenças, relações de poder (feminino e masculino) e de raça, etnia, poder econômico, binarismos de gênero e sexualidade, condutas, entre outros.” (GONÇALVES; STUBS; MAIO, 2019, p. 100). Surgem como uma maneira de interrogar esses padrões e assim denunciar a discriminação, o extermínio, o preconceito e ódio a um grupo específico de pessoas, reconstruindo relações de poder e os espaços de fala, abrindo novas possibilidades para um futuro com menos violência.

Preciado (2014) afirma que ao ler a obra de Stabus, a respeito da “arte urgente”, percebe a força da arte produzida por artistas marginais, sendo o horizonte da arte uma forma de resistência e sobrevivência para os corpos dissidentes, é uma forma de reconstruírem as violências que vivenciam, tornando-as conteúdo para suas obras, gerando, assim, um território de colapso, agindo como se fosse um contradispositivo da norma e abre espaço para que ecoe a voz dos corpos fluídos. Como diria Foucault (2013, p.7), o corpo pode estar no “fim do

mundo” e mesmo lá será um fragmento da utopia das pluralidades que o compõe, mesmo no fim das possibilidades quem vê a arte como horizonte, consegue de alguma forma reconstruir espaços de utopia e desejo, abrindo caminhos para que a violência se torne resiliência.

Carvalho, Peruzzo e Gotardi (2018) dizem que a arte está além de uma visão mercadológica, elitista, conversadora e unilateral, mesmo que esses aspectos influenciem modos de pensar, sentir e estar no mundo, é preciso considerar ser da arte a busca por proposições que causem atravessamentos conceituais e metafóricos, ampliando a capacidade de leitura de mundo, refletindo sobre aspectos sociais e políticos.

O corpo é permeado por visibilidades e invisibilidades, por mais que seja alvejado de estigmas, olhares tortos, piadas, julgamentos, parece assim estar em evidência, ao mesmo tempo, é afastado, desnudado a partir de uma invisibilidade social que, segundo Foucault (2013), jamais será desvendada, haja vista que são construções sociais muito antigas e enraizadas na cultura. Em contraponto a essa perspectiva, Colla (2010, p. 29) afirma que o corpo é o material de trabalho artístico que mais se revela, que, mesmo que invisível, quando está sendo objeto de arte ele é totalmente visível. Para conseguir instrumentalizar o corpo de um ator, atriz, performer, bailarino, palhaço, palhaça, atuator, é preciso que este realize uma travessia que envolve perigo, perdas e ganhos, vida e morte, mas que romperá fronteiras para que uma transformação física e poética aconteça, sendo o corpo uma utopia na arte, para ressignificar as violências. Cabe contextualizar que esses conceitos ditos pela Colla (2010), foram há mais de dez anos, hoje em dia temos outras reflexões sobre o corpo, entendendo-o não como instrumento e sim como material-meio-conteúdo de trabalho.

## 2.4 POÉTICAS CORPORAIS

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, [...]. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino. Percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. (FOUCAULT, 2013, p. 14).

O corpo é um lugar possível de utopia, porque habita nele toda a história e memória de alguém, sendo o corpo a sua casa, o seu ponto de partida e referência (FOUCAULT, 2013). Conforme Rodrigues, Monzeli e Ferreira (2016, p. 85), “O corpo se constituiu ao longo dos séculos por diversas culturas e sociedades como um importante meio de discussão.” Foi possível, ao longo dos tempos, ir construindo a partir do corpo a ideia de que este é constituído

além do que é biológico, ou do entendimento de que é uma máquina a serviço de alguém, o corpo também pode ser entendido como um discurso, como uma performance político-social, o corpo é composto daquilo que lhe configura fisicamente, mas, também, das utopias que constrói a partir disso (FOUCAULT, 2010).

Para estudar o corpo é preciso investigar uma série de fatores biológicos, psicológicos, sociais e culturais, dessa forma, é necessário entender que o ser humano é multidimensional, com diversos atravessamentos, paradigmas, complexidades e aspectos, pois não há um corpo ideal, muito menos acabado, há uma construção e desconstrução constantes (RODRIGUES; MONZELI; FERREIRA, 2016, p. 85). A compreensão do humano é múltipla e requer diversos olhares para o mesmo aspecto, para, assim, construir uma visão mais ampla do que está sendo investigado, por isso, Morin (2004) aposta em uma perspectiva interdisciplinar de análise e interpretação de mundo.

Segundo Colla (2003, p. 16), “Impossível esconder-se através do corpo, ele é revelador.” A autora fez um relato de observação de um grupo de atores, enquanto dançavam suas ações, nos quais participavam de uma oficina que ela ministrou, ao olhar para eles relata o quão singular cada corpo era, nenhuma regra poderia servir a todos, sendo que os desafios eram distintos, haja vista que são corpos diversos, com demandas plurais. Mesmo que houvesse um desejo profundo de acertarem, esse desejo conduzia a redução de suas expressões, mesmo após semanas de treinamentos, descobertas e jogos de corporeidade, seus corpos necessitavam de tempo para decantar e introjetar as descobertas e novos caminhos físicos. Colla (2003, p. 16) diz que “começavam a aprender a falar através do corpo, mas não conseguiam com que seus corpos falassem, [...] posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta do seu dedo e a lua a responsabilidade é dele”, porque é um percurso individual e que se desenha de maneira singular em cada corporeidade.

O corpo é como se fosse uma grande tela, onde o mundo interno e externo são possibilidades de experimentar e interpretar esse conjunto simbólico de carne e significados para ler o mundo. O corpo é, ao mesmo tempo, o sujeito e o objeto das representações, estão inscritos nele tudo que é sentido, aprendido, memorizado, percebido e isso interfere na construção desse corpo enquanto indivíduo social (CARVALHO; PERUZZO; GOTTARDI, 2018). Assim diz Colla (2003, p. 15), “o corpo vivo como agente comunicador, através dele me revelo e transcendo. Nele – corpo – fuzei, fuço, fuçarei (passado-presente-futuro) em busca de mim mesma.” A autora ainda diz que ao se descobrir a partir das poéticas de seu corpo, consegue também compartilhar a busca por uma relação com os outros seres do planeta,

animais, plantas, pessoas, chegando assim em um corpo multifacetado. Inicialmente entende o estudo do corpo como algo físico, palpável, sendo composto de órgãos, peso, força, músculos, ossos, som, tempo, com idade e é interferido diretamente pela ação da gravidade e do tempo, e por esses aspectos é uma matéria que pode ser machucável, quebrável, por isso é necessária uma investigação constante dos aspectos físicos, para que se explorem todas as capacidades corpóreas. Após esse primeiro entendimento de corpo, a autora suscita que corpo também pode ser entendido como algo que possui qualidades energéticas e invisíveis, capazes de se tornarem visíveis (nas artes, por exemplo), o corpo além da sua musculatura, a possibilidade de fazer poesia com o corpo e com seus desdobramentos, um corpo que se expande, que possui fluxos e intensidades poéticas.

Pode-se entender que a poética existe, desde que se opte por usar o corpo enquanto qualidade de poesia. Spritzer (2020, p. 35) realizou estudos investigando as poéticas do corpo enquanto fenômeno das poéticas da escuta nas artes cênicas e diz que para entender essa qualidade de poesia é preciso considerar aspectos, como: disponibilidade, criatividade, percepção de mundo que seja permeável por aquilo que é sensível, onírico e abre possibilidades para metáfora. Pôr-se à escuta com o corpo e assim corporificar os modos de entender as relações, a si mesmo e, a partir disso, expressar-se nas artes cênicas. Esse mesmo espaço levado à criação artística abre possibilidades para que não somente o corpo se desvele enquanto arte e fenômeno, mas, quando está em contato com o espectador, ou com a plateia, permite que estes também construam essa poética corporal a partir da leitura que farão, levando como base seus próprios corpos (SPRITZER, 2020, p. 36).

O corpo em arte pode ser considerado como um campo simbólico, inspirador de formas ou suporte para a arte e assim suscita inúmeras possibilidades de pesquisa. Ao considerar a história da humanidade, o corpo sempre esteve presente das mais diversas formas e discussões, especialmente nas artes, como material de trabalho. Os corpos estão por toda parte e das mais diversas formas, desde a publicidade, às artes, por isso a necessidade de lançar um olhar para estes enquanto fenômenos políticos e poéticos (CARVALHO; PERUZZO; GOTTARDI, 2018). Pois, como diria Foucault (2013, p. 14), o corpo é esse paradoxo entre o real e o utópico.

Em um dos trechos da pesquisa de Colla, a autora retrata essa ligação ancestral do corpo com outros corpos/lugares, dizendo “convoquei meus mortos para dançarem comigo. Um a um, os percebi chegando. Passamos a habitar juntos o espaço ‘entre’, [...] Para poder encontrar os mil corpos que me habitam, que partiram para que eu pudesse aqui estar e serestar com eles” (COLLA, 2010, p. 197), assim, todo corpo possui nele uma história que pode ser considerada ancestral, de modo que carrega o significado e as memórias, aquém do que está

dado no aqui e agora, e esses significados contam a história daquela corporeidade, trazendo não somente uma voz, mas as diversas vozes que compõem esse emaranhado que é o corpo.

Portanto, o corpo não se deixa reduzir ou definir tão facilmente, ele possui diversas fontes e mecanismos de entendimento, possui “lugares sem lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que o túmulo, que o encantamento dos mágicos.” (FOUCAULT, 2013, p. 10). Isto é, uma vida pode ser entendida como uma sucessão de vivências, memórias e histórias, sendo que o fio que conduz essa trajetória sempre perpassará pelo corpo, ele é o início, meio e fim da história de toda pessoa, o corpo é poético essencialmente por ser a substância fundante da identidade e que confere vida a alguém (COLLA, 2010, p. 196). O corpo deve ser definido como um complexo de possibilidades, que não podem ser lidas unicamente a partir das funções anatômicas ou fisiológicas, uma vez que estas o limitam, o corpo pode ser lido como um arsenal de potencialidades fisiomotoras e, principalmente, de possibilidades de imaginação e poesia (COLLA, 2010, p. 121).

Butler (2001) traz um conceito muito importante para a compreensão do corpo enquanto poética, que é a ideia de que todo corpo exerce em algum nível uma performance, seja de gênero ou de sexualidade, o que denota a este corpo a possibilidade de fluir entre os aspectos tidos como normativos socialmente e assim atuarem a partir de suas próprias vivências e expressões subjetivas. Como vivemos em uma sociedade que reitera diariamente a ideia de regulação das sexualidades, a autora diz que a performance de gênero é uma forma de se libertar dessa regulação, porém há como haver um corpo livre? Butler (2001) sugere que para isto é preciso que esse corpo tenha consciência dos diversos mecanismos de regulação e poder sobre a sua sexualidade, em uma busca incessante por tornar a heterossexualidade e a cisgeneridade uma hegemonia, identificar todas as normas sociais sobre um corpo e sua identidade, quanto moralizante e limitante podem ser algumas crenças, pensar no corpo enquanto estado, sendo presente e não fixo, que carrega memórias e histórias que o compõem, mas não o limitam, por isso performance de gênero.

Em outras palavras, Butler (2016) diz que nem tudo é tão definitivo que não possa transformar-se, a identidade de alguém não é a mesma desde que a pessoa nasce, vai se alterando ao longo da vida, e é nesse jogo de diferenças que as pessoas se constroem subjetivamente. Por isso, a autora coloca que toda identidade é performaticamente constituída, sendo que o que atribui sentido a essa performance são os múltiplos significantes que compõem a história pessoal de cada ser humano.

O corpo no universo da palhaçaria é fundante de diversas questões, é a partir dele que as figuras cômicas se comunicam e, quase sempre, utilizam de seus próprios corpos para gerar

situações cômicas. Fuchs (2020) nos convoca a olhar para outras formas do corpo, causando visibilidade ou legitimidade diante dos códigos de normalidade e moralidade vigentes, que, muitas vezes, um corpo dissidente, por exemplo, precisa romper para conseguir ser legitimado. A pesquisadora ainda faz uma associação da figura da palhaça como uma criatura, revisitando questões de gênero e reiterando a necessidade de construirmos novas perspectivas e posições para o corpo da mulher na sociedade.

É importante considerar que todo corpo é performático e dele surgem possibilidades poéticas a partir de sua existência, porém, há de se considerar que para a maioria dos corpos, especialmente os dissidentes, é negado esse princípio de utopia a partir de sua corporalidade. Uma mulher negra, por exemplo, a ela é negado desde sempre que ocupe um lugar de poder, basta ver uma mulher negra em um lugar de poder e já surgem comentários, como: “ela é arrogante, agressiva, soberba, petulante, violenta.” (RIBEIRO, 2018). Uma pessoa trans ou travesti também passa por um processo parecido, quando vemos esse corpo ocupando um espaço de poder, é comum que haja questionamentos sobre a sua competência para estar ocupando esse espaço. De maneira geral, um corpo dissidente precisa lutar e resistir diariamente para conseguir conquistar espaços de poder e, mais que isso, para conseguir manter-se neles.

### 3 CAPÍTULO - PALHAÇARIA DIVERSA: A PRESENÇA DE PESSOAS DISSIDENTES, LGBTQIAP+ NA PALHAÇARIA BRASILEIRA

Tantas veces me  
 mataron Tantas veces  
 me morí Sin embargo  
 estoy aquí  
 Resucitan  
 do Gracias doy a la desgracia Y a la mano con  
 puñal  
 Porque me mató tan  
 mal Y seguí  
 cantando  
 Cantando al Sol  
 Como la cigarra  
 Después de un  
 año  
 Bajo la  
 tierra Igual que  
 sobreviviente Que  
 vuelve de la guerra  
 Tantas veces me  
 borrarón  
 Tantas  
 desaparecí A mi  
 propio entierro fui  
 Solo y  
 llorando Hice un nudo  
 del pañuelo Pero me  
 olvidé después Que no  
 era la única vez Y  
 seguí cantando[...]  
 Tantas veces te mataron  
 Tantas resucitarás  
 Cuántas noches pasarás  
 Desesperand  
 o Y a la hora del  
 naufragio Y a la de la  
 oscuridad Alguien te  
 rescatará Para ir  
 cantando  
 Cantando al Sol como la  
 cigarra Después de un año  
 Bajo la tierra  
 Igual que  
 sobreviviente Que vuelve de la  
 guerra (WALSH, 1973):  
**Marcedes Sosa**

A partir deste momento tenho a honra de contar com outras vozes que adentram essa narrativa com intuito de partilha, sendo que são pessoas diversas, com corporeidades, histórias, memórias, construções sociais, políticas, culturais e sobretudo humanas. Vozes que se tornam fundamentais para que esse estudo seja de fato plural, comprometido com o diálogo com a diversidade e com as dissidências.

Esta é uma pesquisa autobiográfica, trazendo para escrita científica um protagonismo

das pessoas participantes da pesquisa e minha enquanto pesquisador, especialmente porque os relatos obtidos com as entrevistas refletem diretamente as experiências e trajetórias tanto artísticas quanto de vida, das pessoas participantes deste estudo, e por assim ser o conteúdo dos dados da pesquisa são narrativas que perpassam memórias de cunho pessoal e coletivo, construindo desta forma conhecimento e ciência a partir da vivência. E a minha participação enquanto pesquisador-colaborador traz para este estudo a multiplicidade de perspectivas, aquilo que a autora Abrahão (2001, p.93) diz ser “o esforço de compreender o objeto de estudo em duas perspectivas: na perspectiva pessoal/social do narrador - que representa as individualidades na perspectiva da dimensão contextual da qual essas individualidades são produto/produtoras”. Ao assumir essa posição de narrador me coloco numa posição de exposição, como parte do texto utilizei narrativas pessoais, abrindo espaço para quem ler esta pesquisa abrir fendas e preencher com suas próprias percepções e memórias. (STUBS, 2015).

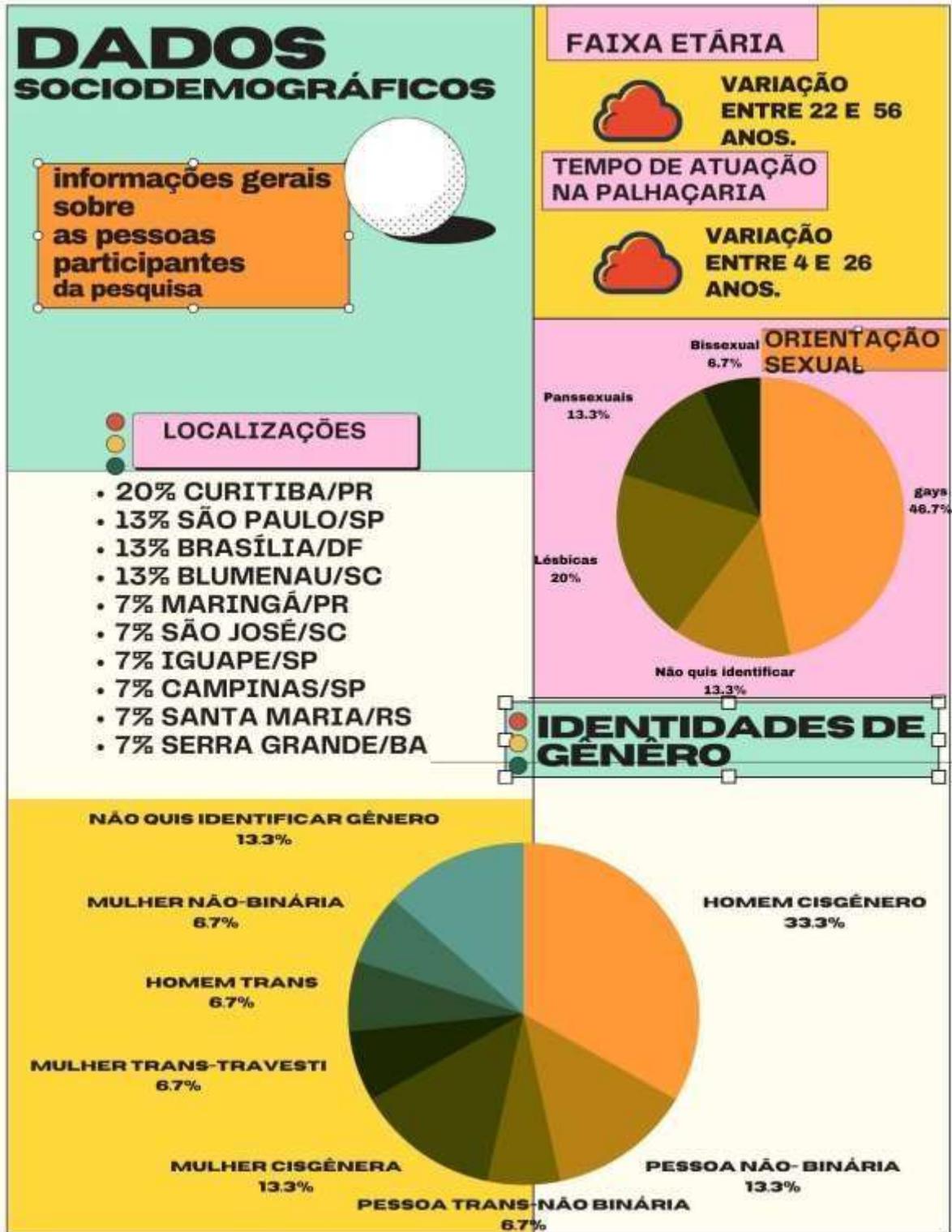
Stubs (2015, p. 52) fala sobre a relevância do protagonismo na pesquisa científica, que perpassa sobre narrar em primeira pessoa:

Escrever para mim é bordar no mundo minhas experiências sensíveis, é me tecer neste espaço/tempo pelos rastros, vestígios e marcas que essas experiências deixam em meu corpo/subjetividade. Com várias marcas gravadas em minha pele, estou certa que meu texto sou eu mesma em transformação e abertura para os fluxos que me cortam a retina. Eu-texto, eu-composição, eu em processo atravessando os dias e deixando que encontros e momentos escrevam suas histórias nessa superfície porosa que sou eu. Foi pensando nesses encontros e momentos, muitas vezes superficiais, que me voltei às pistas e vestígios que dão corpo à minha memória. Exercitar a memória é tirar a lembrança do passado e trazer para o agora algumas coisas que esquecemos de lembrar.

A atriz, dramaturga e encenadora teatral Grace Passô (2021), reforça em suas palavras a necessidade da pessoa artista expressar-se por meio da escrita, entendendo que escrever uma forma de existir e de manifestar, ela diz “escrever para mim está diretamente ligado a criar uma língua no mundo”. (PASSÔ, 2021).

Vale ressaltar que os critérios de escolha das pessoas participantes da pesquisa se deu a partir da atuação destes/as profissionais na palhaçaria brasileira, haja vista que são artistas que performam palhaços, palhaças e palhaces dentro de uma concepção de diversidade sexual e de gênero, atuando e construindo trajetórias profissionais dissidentes da norma padrão do que seria considerado a palhaçaria tradicional, concebendo assim novos fazeres artísticos e culturais, dialogando de forma interdisciplinar com as questões de diversidade sexual e de gênero e a arte contemporânea na palhaçaria.

Figura 9 – Dados Sociodemográficos



Fonte: O próprio autor. 2022.

Figura 10 – Quem são os/as artistas co-autores/as da pesquisa?

**Quem são?**



**Palhaça- Margarete Natele Peter**

**Palhaço- Antônio Bello e Madame Tarátátá Caco Mattos**

**Palhaço- Lourdes Shirles Bruno Lopes**

**Palhace- Tutúlio Luis Brusque**

**Palhaço- Felipeuto Fagner Saraiva**

**Palhaça- Bafuda Felícia de Castro**

**Palhace- Augustine Tatá Oliveira**

Fonte: O próprio autor. 2022.

Figura 11 – Quem são os/as artistas co-autores/as da pesquisa?

**Quem são?**



**Palhaça- Palmirov Arabesque**  
Lua Lambert



**Palhaço- Jubi**  
Egon Seidler



**Palhaço- Chupadinho/Chups**  
Denis Camargo



**Palhaça- Brum**  
Daiani Brum



**Palhaça- Bisnaga**  
Lucrî Reggiani



**Palhace- Coloride**  
Kristy Bostelmann



**Palhaço- Gaubi Beijodo**  
Hugo Leonardo de Araújo



**Palhaço- Zico**  
Giuliano Darros



The figure is a yellow-themed collage titled "Quem são?". It features ten photographs of clowns, arranged in two columns. The left column contains five photos, and the right column contains five. Each photo is accompanied by a name and a role. The photos are separated by dashed lines. A central vertical line with icons (magnifying glass, lightbulb, lightbulb) runs through the middle. The top left has a paper airplane icon. The bottom right has a lightbulb icon.

Fonte: O próprio autor. 2022.

### 3.1 CAMINHOS-TRAJETÓRIAS-CONSTRUÇÕES DAS PESSOAS PARTICIPANTES DA PESQUISA

É possível perceber que a atuação das pessoas participantes da pesquisa varia muito, perpassando diversos espaços sociais, convencionais ou não, por onde a palhaçaria de maneira geral tem estado de forma ativa. Além de que, ocupam também os ambientes de formação, acadêmicos e também os cursos livres, assim como agregam no seu fazer artístico as novas modalidades de atuação, mediadas pelas tecnologias. Fora que também possuem uma presença atuante nas zonas de conflito, aldeias, quilombos, terreiras, periferias, comunidades, assentamentos, espaços dos povos originários, sendo estes muitas vezes fonte de pesquisa, miscigenando as diversas culturas, tradições, brincadeiras, com a palhaçaria. São artistas que atuam de maneira geral dentro de seus bandos de identificação, alguns de forma mais individualizada, mas comumente em grupos, companhias e coletivos.

Constata-se que a maioria das pessoas participantes da pesquisa teve sua iniciação na palhaçaria muito vinculada ao fazer teatral, conheceram a palhaçaria por meio do teatro e geralmente atuam profissionalmente em ambas as áreas, no teatro e na palhaçaria, desta forma não possuem vínculo com famílias tradicionais de circo. Além de possuírem tempo de trajetórias muito distintos, sendo inclusive este um dos fatores de critério de seleção para participar desta pesquisa, por ser essa uma forma de pluralizar as experiências narradas, haja vista que este é um estudo sobre diversidade.

Figura 12 – Onde e com quem atuam?

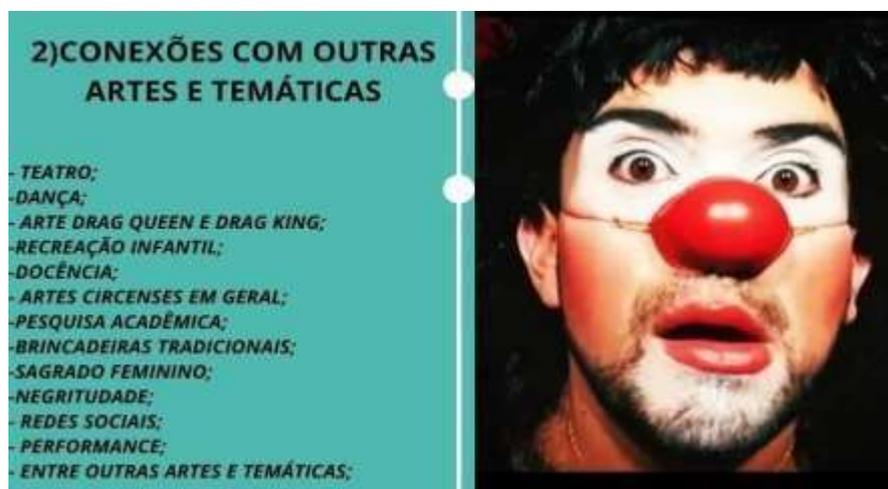


Fonte: O próprio autor. 2022.

A partir dos relatos dos/as/es palhaços/as/es fica evidente a influência de outras esferas artísticas dentro de suas atuações na palhaçaria, influenciando diretamente suas pesquisas, fazeres e práticas artísticas. Pois, como diria Felícia de Castro, palhaça Bafuda: “a palhaçaria é a possibilidade do encontro de figuras diversas. *Drag queen*, *drag King*, são expressões que me levam a não querer isolar a palhaçaria, porque eu acho que é um lugar de trânsito e portais para muitas coisas, para a nossa multiplicidade”.

“Eu olho para uma *Drag queen* e eu penso que é uma figura bastante palhacesca também, é um brincante alegórico, traz por si só a diversidade sexual e de gênero, para mim a arte *drag* e a palhaçaria são artes co-irmãs sendo preciso cada vez mais mesclar elas”. (Hugo Leonardo- Palhaço Gaubi Beijodo). A arte *drag* sempre foi fonte de criação e inspiração para maioria dos artistas LGBTQ+, por ser libertária e possibilitar uma performance que possui vários elementos relacionados a pluralidade de corporalidades, por vezes excêntricas, subversivas, ou até mesmo marginais, proporcionando assim aceitação, visibilidade e um diálogo próximo entre corpo político e cultura. (CAMINHA; PAGÈS, 2017, p.165). Corroborando com a autora, Kristy Bostelmann-palhace Coloride, afirma que “tanto o *drag king* e da figura da palhace são linguagens que trabalham com a subversão, no *King* há uma subversão gigantesca de gênero e sexualidade, ambos podem ser cômicos ou não, ou seja, são linguagens afins”. Em decorrência dessa aproximação da palhaçaria LGBTQ+ com a arte *drag*, o entrevistado Bruno Lops, palhaço Lourdes, diz que as próprias convenções de circo tem aberto mais espaços para os corpos dissidentes ocuparem e mostrarem seus trabalhos.

Figura 13 – Conexões com outras linguagens artísticas?



Fonte: O próprio autor. 2022.

Grace Passô (2021), em uma fala sobre dramaturgia diz que seu trabalho cada vez mais caminha para noção de performance. Ela diz que antes de entrar em cena: “eu me tiro de determinadas posições divinas e quase que como uma meditação pessoal eu me lembro se trata de mim mesma em cena, que não existe nada, absolutamente nada, nenhum pele, entre mim e as pessoas”. Isso é uma tentativa de radicalizar sua relação em cena enquanto performance, conectada diretamente com as pessoas que foram ao teatro. Ela diz ainda que cada vez mais percebe nas artes da cena uma prática de atuação borrada entre as artes, uma fusão de linguagens, sem limite entre o que é teatro e o que são as outras linguagens, tudo é fronteira. “Reconheço uma concessão por dramaturgia originais na busca por novos imaginários para cena que consigam agregar realidades atuais, dramaturgia que agreguem as novas perspectivas de pensamento contemporâneo” (PASSÔ, 2021).

A entrevistada Lua Lamberti-palhaça Palmirov, relata que pratica artes aéreas e desenvolve pesquisas nas artes circenses, além de toda sua pesquisa em arte *drag* e vida acadêmica, aproximando esses universos da palhaçaria. Egon Seidler-palhaço Jubi, diz que aprendeu desde a sua iniciação que conseguiria unir todas as outras habilidades e áreas de atuação na palhaçaria, por isso trouxe consigo a dança contemporânea, o teatro, diz ele “encontrei com essa linguagem que me alimenta com mais camadas, e que eu podia carregar tudo fiz antes, como a dança e o teatro, não era uma caixinha”. Assim sendo, a palhaçaria agrega e conecta.

Figura 14 – Construção pedagógica.

<p><b>INICIAÇÕES E PESQUISAS EM PALHAÇARIA COM:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- LUME TEATRO (RICARDO PUCETTI- CARLOS SIMIONI);</li> <li>- ÉSIO MAGALHÃES;</li> <li>- DOUTORES DA ALEGRIA;</li> <li>- SILVIA LEBLON;</li> <li>- ANDREA MACERA;</li> <li>- KARLA CONCÁ;</li> <li>- CÉZAR GOUVÊIA;</li> <li>- MAURO ZANATTA;</li> <li>- CARONA CIA. DE TEATRO;</li> <li>- TRAÇO CIA DE TEATRO;</li> <li>- ANTÔNIA VILARINHO;</li> <li>- DRICA SANTOS;</li> <li>- BETE DORGAM;</li> <li>- DENIS CAMARGO;</li> <li>- SP ESCOLA DE TEATRO;</li> <li>- SUE MORRISON;</li> <li>- ANGELA DE CASTRO;</li> <li>- PÉPE NUÑES;</li> <li>- LILY CURCIO;</li> <li>- LUIZ PAULO VASCONCELLOS;</li> </ul>	<p><b>3) CONSTRUÇÃO PEDAGÓGICA DAS FIGURAS CÔMICAS:</b></p> <p><b>OBSERVAÇÕES:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- A MAIORIA DAS PESSOAS PARTICIPANTES DA PESQUISA NÃO ENCONTRARAM UMA INICIAÇÃO OU FORMAÇÃO QUE DIALOGASSE E PESQUISASSE A COMUNIDADE LGBTQIAP+.</li> <li>- SITUAÇÕES DE VIOLÊNCIA DE GÊNERO E SEXUALIDADE DURANTE FORMAÇÕES;</li> <li>- PADRÕES PEDAGÓGICOS OPRESSIVOS. DIFERENÇAS ENTRE ABORDAGENS (FRACASSO E POTÊNCIA).</li> <li>- DISCURSOS LGBTQIÓFÓBICOS QUE SE ALTERAM ENTRE MESTRES/MESTRAS COM O PASSAR DO TEMPO.</li> <li>- BUSCA POR PARES EM COLETIVOS, GRUPOS, QUE ATUEM SOBRE A DIVERSIDADE;</li> </ul>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: O próprio autor. 2022.

Para além de muitos/as/es artistas não terem tido sua iniciação em palhaçaria feita por uma pessoa LGBTQ+, seguiram realizando cursos, formações e oficinas que também havia pouco, ou até mesmo nenhum corpo LGBTQ+ ministrando e às vezes nem fazendo. Essa é uma realidade relativamente recente, a pauta LGBTQ+ na palhaçaria surge com os estudos sobre palhaçaria feita por mulheres, traçando novas perspectivas de pensamento e do fazer artístico, repensando o machismo e toda estrutura patriarcal inerente a palhaçaria tradicional. “A arte da palhaçaria era uma atividade historicamente, e quase exclusivamente, realizada por homens dentro de um contexto marcadamente circense e eminentemente familiar” (CARDOSO, 2018, p.22). Estamos entendendo gradualmente no século XXI, que cabem todos os tipos de corpos, corpos e corpos aonde quiserem estar, denotando novas significações do riso, entendendo-o como componente político e social, repensando a vida da pessoa LGBTQ+ como errante (BOSTELMANN, 2020). Conforme relata a palhaça Bisnaga:

Os cursos que eu fiz sempre foram com pessoas heteronormativas, não via representatividade ali, sinto que é como se a gente bebesse dessa fonte mas a nossa arte vai para outro lugar, nas outras oficinas que fiz, isso quase que não é pautado a diversidade sexual e de gênero dentro da palhaçaria, como se negando nossa existência, “existe esse tipo de gente?! a mas não tá aqui dentro dessa oficina” (Lucri Reggiani- Palhaça Bisnaga).

Fagner Saraiva, palhaço Felipeuto, faz uma importante reflexão sobre as formações serem majoritariamente feitas por pessoas heterossexuais:

Na minha época de estudo, nunca vi um corpo trans entre nós. Isso se dá por um processo social que exclui. As formações, em sua maioria oriunda de um eurocentrismo, não reconhece o riso destes corpos. No passado os corpos LGBTQIA+ estiveram presentes no circo, como as grandes aberrações, e o comportamento social que temos em relação a transfobia, homofobia, bifobia permanece dentro dos espaços de ensino e também no picadeiro. Algum vez um mestre de palhaçaria se perguntou qual o riso que um corpo trans quer oferecer ou apenas induziu ao seu estereótipo? Isso é uma pauta que precisamos avançar. O riso de cada um existe vinculado a sua história, sua vivência, e suas dores, precisamos respeitar este espaço para acolher o riso dos corpos dissidentes sem jogá-los no puro estereótipo estabelecido socialmente. É de grande urgência não violentar mais ainda corpos dissidentes durante o encontro com a máscara. (Fagner Saraiva- Palhaço Felipeuto).

É importante ressaltar, que viemos de uma tradição de palhaçaria, construída a partir do fracasso, da humilhação, da chacota, da submissão, de colocar os palhaços/as/es neste lugar. “Claro que formação é importante, mas é preciso estar atenta para ver a que tipo de formação a gente se submete. Hoje em dia há uma busca por formações que potencializam as coisas boas”. (Daiani Cezimbra- Palhaça Brum). Entre as pessoas entrevistadas para esta pesquisa houve muitos relatos de que passaram por formações que estimulavam o lugar da humilhação,

gerando em nós LGBTQ+ uma grande questão, pois como diria Egon Seidler “a gente já apanha da vida”, o tempo todo a sociedade nos lembra da forma mais dura e violenta que nossa dissidência não é bem-vinda nos espaços convencionais, desta forma, ir para palhaçaria formar-se e ter que se humilhar, reforça esse lugar social vivido diariamente por nós, como nos fala a Natele Peter, palhaça Margarete “ lembro que os primeiros exercícios que eu fiz de palhaçaria caminhavam muito pro lugar do *bullying*, de se autoflagelar e eu percebia que esse lugar não era pra mim, pois era extremamente desconfortável e humilhante”.

E às vezes a humilhação está para além dos exercícios e atividades da palhaçaria e vem junto do olhar da pessoa que está ministrando a oficina, Bruno Lops (palhaço Lourdes), nos relata que durante um exercício de uma oficina o professor falou “olha lá a bicha, demonstrando que eu destoava dos demais participantes da oficina, pois numa sala em que todos são heterossexuais, óbvio que quem vai saltar aos olhos é a bicha né?”. E esse sentimento de inadequação-estranhamento, se repete durante várias vivências das pessoas participantes desta pesquisa, uma sensação constante de ser dissidente dos espaços, reafirmando o preconceito quanto aos nossos corpos e existências LGBTQ+, nos pondo à margem.

Ao longo dos últimos anos tenho percebido dentro da minha vivência em palhaçaria, que a visão e pedagogia de alguns formadores/as, mestres/as, professores/as de palhaçaria foi se alterando, a respeito de pessoas LGBTQ+. Tanto que hoje há cursos de palhaçaria no Brasil que fornecem bolsas integrais para pessoas trans- travestis, bem como para pessoas negras. Com isso, estão surgindo, felizmente, mais oficinas, estudos, seminários, festivais, rodas de conversa, sobre a existência de uma palhaçaria dissidente e diversa.

Na minha busca por formação, mesmo que tenha encontrado alguns espaços e pessoas extremamente generosos(as) e acolhedores(as), passei também por situações vexatórias, exclusivamente por ser um palhaço gay, lembro de umaicineira me dizer “mas você tem certeza que é palhaço? Ou teu desejo é ser palhaça?”, pondo em questionamento minha desconformidade de gênero, uma hibridez que me acompanha desde que existo como pessoa no mundo, na qual muitas vezes me fez ser violentado fisicamente e psicologicamente, na escola e na família. Essa pergunta quanto feita a mim enquanto construía minha figura cômica, foi quase um motivo para eu desistir, pois me senti inadequado para aquela função, ouvir de alguém com tanta relevância e tempo de experiência na área, que precisava ser uma coisa ou outra, me fazia novamente sentir estranho. Nesse dia, disse constrangido que queria ser palhaço, ela mesmo duvidando disso, seguiu o treinamento e eu segui tentando buscar a que palhaçaria eu

pertenço.

Ainda sobre relações de humilhação nas oficinas de palhaçaria, Fagner Saraiva- palhaço Felipeuto, fala que se questionava “como assim, estão rindo da minha dor?”. Os processos de formações sempre foram um tanto quanto castradores pra mim, muito por conta da minha pele e do meu jeito afeminado de lidar com a vida”.

Hugo Leonardo, o palhaço Gaubi Beijodo traz em uma de suas falas sua percepção sobre a presença dos corpos dissidentes na palhaçaria:

Eu ainda acho tímida a presença dos corpos dissidentes na palhaçaria. Acho que ainda estamos somente nos guetos, ainda somos periféricos, por isso é importante arrombar essas portas, mas, tudo se dará a partir da consciência dos brincantes, que se identificam com outras identidades de gênero ou orientações sexuais que não sejam as convencionais, acho importante questionarem os materiais as oficinas que chegarem até nós, isso não é invalidar seus mestres nem os aprendizados que eles trazem, mas é de você personalizar o seu fazer artístico e compartilhar. (Hugo Leonardo- Palhaço Gaubi Beijodo).

Durante muito tempo os processos artísticos, na palhaçaria foram totalmente heteronormativos e embranquecidos “aos poucos entendo que é um assunto delicado e que a palhaçaria é capaz de me mostrar esse novo lugar de fala e de direito que até então eu desconhecia” (SOUZA; SANTOS, 2019, p.5). Abrindo espaço assim para representatividade e visibilidade daqueles/as que são dissidentes.

Há nos relatos das pessoas participantes da pesquisa uma diferença marcante na pedagogia da palhaçaria, é visível que durante muito tempo se acreditou que o fracasso e expor os artistas a vulnerabilidade máxima, beirando a humilhação, faria deles bons palhaços/as/es. Porém, com o passar do tempo e com o avanço dos movimentos sociais libertários, como movimento feminista, movimento negro e movimento LGBTQIAP+, essas práticas foram cada vez mais questionadas, na intenção de erradicar esses ciclos de violência. Com isso, surge na palhaçaria aquilo que alguns vão chamar de “trabalho sobre a potência”, que se utiliza daquilo que é potente nas histórias e pesquisas dos/as/es artistas. “Surgiu há uns 10 anos atrás uma linguagem que lidava só com o que tu tem de bom e potente, não com o teu fracasso, foi aí que eu cogitei a possibilidade de dar uma olhadinha e me apaixonei pela palhaçaria” (Egon Seidler- palhaço Jubi).

Caco Mattos, o palhaço Antônio Bello, participa deste estudo e nos conta que uma de suas funções é ser formador em palhaçaria, ministrando diversos cursos, oficinas, formações e fez um relato importante a respeito da sua percepção sobre as mudanças pedagógicas que a palhaçaria brasileira tem vivenciado:

Acho que essas pessoas que estão vindo agora estão questionando a formação eu-rocêntrica, valorizando mais os povos originários, a cultura popular, trazendo essa possibilidade de fazer um cruzamento entre as possibilidades de ser palhaço e isso é muito bom, aproximando até mesmo da bufonaria, antes havia uma distinção muito clara de que bufão e do que é o palhaço, mas existe alguns estados do palhaço em que ele é um pouco bufônico e vice-versa. Penso que essa nova geração da palhaçaria está vindo muito provocativa e isso é ótimo, pois provoca principalmente a gente enquanto formador, nos coloca em cheque. (Caco Mattos- Palhaço Antônio Bello).

Percebo com os relatos durante as entrevistas desta pesquisa, somados as minhas próprias vivências ao longo dos cursos e formações em palhaçaria, é perceptível o quanto pedagogicamente foi se alterando os jogos, exercícios e atividades de formação em palhaçaria, cada vez mais mestres e mestras são convidados/as/es repensarem suas práticas, sob uma perspectiva mais humana, acolhedora e sobretudo respeitosa. Considerando as histórias e trajetórias de cada artista, preocupando-se assim em não reproduzir situações de violência. Porém, é preciso considerar que o mundo ideal e plenamente respeitoso está longe de ser uma realidade, por tanto precisamos diariamente abrir espaços, arrombar os armários, galgar ambientes e lugares de escuta, e ter como postura de denúncia e combate a todas às vezes que qualquer formação ou método pedagógico nos ferir, precisamos sair do silêncio e gritar, assim como repudiar qualquer ação que nos violenta, mesmo que pareça uma condição óbvia, na prática, não é, sempre vê-se diversas práticas violentas.

Atualmente estão surgindo propostas de oficinas e formações ministradas por pessoas LGBTQ+, que propõem inclusive na ementa esse diálogo com a diversidade sexual e de gênero, há algumas possibilidades de pesquisa unindo a linguagem da palhaçaria com a arte *drag queen* ou *king*. Hoje temos palhaços/as/es ocupando espaços acadêmicos, tornando-se doutores/as, pesquisando e questionando os lugares conservadores da palhaçaria. Há espaços em oficinas e escolas de palhaçaria brasileira garantindo vagas para pessoas trans e travestis, o que é extremamente necessário e valoroso.

Além disso, sinto que os espaços estão se abrindo mais para nossa existência, lembro de uma formação que produzi este ano, ministrada por Ricardo Pucetti, no núcleo Risco de pesquisa em palhaçaria em Joaçaba/SC, e nela haviam palhaços/as/es LGBTQ+ e produziram cenas sobre esse universo e mais que isso estavam pesquisando a linguagem num lugar que foi respeitoso com suas performances. Ao final desta formação realizamos um cabaré numa praça pública de uma cidade de em média 2 mil habitantes, no interior da região serrana catarinense, nesta apresentação passamos por diversas situações de violência, entre elas várias falas homofóbicas vindas da plateia, proferida por homens, mulheres e crianças. E ter a possibilidade pegar

nas mãos do palhaço Titubio, feito pelo artista Sid Ditrix, é uma ponte para o acolhimento, para o fortalecimento entre os nossos pares, lembro que eu entrava em cena para abrir a apresentação do Cabaré e só de estar em cena eu já ouvi da plateia “ hum esse gosta”, insinuando sobre a minha sexualidade, eu entro na coxia pego nas mãos do Titubio (Sid Ditrix) e digo “ amigo vai ser difícil”, mas no fundo queria dizer “ amigo vai ser difícil, mas estamos juntos, estamos aqui por nós”...

E assim foi, difícil, complexo, uma apresentação recheada de violências de toda ordem, sexual, de gênero, política, homens incomodados com as apresentações se levantavam para ir embora gritando coisas do tipo “Bolsonaro 2022, essa pouca-vergonha tem que acabar, essa ideologia de gênero tem que ter fim, vocês têm que pararem com essa putaria que estão fazendo, etc.”, alguns inclusive procuraram conselheiras tutelares na plateia pedindo para que interrompessem a apresentação, somente porque estávamos sendo livres, não havia nenhum número que fosse inapropriado para ser apresentado na rua, porém além de virarmos chacota por parte dos conservadores da cidade que expuseram trechos de algumas apresentações nas redes sociais, nos ridicularizando, difamando, tirando de contexto nossas cenas, essas pessoas também pressionaram o conselho tutelar da cidade e nós do Grupo teatral Reminiscências, tivemos que inclusive responder a uma representação pública feita contra nós ao Ministério Público da comarca da região, por termos “constrangido a comunidade local”... Foi e ainda é estarrecedor, repugnante, assombroso em pleno maio de 2022 termos que nos defender do óbvio, estando à beira de um cerceamento da nossa liberdade de expressão em decorrência do conservadorismo, ignorância e preconceito. Ao final deste dia de apresentação, poder abraçar outros palhaços/as/es é como se conseguisse nos acolher, estancar minimamente nossas feridas, e relembrar a nós todos/as/es que estamos vivos fazendo palhaçaria e lutando juntos/as/es.

Estamos vivos

na

Luta

Atua(ando)

Juntos\juntas\

juntas

A partir da análise de conteúdo, agrupou-se uma prévia das unidades de registro mais

evidenciadas ao longo dos discursos das pessoas participantes da pesquisa, nas quais podem ser observadas nas nuvens de palavras a seguir, a cada categoria de análise.

### 3.2 DEFINIÇÕES E REFLEXÕES: O QUE É PALHAÇARIA ?

A tentativa de definição do que é a arte da palhaçaria é somente uma forma de delimitarmos ou pelo menos vislumbrarmos de que palhaçaria estamos falando, de que ponto de vista estamos partindo. Com isso Bruno Lops (palhaço Lourdes) diz que “é uma linguagem cênica, que permite um contato muito grande com aquilo que eu sou ou não, com aquilo que eu queria ser, mexe muito com questões pessoais, mas de uma forma inteligente e cênica”. Para Natele Peter (palhaça Margarete) “a palhaçaria dá voz ao que eu enquanto pessoa física não dou conta”. Assim como para Lucri Reggiani (palhaça Bisnaga) “para mim é uma forma de conexão com outro e uma conexão profunda comigo mesmo”. Todas estes conceitos corroboram com o que Bolognesi (2003, p. 197) conceitua dizendo que a palhaçaria é um complexo simbólico, que opera a partir da comicidade, mas parte de uma inspiração ou pesquisa individual. A palhace Augustine (Tatá Oliveira) também atribui significados pessoais para definir a palhaçaria:

Palhaçaria pra mim significa vida, é parte do meu ser, da minha existência. [...] Eu acho que me tornei um ser humano muito melhor depois de começar a fazer palhaçaria, inclusive perceber quem eu sou, como eu me coloco no mundo, o que eu quero, porque se a própria bíblia da palhaçaria diz que os palhaces somos nós num estado ampliado, então não via lógica de eu não poder ser eu [...] (Tatá Oliveira-Palhace Augustine).

A pesquisadora e palhaça Ana Fuchs, na Revista de palhaçaria feminina edição IV, traz conceitos sobre o que seria ser palhaça na concepção dela, dizendo ser uma forma de desvelar-se diante das outras pessoas, sendo uma forma de mostrar as facetas do melhor e do pior que cada pessoa possui, por isso habita o lugar do fracasso, da vulnerabilidade, do ridículo. “É também revelar a nossa capacidade de graça diante das mazelas que carregamos, é criar poesia com o próprio corpo, é provocar e se provocar num movimento de ver e dar-se a ver. A busca de um significado pessoal e artístico.” (SILVA et al., p.44, 2018). Estou muito conforme com a definição da Ana Fuchs, pois penso que a palhaçaria emerge da possibilidade de criarmos poesia com o nosso próprio corpo e história. Para além de romantizar o que seria criar poesia com a nossa história, trago um exemplo claro dessa possibilidade de recriarmos nossa existência, a partir da experiência em palhaçaria, dito pela artista Daiani Brum (palhaça Brum):

Para mim significa uma nova narrativa de existência, pois eu venho de um lugar de muita violência, de opressão, passei muitos anos dentro de uma casa com a minha mãe sendo agredida fisicamente e psicologicamente, dos 10 anos até os 17 anos eu passei

por essa jornada, que inclui idas na delegacia, hospitais, cárcere privado. Além disso tudo, a minha questão com gênero sempre foi muito forte, de não performar uma feminilidade. Tudo isso me encaminhou para um lugar de muita resistência e quando eu encontrei a palhaçaria percebi que a minha existência não era errada, percebi que poderia rir disso tudo de alguma forma, que conseguiria dialogar com a minha existência de uma maneira cômica, aceitar que eu sou mesmo sendo fora do padrão e achar bonito quem eu sou, ou seja a palhaçaria para mim significa lugar de força e de releitura da realidade, é também uma forma de enfrentamento das múltiplas violências (Daiani Brum- Palhaça Brum).

Figura 15 – Definições sobre o que é palhaçaria?



Fonte: O próprio autor. 2022.

A autora Cardoso (2018) em sua pesquisa levanta a possibilidade de a palhaçaria pós-moderna estar produzindo máscaras autopoéticas, para além de cômicas unicamente, quando o artista está no estado de palhaço, palhaça, palhace ele produz sobre si ‘máscaras autopéticas’, nas quais a história e as características pessoas de cada artista influenciam diretamente na sua obra, por isso a acentuação da fragilidade, do ridículo, dos fracassos. “Acessando, desde essa abordagem, sensações, emoções e expressões incrivelmente autênticas, resultando em ações poéticas ou composições poéticas emocional e esteticamente muito interessantes e eficazes do ponto de vista cênico” (CARDOSO, 2018, p.18). Fagner Saraiva-palhaço Felipeuto, relata que a palhaçaria para ele está totalmente associada as dores, erros e ludicidade da humanidade, sendo ser “uma ferramenta questionadora que atravessa diferentes corpos em sua ação, sobretudo uma ferramenta de questionamento que se apoia no riso para espelhar a humanidade”.

O espaço da palhaçaria pode ser entendido também como um lugar de encontro, como nos relatou Egon Seidler- palhaço Jubi, “o modo que eu pesquiso é como uma linguagem que por alguns instantes nós que somos tão diferentes uns dos outros, nos sentimos no mesmo lugar e iguais”. Por falar em diferenças, o lugar da palhaçaria pode ser encarado como um espaço de liberdade, como nos fala Lua Lamberti:

A palhaçaria foi um alívio, onde eu posso ser uma fracassada, posso ser uma otária, não ter vergonha de tropeçar, foi nessa arte que eu encontrei conforto em ser um gênero não conforme, quando eu me iniciei na palhaçaria eu ainda não tinha transicionado para ser travesti, mas mesmo assim as pessoas me olhavam e me perguntavam o tempo todo se era uma palhaça ou um palhaço, em todos os lugares que eu ia essa pergunta vinha. Foi na palhaçaria a primeira vez que eu usei maquiagem na minha vida, então acho que tem um lugar de nascer de novo, a gente brinca que na iniciação é quando sua palhaça nasce, e eu digo que eu aprendi a nascer de novo com esse processo da palhaçaria, pra mim é um alívio e uma libertação. (Lua Lamberti- Palhaça Palmirov).

Essa figura do palhaço/a/e pode ser entendida como uma persona que acessa e mostra esse lugar do fracasso e do ridículo, mas é ao admitir esse lugar, que torna-se forte, segundo Santos (2017) a potência da palhaçaria está exatamente em achar graça na desgraça, conforme relata Hugo Leonardo:

Eu que sempre passei por muitos desajustes sociais e vi na palhaçaria um lugar muito diferente do que muitas escolas de atores diziam, que o ator tem que ser um instrumento perfeito, e eu comtamanhas imperfeições e inadequações vi na palhaçaria um lugar de potência. É o mundo dos perdedores, nesse universo tão doido que ensina a gente o tempo todo que devemos ser ganhadores, nem que para isso sejamos pessoas ruins, a palhaçaria me mostrou que eu poderia perder, e sobretudo ser quem eu sou e ter muito prazer com isso. (Hugo Leonardo- Palhaço Gaubi Beijodo).

A palhaçaria segundo Chacovachi (2016, p.19), “trabalha a partir de quatro órgãos: coração, estômago, cabeça, e culhões. A esses quatro, soma-se um externo, o bolso, que — como veremos — é bem parecido com o estômago”. Sendo que coração tem a ver com os afetos, o estômago com a fome de mundo, a cabeça a razão e culhões relaciona-se com a coragem de ser o que se é, e bancar isso. Assim como diria Felícia de Castro- palhaça Bafuda, palhaçaria é “revolução, prazer e presença. Presença no sentido profundo de estar no aqui, prazer e revolução nessa amplitude do prazer que é vida [...]”.

### 3.3 CORPOS DISSIDENTES LGBTQIAP+ NA PALHAÇARIA, QUESTÕES DE DIVERSIDADE SEXUAL E DE GÊNERO

A unidade de registro que mais apareceu nesta categoria se refere a entender a palhaçaria como sedo um lugar de potência e de liberdade para as questões de diversidade sexual e de gênero, percebendo também um certo crescimento deste debate nos estudos, pesquisas e

práticas em palhaçaria contemporânea, o que automaticamente gera alguma desidentificação com a palhaçaria tida como tradicional, haja vista, que esta se propõem mais a um padrão, geralmente heteronormativo, cisgênero e machista, não cabendo novas formas de fazer e entender a palhaçaria, nesta perspectiva mais diversa, como diria Denis Camargo, palhaço Chups “se eu fizer um número, uma apresentação, e não ficar controlando esse ser que é latente em mim, acho que já cria aí um lugar de crescimento e potência, de liberdade”. E colaborando com esse pensamento Luis Brusque, palhaço Tutúlio, diz “as questões de diversidade e dissidência na palhaçaria só se enfatizam, pois, nela há a liberdade e potência de ser quem somos”.

Dentre as pessoas que participaram desta pesquisa houve muitos relatos descrevendo o quanto não se identificavam com palhaçaria clássica ou tida como tradicional, como: “eu não me identificava com uma palhaçaria clássica, que obedece um padrão social, eu sempre sentia nesses lugares um certo lugar de exclusão, dizendo o que é ou não palhaçaria” (Denis Camargo- Palhaço Chups). “Há um movimento bem crescente dentro da palhaçaria de pessoas questionando a palhaçaria clássica, que é bem heteronormativa, muitas vezes objetifica e faz piadas homofóbicas” (Daiani Brum- Palhaça Brum). “Eu vejo que nos lugares mais tradicionais do circo é mais difícil ver corpos LGBTs” (Lucri Reggiani- Palhaça Bisnaga).

Figura 16 – Questões de diversidade sexual e de gênero na palhaçaria.



Fonte: O próprio autor. 2022.

O riso e seus estudos na palhaçaria, segundo Fuchs (2020), perpassam para além do que

é tido como tradicional, porque atualmente refletimos sobre aspectos antes tidos como normais, por exemplo, a mulher sempre ser a ajudante do homem na comédia, ou mulher não poder ser palhaça, até mesmo as corporeidades LGBTQ+ não poderem se mostrarem como são. Hoje em dia o riso para esta autora têm sim, estudos sobre gênero, sexualidade, etnia, raça, classe social, contexto histórico-social-cultural, ou seja, é pouco provável que um/a artista se identifique com todo esse sistema opressivo, por isso é importante entender que a palhaçaria está imersa numa trama discursiva que envolve vários aspectos subjetivos.

Fagner Saraiva o palhaço Felipeuto, relata que não se sente pertencente ao modelo clássico de palhaçaria em decorrência de sua corporeidade gay e preta, “um corpo preto, é um corpo em alerta na sociedade isso me deixava um pouco receoso de executar as *gags* clássicas”. Por isso é fundamental aquilo que Melissa Caminha descreve, dizendo que é desconstruir a comicidade patriarcal, repensar os conceitos de masculinidade e feminilidade, é essencial elaborarmos práticas pedagógicas e políticas que pensem numa palhaçaria humanamente subversiva (WUO; BRUM, 2020, p.214).

Uma das perguntas que mais pairaram sobre a minha cabeça desde que comecei a buscar por corpos LGBTQ+ na palhaçaria, foi a falta de mulheres trans-travestis e homens transexuais atuando como palhaças, palhaços e palhaces. Perguntei para a Lua Lamberti palhaça Palmirov, e para o Giuliano Darros palhaço Zico, que são pessoas trans-travestis, e sobre isso ela e ele disseram que:

Eu acho que a gente já é uma chacota, socialmente a gente já é uma piada, eu percebo que muitas das bibliografias sobre bufonaria, comicidade, idade média, carnaval aparece o termo “travestismo”, como um elemento de comicidade, como se um corpo que não é uma mulher biológica assumir signos de feminilidade já é ridículo por si só. Então eu acho que muitas pessoas trans ou travestis se afastam desse lugar da palhaçaria porque não querem reiterar essa ideia, isso entra também numa problemática da palhaçaria feminista, por exemplo, que uma das premissas é que a comédia vem de questões de “mulheres” e você vai ver a questão é sobre menstruação, eu fico abismada pois ignoram outras possibilidades de ser mulher. Eu não conheço outras pessoas trans que trabalham diretamente com palhaçaria e quando eu conheço geralmente são pessoas não-binárias. (Lua Lamberti- Palhaça Palmirov). Eu não conheço ainda nenhum outro palhaço ou palhaça trans, conheço vários palhaços feitos por homens cisgêneros (Giuliano Darros- Palhaço Zico).

Por isso que é fundamental que haja mais pessoas trans-travestis em todos os espaços sociais, inclusive na palhaçaria, atuando, ministrando oficinas-formações-cursos, estando como discentes e docentes das universidades, produzindo e atuando em festivais, entre outros ambientes. É nesse estabelecimento de novos códigos, signos e símbolos de gênero que vamos abrindo espaços sociais e políticos para que as corporeidades dissidentes tenham dignidade

social, não basta performar o gênero que nos concerne, é preciso haver espaço para exercermos nossas relações e subjetividades (BUTLER, 1993). Quando essa dignidade social é negada “se constroem os altos índices de assassinatos de pessoas transgêneras, em primeiro lugar às mulheres transgêneras, no território Brasileiro, uma cruzada heterofascista dirigida a limpar, higienizar, acabar com a existência” (BALDUZZI, 2019, p. 39), por isso precisamos ter mais palhaças, palhaços e palhaces transexuais e travestis.

A violência contra as pessoas LGBTQ+ aparecem em suas diferentes faces e em vários momentos das entrevistas feitas para esta pesquisa, por tanto estes aspectos serão tratados de forma específica numa categoria de análise a seguir.

Por mais que alguns estudiosos (as), da palhaçaria digam que palhaço ou palhaça não possuam “sexo”, atribuindo gênero a ideia de sexo, como antigamente se entendia como “sexo masculino” atribuído a homem e “sexo feminino” a mulher, algumas falas das pessoas participantes deste estudo falam sobre isso. Hugo Leonardo (Palhaço Gaubi Beijodô) e Denis Camargo (palhaço Chups), citam em momentos de suas entrevistas que há um senso comum na palhaçaria, especialmente numa concepção tida como tradicional, que acredita-se que não há gênero e nem sexualidade nos\|e palhaços\|e, sendo figuras livres de definição, o que não significa necessariamente o que ambos pensam atualmente sobre palhaçaria. Caco Mattos (palhaço Antônio Belo), cita a Angela de Castro, importante pesquisadora e precursora da linguagem da palhaçaria no Brasil, que há muitos anos reside em Londres, ela falava que palhaço não tem ‘sexo’, ele disse também que a Annie Fratellini acreditava neste mesmo conceito, e quando questionavam ela do porquê dela se travestir usando um figurino masculino para esconder seu corpo feminino ela dizia que fazia isso porque palhaço não tem ‘sexo’, que inclusive algumas pessoas diziam que ela se vestia de palhaço para conseguir fazer palhaçaria e que ela respondeu que não que só fazia assim por pensar que palhaço não tem sexo.

Em contraponto a este pensamento, outras pessoas entrevistadas, como Daiani Brum (palhaça Brum), Lucri Reggiani (palhaça Bisnaga), Luis Brusque (palhaço Tutúlio), Lua Lamberti (palhaça Palmirov), Kristy Bostelmann (palhace Coloride), entre outros/es/as, acreditam haver sim, definição de gênero e de sexualidade na palhaçaria, que esse conceito de “palhaço não tem sexo”, é uma forma de omitir e até mesmo oprimir questões importantes relacionadas a diversidade sexual e de gênero. Castro (2005) diz que falar sobre a sexualidade de um palhaço/a/e é complexo, mas pensa que influência, senão num primeiro, num segundo

momento, haja vista que a palhaçaria parte das características de cada artista.

Egon Seilder (palhaço Jubi), reitera essa ideia de que as questões de gênero e sexualidade influenciam o seu trabalho artístico, pois está presente em tudo, desde o modo em que compõe o seu figurino, a sua maquiagem, os trejeitos corporais, a sua voz, os objetos que escolhe para se relacionar e trabalhar, na forma como essa figura que se apresenta visualmente e cenicamente. Balduzzi (2019) fazendo referência a Lin da Quebrada, afirma que precisamos “enviadeser”, sendo este um posicionamento político, quando optamos por falar por nós mesmos, pelos nossos afetos, gêneros, quando nós decidimos que roupas usar, com quem transar, que estética optar, quando rompemos com o normativo. Ana Fuchs (2020), reitera em sua pesquisa que o gênero influencia diretamente a construção de qualquer figura palhacesca, especialmente as palhaças, pois as questões e características de uma palhaça diferem de um palhaço, é como se fossem construções interseccionais, hiperbólicas, híbridas que partem de um olhar íntimo sobre si mesmo/a. A partir destas perspectivas o/a/e palhaço/a/e pode também passar por isso em processos palhacísticos o que diferencia são as intersecções sociais, vivências e experiências no lugar social do estar “mulher” no mundo.

De fato não podemos homogeneizar, conceitos, ideias e práticas no universo artístico, pois como diria Lua Lamberti (palhaça Palmirov) “quando algo é homogêneo demais a tendência é a ignorância, afinal dissidência é fazer palhaçaria”. Contudo, algo que compõem inclusive o problema de pesquisa deste estudo, que é uma das perguntas muito já me fizeram “mas você é palhaço ou palhaça?”, se gênero não interessa para a palhaçaria, por que algumas pessoas, inclusive mestres/as, formadores/as na área, querem tanto definir o gênero das nossas figuras palhacescas?

Sendo que essa pergunta: “você é palhaço ou palhaça?”, se repete muito para a maioria das pessoas entrevistadas neste estudo, perpassando diferentes fases, momentos e lugares de suas pesquisas e experiências na palhaçaria. Em um dos relatos Lucri Reggiani (palhaça Bisnaga), diz que numa de suas visitas para intervir no ambiente hospitalar um paciente não soube se ela era mulher ou homem isso gerou uma discussão, que girava em torno de tentar entender o que define homem ou mulher. Noutro espaço de intervenção, sendo no ambiente urbano, Kristy Bostelmann (palhace Coloride), foi questionada pelas crianças se era homem ou mulher, e Coloride aproveitou o momento para convidar as crianças a embarcarem no que chamou de “esquisitice de ser quem eu sou, brincando com o que sou, agênero”. Natele Peter (palhaça Margarete), relata que também é muito questionada se é menino ou menina, quando

é perguntada por crianças ela prefere deixar que elas mesmas criem suas respostas, porém quando é questionada por adultos costuma devolver a pergunta, “por que o interesse em definir meu gênero?”, o Giuliano Darros (palhaço Zico) que é um homem trans, relata que não tem receio nenhum de assumir inclusive sua feminilidade, gerando um lugar de dúvida e binariedade no seu palhaço, o que ele pensa ser interessante.

Um dos espaços que mais questionam o nosso gênero, são os espaços de formação em palhaçaria, eu já ouvi algumas vezes se meu desejo era ser palhaça, e tive que sustentar a minha hibridez, pois não quero ser palhaça, não sou uma mulher, mesmo que utilize elementos que são do universo tido como “feminino”, meu desejo é ser eu e não necessariamente o eu que planejaram para mim, do que se espera de um palhaço. Para nós, palhaços *gays*, há um desejo latente por parte de alguns formadores/as, de vincular esses elementos femininos da nossa performance a um padrão sexista, exemplo, se você está de saia, vestido ou peruca, é porque quer “ser mulher”, como se morasse unicamente nesses elementos a definição do que é ser mulher. Bruno Lops (palhaço Lourdes), lembra que uma vez que outro palhaço foi chama-lo e disse: “ali está ele, ela, isso, ai não sei bem o que é”, Bruno diz que mesmo que deixe em aberto o gênero da sua figura, ele não se considera um “isso”, que essa situação foi extremamente constrangedora e nela vemos retratado de forma explícita o preconceito, acompanhado de desdém sobre aquela corporeidade dissidente.

A pesar de todo preconceito relacionado a diversidade sexual e de gênero no universo da palhaçaria, é perceptível que hoje vivemos um momento um pouco mais crescente da diversidade na cena nacional, isso perpassa vários dos fazeres artísticos como: teatro, dança, artes visuais, performance, circo e claro na palhaçaria. Inclusive, Denis Camargo- palhaço Chups, que atua há mais de 26 anos na área, relata que percebe uma mudança significativa da diversidade na palhaçaria, diz ele que antigamente os festivais tinham um panorama de espetáculos feitos totalmente por palhaços, com piadas heterossexuais cisgêneras, e ele sente que isso começou a mudar quando as mulheres entram em cena e lutam por espaço, o que acaba abrindo diversas discussões importantes, para repensar esses padrões heteronormativos e opressivos. Bruno Lops- palhaço Lourdes, lembra que até pouco tempo atrás se você é LGBTQ+ era preciso esconder suas características em cena, ficando numa convenção normativa para ser aceito pelos mestres/mestras e para o público. Lua Lamberti-palhaça Palmirov, contribui dizendo que acha incabível pensar em palhaçaria num lugar normativo, pois ser palhaço/a/e advém necessariamente de um lugar de dissidência, a origem dessa arte parte do sujeito não conforme, desajustado, camponês, fracassado.

É preciso considerar também, que esse movimento de pesquisadores\professores\palhaços que tenta normatizar, homogeneizar, padronizar o fazer artístico na palhaçaria, costuma inclusive ditar o que seria considerado palhaçaria e aquilo que na concepção deles, não é palhaçaria. Muito ouvimos já “ah, mas isso não é palhaçaria”, afinal, o que é palhaçaria?! Tatá Oliveira- palhace Augustine, diz que há como se fosse uma “bíblia”, ou seja os códigos de regras do que seria considerado palhaçaria de verdade, é como se existissem normas que não podem ser quebradas, e se você quebrar você não vai ser palhaço/a/e, caso você quebre vem alguém e já diz não para o seu fazer artístico “se recortamos para história da humanidade o que fazem com os corpos LGBTQIAP+? são vários nãos que a gente recebe o tempo todo, você não pode ser pai, palhaço, você não pode ser pessoa no mundo”. Por isso que é imprescindível fazermos o que Balduzzi (2019, p.11) diz “se não houver mais oportunidades para falar, continuaremos a invadir e hackear o enclausuramento compulsório em identidades macho ou fêmea”. Considerando que para sermos ouvidos/as/es precisaremos colocar muito ainda a “cara no sol”.

Fagner Saraiva-palhaço Felipeuto, reforça em seu discurso que precisou abandonar todas essas regras pré-estabelecidas do que seria considerado palhaçaria, para poder construir suas próprias formas:

No início ouvi muitas frases como “palhaço não faz isso”, e eu me perguntava depois de tanto estudar, “o que é que o palhaço faz então?”. Ser palhaço é individual, se estamos mostrando o lado íntimo do nosso fracasso significa que nunca existirá um igual ao outro, portanto não existem regras a seguir. O que existe são técnicas, que você pode escolher aplicá-las ou não. O que fiz, foi mastigar e vomitar outras formas antropofagiando o estabelecido e me dando o espaço necessário para uma criação que me contemplasse enquanto um artista negro e LGBTQIA+. Como tempo percebi, que o formato palhaçístico europeu não era o lugar que eu queria estar, aquilo era muito desconfortável para meu copo, procurei entender e acolher o meu riso, hoje desenvolvo uma pesquisa ao lado de outros parceiros LGBTQIA+ e negres, que intitulamos “palhaçaria preta”, um espaço diferente do clássico, onde nossos cabelos são nossas coroas, o nosso corpo dilatado e atento, está a serviço do riso de denúncia e nossa ancestralidade está esteticamente composta dentro do que a gente chama de picadeiro. (Fagner Saraiva- Palhaço Felipeuto).

A partir desta fala preciosa do Fagner, vale também ressaltar que há um crescente movimento de descolonização na palhaçaria, com muitos/as/es artistas pensando num fazer artístico que leve em consideração a multiplicidade étnica, social, cultural, política. Pois, como diria Hugo Leonardo-palhaço Gaubi Beijodo “muito do que chega pra gente de palhaçaria vem de uma escola muito europeia e como somos “bons colonizados” a gente não questiona essas informações”, desta forma é preciso repensarmos nossos padrões, questionarmos se aquelas

práticas que estão nos propondo de fato dialogam conosco ou não.

Com esses movimentos de ressignificação surgem novas dramaturgias em palhaçaria, fruto de muita pesquisa pioneira, feita especialmente por pessoas, que na busca por referências não encontraram dramaturgias que lhes contemplassem, por tanto criaram seus próprios discursos. Numa categoria a seguir dialogaremos mais sobre este aspecto. No entanto, vale salientar que a arte da palhaçaria pode ser um espaço de:

### **P-O-T-Ê-N-C-I-A e L-I-B-E-R-D-A-D-E**

#### 3.4 QUE COMICIDADE CABEM AOS CORPOS LGBTQIAP+?

Que comicidade cabem as pessoas LGBT+ no contexto da palhaçaria? Natele Peterpalhaça Margarete, nos relata que é preciso muito cuidado ao quisermos fazer piada de tudo, com tudo, ela se questiona se nossos corpos são passíveis de serem alvos de piada, considerando que somos o tempo todo alvo de violência. A Lucrì Reggiani- palhaça Bisnaga reitera essa ideia, dizendo que não é porque representamos um corpo LGBT+ que podemos fazer piada dele, diferente de ocuparmos um lugar de representatividade, é este espaço de reforçar estigmas, preconceitos, opressões, por isso é preciso cuidar com o que, como e, porque se diz algo. Giuliano Darros- palhaço Zico nos fornece uma dica de como medir uma piada, diz ele “olha pro espelho e fala a piada que você tá pensando, se pergunte se é respeitosa, se soa bem, caso contrário melhor não fazer”. Convergente com essa ideia Egon Seidler- palhaço Jubi fala que para evitar um riso que constrange, deprecia, discrimina, nasce quando desconfiarmos que aquilo que vai ser dito ou feito está estranho, ou no mínimo desconfortável, possivelmente mora num lugar que não pode ser reproduzido.

Qual é o limite do humor-piada-comicidade? Castro (2005) também sugere um espelho, para que nos olharmos exercendo empatia com aquilo que vai ser dito, porém, vale lembrar como a autora diz, aquilo que é respeito ou desrespeito, pode se alterar com o passar dos tempos e das percepções sociais, por tanto é preciso estarmos atentos/as/es, haja vista que a nossa verdade nunca será absoluta.

Figura 16 – Que comicidade cabem aos corpos LGBTQIAP+?



Fonte: O próprio autor.

A autora Santos e o autor Souza (2019), em seu estudo sobre aquilombar-se, numa investigação sobre desmontagem na palhaçaria em busca por uma palhaçaria negra, dizem que precisamos estar muito atentos(as/es) sobre que perspectiva de comicidade estamos falando ou abordando dentro das nossas práticas artísticas. Relembrem ainda, que há uma forte influência na palhaçaria feita no Brasil, pelos estudos do Frances Jacques Lecoq, reforçando assim a nossa visão eurocêntrica da palhaçaria. Uma das críticas destes autores a abordagem do Lecoq, é que algumas de suas práticas pedagógicas estão focadas em profundar a fragilidade dos/as artistas, para por meio dela surja a comicidade, porém, como refletem os autores Souza e Santos (2019), é preciso entendermos que não moramos na França e mais que isso, qual a função de fazermos, um corpo negro, por exemplo, que normalmente passa por inúmeras situações de violência, assédio, racismo, misoginia, reviver todas essas situações opressivas que o fragilizam?

Natele Peter, a palhaça Margarete, diz que quando leu a tese de Drica Santos, que fala sobre *hackeamento* do racismo, cita que a autora fala sobre a máscara da Anastácia, que era uma escrava sentenciada a usar a máscara por um senhor de escravos, no qual ficou bravo com a recusa dela em manter relações sexuais com ele, Drica faz um paralelo com essa analogia sobre a potência e liberdade que a máscara da palhaçaria simboliza, sendo assim uma forma de romper com todo esse racismo estrutural. E Natele nota com essa referência que a palhaçaria para ela hoje possibilita um espaço de fala, rompendo com esse lugar que historicamente sempre

foi de silenciamento e opressão aos corpos negros, ou seja, hoje em dia a máscara do/a/e palhaço/a/e é símbolo de liberdade. Ela diz ainda, que seu corpo enquanto mulher negra é sempre muito notado pelas pessoas em diversos espaços sociais que ela entra, e quando ela entra de palhaça nos mesmos espaços quando todos a olham ela rebate e devolve esse olhar.

Algumas pessoas entrevistadas foram categóricas em afirmar que não cabe mais nenhuma reprodução de violência na palhaçaria, presente em falas como: “eu acho que todo tipo de riso cabe ao corpo LGBT dentro da palhaçaria, claro não cabe reproduzir aquilo que a gente já não acredita, como a violência, não cabe a ninguém isso na verdade” (Bruno Lops-Palhaço Lourdes), “precisamos cuidar muito como fazemos piada, não podemos seguir reproduzindo opressões, xingamentos, nem colocando LGBT+ em situações pejorativas (Lucrifer Reggiani- Palhaça Bisnaga). Daiani Brum (palhaça Brum), lembra haver um número/cena clássico na palhaçaria chamado de “sonambula”, normalmente feita por palhaços heterossexuais, que pegam uma mulher e como ela está dormindo, fazem o que querem com ela, para Daiani isso é estupro e não piada, por tanto precisa ser revisto e não reproduzido enquanto dramaturgia.

Se não cabe reproduzir a violência, cabe subverter a lógica da opressão ou do riso depreciativo, segundo algumas pessoas participantes da pesquisa. Como diria Kristy Bostelmann, Palhace Coloride “quando a gente tá num lugar que a gente é o alvo do riso depreciativo eu acho justo a gente subverter essa lógica e nós sermos quem vai zombar daquilo”. “O que cabe dentro da nossa comicidade é buscar a desconstrução dos estereótipos, trabalhando nesse universo não depreciativo” (Daiani Cezimbra- Palhaça Brum). A Lua Lamberti, palhaça Palmirov, diz percebe que subverte o riso, quando vê na plateia pessoas que são extremamente transfóbicas e homofóbicas levando seus filhos ao teatro e todos se divertem com o seu trabalho, muitas vezes sem ter a mínima noção de que é uma travesti fazendo palhaçaria. “Palhaçaria boa é aquela que convida a rir de si e não necessariamente rir do outro” (Lua Lamberti- Palhaça Palmirov).

Há também palhaços, palhaças e palhaces que optam por não assumir sua identidade de gênero ou sexualidade, como sendo esta uma forma de defesa de si mesmo. Para exemplificar este fator que surgiu nas entrevistas, algumas falas como as do Hugo Leonardo, palhaço Gaubi Beijodo, ele diz que: “eu via um amigo palhaço e também viado jogando, quando ia fazer um jogo de conquista e se direcionava para as mulheres, eu achava aquilo estranho”. Egon Seidler, palhaço Jubi, fala sobre isso comparando com o crescimento de palhaços LGBT+ que temos

hoje no cenário artístico: “hoje tem muito mais LGBTQ+ na palhaçaria tá legal de ver, na época que eu comecei não tinha, porque naquela época palhaço ou o ator se fosse *gay* não se falava sobre isso”. Natele Peter, palhaça Margarete também relata sobre esse aspecto: “lembro que vi um espetáculo há uns 5 (cinco) anos atrás que tinha um palhaço no qual eu sabia que o artista era *gay*, mas durante a apresentação ele tinha uma relação heterossexual e eu fiquei muito surpresa”.

Denis Camargo, palhaço Chups, durante sua entrevista relata que muitos palhaços e palhaças em que os artistas são LGBTQ+ não abordam dentro de seus trabalhos essa perspectiva de gênero, ou sexualidade, diz ele que respeita, pois, é uma opção que cada pessoa possui, porém, não tolera artistas que não são LGBTQ+ se transvestindo de “mulher” brincando com trejeitos ou forçando uma feminilização caricata para gerar riso. A Daiani Brum, palhaça Brum, trouxe um relato importante sobre uma ida sua ao festival Ri Catarina, festival de palhaçaria de Santa Catarina, ela disse ter assistido todos os espetáculos e no último dia ela se sentiu muito revoltada, achando todas as peças muito voltadas para os heterossexuais, cita também que viu um espetáculo de uma palhaça que chamou um rapaz da plateia, sendo que ele visivelmente era *gay*, e colocou ele no palco e fez todo um jogo romântico e heterossexual com ele, fazia ele pegar, dançar e casar com ela, Daiani relata que voltou para casa muito triste em não se ver representada num festival com diversos espetáculos e com isso resolveu investigar uma dramaturgia que lhe contemplasse, nisso surge um de seus números palhacescos em que ela joga com a sexualidade fora da norma, ela convida da plateia dois homens e uma mulher, e dentro de um jogo de dança e outros elementos ao final do número ela propõe um beijo lésbico e um *gay*, ou seja, escreveu e atua a partir de uma dramaturgia sobre a diversidade.

Fagner Saraiva ressalta que não há como generalizar uma comicidade que contemple a todos os corpos que compõem a sigla LGBTQIAP+, pois há característica múltiplas e muito diversas, mesmo que haja pontos de convergência. “Sempre haverá um ato político transformador ao se colocar diante de uma plateia, ainda vivemos em uma sociedade violenta estar vivo celebrando o riso é a nossa maior arma” (Fagner Saraiva- Palhaço Felipeuto). Entendermos o riso enquanto potência política é fundamental para refletirmos sobre o que, por que e como estamos rindo, ainda mais quando se trata de uma comicidade feita por pessoas LGBTQ+ negras, que ocupam um lugar ainda marginalizado socialmente falando, repleto de estigmas e violências sociais (SOUZA; SANTOS, 2019).

Tatá Oliveira, palhace Augustine, expõe que no seu grupo, o Circo di Só Laides/nem só

Ladies, há a investigação de construção e desconstrução para novas dramaturgias na palhaçaria, pensando sempre em abordar questões sobre o feminismo, liberdade, combate as violências. Utilizam muitas vezes de *gags*, números, histórias, conhecidas por seu teor opressivo, porém trazendo uma nova versão, mais inclusiva, igualitária e sobretudo pautada no respeito. Tatá cita a criação de uma cena chamada de “não pode beijar aqui”, na qual se utilizam da estrutura tida como clássica no circo tradicional, e tem uma figura que proíbe um beijo lésbico, fazem inclusive menção ao atual presidente do Brasil que já fez inúmeras declarações preconceituosas. Tatá Oliveira complementa dizendo o que acredita caber aos nossos corpos dissidentes na palhaçaria:

Para a gente fazer comicidade sobre o nosso corpo cabe tudo, obviamente respeitando os espaços de vivência de cada corpo LGBTQ+, eu não posso fazer piada sobre um homem gay, por exemplo, pois nessa sigla LGBTQIAP+ tem muitas características diferentes e também encontramos muito machismo, sexismo, transfobia, é que nem a coisa da palhaçaria, não é porque somos palhaços que somos anjos, há camadas aí e diversidades, mas acho que sobre o nosso corpo e a nossa história cabe tudo, tudo que quiser vamos experimentar, até porque é uma pesquisa nossa pois se olharmos historicamente as pessoas só depreciaram a nossa existência, isso sem falar de todas as outras questões que também estão relacionadas como o racismo, gordofobia, capacitismo, se formos olhar para o circo tradicional vamos perceber que se fazia piadas somente sobre isso, então acho que é com a nossa história contemporânea com todas as nossas dores e amores que estamos reescrevendo tudo isso. (Tatá Oliveira- Palhace Augustine).

Felícia de Castro, palhaça Bafuda, cita que dentro do seu espetáculo intitulado de “Tudo que você precisa é amor”, traz para cena temas como violência contra mulher, abuso sexual infantil, morte, temáticas difíceis e complexas de se abordar, e faz isso intercalando entre o riso e o choro, o choque e a contemplação, o trágico e o cômico, traçando também uma dramaturgia totalmente autoral e repaginada na palhaçaria contemporânea. Ela diz ainda “para mim o ato de resistência é ter a liberdade demonstrar quem se é, é dizer olha eu aqui negra, livre, cabelo crespo, trazendo e sendo prazer, acho que isso é a grande afronta”.

Apareceu também a ideia de algumas pessoas entrevistadas que quanto ao riso, cabe rir junto em comunhão, “por isso que eu acho diferente rir junto a rir do outro, é diferente rir da figura do palhaço viado, ou rir com ele porque em algum lugar você se identificou com alguma coisa que ele trouxe” (Egon Seidler- Palhaço Jubi).

Para finalizar esta categoria sobre comicidade, riso e corporalidades dissidentes, trago as palavras e reflexões feitas por Caco Mattos:

Penso que o corpo dissidente tem que ter muito claro que riso que ele quer provocar, que discurso ele quer elaborar, sendo que nem sempre precisa ser engraçado, até a

própria comicidade é questionada hoje em dia, será que a gente precisa ser escravo do riso?! Porque nós palhaços, palhaças e palhaces produzimos sentido o tempo inteiro, desde que entramos num lugar, a pessoa bateu o olho em você já viu seu nariz (ou não, porque me questiono também se a gente precisa usar nariz), a comunicação já se estabelece, que figurino é esse? Que maquiagem é essa? Que cabelo é esse? Que discurso é o que você vai usar? você quer que as pessoas riem de você ou você quer rir junto com elas sobre seu corpo? Sobre as suas questões? Porque a gente ri com e não ri de, sou eu e você rindo juntos. (Caco Mattos- Palhaço Antônio Bello).

Vivemos um momento em que é imprescindível repensarmos nossas práticas artísticas, é necessário um diálogo transdisciplinar, descolonial, interseccional, feminista-*queer*, que nos permita romper com a violência pré-estabelecida em outrora e criarmos novos caminhos para chegarmos numa palhaçaria mais plural. (WUO; BRUM, 2020, p.215).

### 3.5 REFERÊNCIAS LGBTQIAP+ NA PALHAÇARIA

Todos/as/es caminhamos por terras, picadeiros, teatros, praças, ruas, hospitais, que antes já foram pisados por alguém, as diversas tradições de palhaçaria, seja no circo ou no teatro, constroem diferentes formas e faces de como construímos as figuras palhacescas, por isso muitos elementos importam como as diferenças culturais, as visões de mundo, a diversidade de corpos, plateias, espaços, referências. São as referências que nos auxiliam na pesquisa artística, como se fosse um lugar de espelhamento, de alcance, de admiração. (PUCETTI, 2017).

Algo que me intrigou muito enquanto pesquisador, foi que durante grande parte das entrevistas, obtive como resposta da maioria das pessoas entrevistadas, que não possuíam referências LGBT+ na palhaçaria, exemplo de algumas falas: “meu começo foi totalmente sem referências, eu acho que ainda vivemos uma sociedade que valoriza muito as coisas europeias, somos muito colonizados, sem referências de diversidade” (Hugo Leonardo- Palhaço Gaubi Beijodo). Felícia de Castro, palhaça Bafuda, também sinaliza que “quando eu começo a 24 anos atrás não tinha referência em Salvador, foi preciso que eu junto de outras mulheres construíssemos nossas referências em irmandade, considerando o movimento de palhaçaria feminina no Brasil e no mundo”.

Daiani Brum, palhaça Brum, cita a falta de referências de mulheres palhaças desde a sua infância e ressalta o quão representativo seria ver palhaças desde cedo. Até porque as mulheres começam a reivindicar seu espaço na dramaturgia da palhaçaria brasileira na década de 80, ao não se reconhecerem nas narrativas propostas, especialmente pela estrutura ser totalmente patriarcal, começam elas mesmas a desenvolver e pesquisar uma linguagem e comicidade feminina-feminista-ou feita por mulheres (WUO; BRUM, 2020, p.199).

Figura 18 – Referências LGBTQIAP+ na palhaçaria.



Fonte: O próprio autor. 2022.

“Não tenho referências LGBTQs, porque se você pesquisar não tem muitas pessoas LGBTQs que atuem na palhaçaria, tanto que no curso do Ézio Magalhães eu fui a única pessoa trans presente”. (Giuliano Darros- Palhaço Zico). Dentre outras falas que travessam o tempo, desde a experiência de Denis Camargo (palhaço Chups) e Caco Mattos (palhaço Antônio Bello) que possuem uma trajetória com mais de 20 anos de palhaçaria, assim como o Giuliano Darros- Palhaço Zico que têm em torno de 3 anos de atuação, ambos citam a falta de referências LGBTQs+ fazendo da palhaçaria sua profissão.

Porém, houve também uma incongruência, algumas pessoas entrevistadas disseram não ter referências LGBTQ+ na palhaçaria, mas no decorrer da entrevista foram manifestando alguns nomes e figuras que admiram, mesmo que não atuem diretamente com a palhaçaria, há *drag queens e drag kings*, comediantes, bufões, entre outros, que são pessoas LGBTQ+ que trabalham com comicidade e que de alguma forma inspiram suas práticas e pesquisas artísticas. Balduzzi (2019) diz que nós que atuamos com artes performáticas precisamos em alguma medida criar pontes, abrir armários, conectando assim pessoas e pluralizando os fazeres artísticos.

As palhaças e pesquisadoras Ana Borges e a Karla Concá escreveram um relevante capítulo intitulado de: neutralização da mulher na dramaturgia da palhaçaria clássica no Brasil, está no livro *Palhaças na Universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos* (WUO; BRUM, 2020). Elas fazem uma análise de Bolognesi (2003), que fez um registro das entradas e reprises da dramaturgia presente na

palhaçaria tida como clássica no Brasil, analisaram os 46 textos, e em todos há algum nível de violência, misoginia, homofobia, intolerância religiosa, escatologia, trapaça, competição, reforço de estereótipos, constrangimento. Isto é, uma dramaturgia “escrita por homens, para homens e performada por homens”, sendo quase nula a presença de mulheres enquanto protagonistas, e LGBT+ muito menos, inclusive quando são citados é de forma depreciativa para fazer “piada”, (WUO; BRUM, 2020, p.198). Por tanto é fundamental as novas dramaturgias que estão surgindo na palhaçaria, sendo estas fontes de referência para reconstruir inclusive um panorama de obras, textos, pedagogias, práticas, exercícios que não sejam machistas, eurocêntricos, patriarcais, excludentes de uma maneira geral (FUCHS, 2020).

“Fiz um mapeamento recente entre palhaças lésbicas brasileiras e encontrei 12 palhaças lésbicas fazendo suas dramaturgias de maneira autoral. Há quem ressignifique os clássicos e tem gente que parte da sua própria experiência” (Daiani Cezimbra- Palhaça Brum). A Natele Peter- palhaça Margarete, relata que criou uma cena chamada de Sapateando com a Margarete, e partiu da sua própria experiência e leitura dos códigos enquanto mulher lésbica. Assim sendo, artistas que trabalham profissionalmente na palhaçaria brasileira e estão elaborando suas próprias dramaturgias.

A minha relação com dramaturgias é uma resposta da experiência do meu corpo no teatro. Os sistemas que eu tive que passar para criar alguma coisa como atriz, me fez gerar uma resposta dramaturgica. Escrever pra mim é uma espécie de vazamento do que eu não conseguia vislumbrar como atriz. Minha vivência nasce daí. Do meu corpo vivo em cena e da experiência social do meu corpo em cena. Minha escrita é uma forma de inscrever uma experiência, de arquitetar através dos códigos das palavras a vibração do tempo. A vibração de uma experiência. (PASSÔ, 2021).

Hugo Leonardo- Palhaço Gaubi Beijodo, fala sobre a necessidade de repensarmos as dramaturgias tidas como tradicionais, citou um trabalho que fez com outras colegas palhaças na qual envolvia um tapa, e eles reviram a cena e quem apanhava era o homem e não as mulheres, exatamente para não reforçar esse estereótipo. Tatá Oliveira- Palhaça Augustine, conta que durante a criação de um dos espetáculos da sua companhia, na resolução de uma cena ao invés de ser com tapa, seria com um beijo, e ouviram de uma direção de espetáculo, “ah mas um beijo lésbico... quase que questionando o porquê de um beijo lésbico”. A pesar disso o beijo entrou para cena, e a partir disso o grupo criou o número “não pode beijar aqui”, que tem como sinopse: durante a apresentação de um número clássico, duas bailarinas se encontram no amor, porém isso desperta o tradicional preconceito. Seriam elas capazes de quebrar os tabus?

Algumas pessoas entrevistadas fazem referência direta à companhia Cia. Fundo do

Mundo, valorando a importância das criações e atuações para o circo e palhaçaria contemporânea, sendo uma companhia circense formada exclusivamente por pessoas trans, travestis e não binárias, tendo a equipe formada por Helen Maria, Juno Nedel, Lui Castanho, Noam Scapin e Vulcanica Pokaropa. O Bruno Lops- palhaço Lourdes, fala sobre a importância desta companhia para pensar diversidade no universo do circo e da palhaçaria, diz ele que a Fundo Mundo, está sempre marcando presença em eventos culturais e reivindicando mais espaços de liberdade, citou também o cabaré Sui Generis, como sendo uma obra que lhe fez refletir muito sobre um novo jeito do corpo LGBTQ+ fazer comicidade, de uma forma bastante política e questionadora. Tatá Oliveira- Palhace Augustine, também faz referência a companhia, dizendo que foi fundamental principalmente no seu período de transição de gênero, sendo referências importantes.

Dentro desse universo de criação em uma palhaçaria LGBTQ+ há uma forte relação-interferência-referência-ligação com a arte *Drag*, tanto que o Luis Brusque- palhaço Tutúlio, ao citar o trabalho da *drag* Suzaninha como referência, feita pelo Arthur Gomes, diz que “amo essa mistura da palhaçaria com drag queen que é algo que eu acredito muito e tô cada vez mais de olho nessa mistura, talvez eu não seja só um palhaço e sim uma clown queen ou uma draglhaça”. O Fagner Saraiva também diz que seu fazer artístico na palhaçaria está ligado a arte *drag* e vice-versa, complementa dizendo:

A arte drag é como poetizar o lixo “do lixo ao luxo” ou “do luxo ao lixo”. É impossível pra mim como artista, distanciar a minha sexualidade da arte drag ou do palhaço, ambas são ferramentas que evidenciam o íntimo, estaria mentindo na minha criação se eu fizesse diferente. Antes de chegar em cena meu corpo tem memórias ancestrais, quando entro em cena, não estou sozinho carrego comigo as marcas das que vieram antes, estar em cena é um ato político. (Fagner Saraiva- Palhaço Felipeuto).

A valorização da *drag queen e king* aparecem em vários momentos e entrevistas, como na fala do Egon Seidler- palhaço Jubi que diz que admirou sempre muito as *drag queens*, e mais que isso quando ele está se vestindo de palhaço sente que estivesse se montando, pode sair sem nariz mas, não sai sem muito rímel no olho. Fagner Saraiva- palhaço Felipeuto cita um importante artista brasileiro, o Jorge Lafond, que embora não utilizasse nariz de palhaço, foi um precursor na figura afeminada no Brasil. Kristy Bostelmann- palhace Coloride, salienta o quanto ser *drag king* influencia o seu fazer artístico, sendo determinante para sua construção enquanto performer, cita o *king* Dom Valentim como sendo sua referência. Felícia de Castro- palhaça Bafuda, também diz que está investigando seu corpo nesse universo *king* e tem descoberto coisas incríveis. Lua Lamberti- palhaça Palmirov, fala do Rubão, considerado como pai *Drag king* com uma comicidade erótica.

“Assumidamente abjeta, neste percurso na trincheira vida-arte, coloco-me *drag queen* em devir e montada, nas ocasiões onde eu tenha possibilidades de ter minha fala escutada” (BALDUZZI, 2019, p. 31). Balduzi (2019) em sua pesquisa diz que a arte *drag* é um lugar em que moram alguns conceitos como: performance, liberdade, afetações, subjetividade viada, gênero, sexualidade, confabulações e sobretudo um grito artístico.

Caco Mattos- palhaço Antônio Bello, traz uma importante questão dentro de sua entrevista, dizendo haver muitos palhaços brasileiros, assim como ele, que possuem além da figura palhacesca masculina uma outra feminina, no caso dele chama-se Madame Tárátátá, essa figura ele criou antes desse questionamento sobre a diversidade sexual e de gênero na palhaçaria, inclusive recentemente alguns artistas começaram a questionar e problematizar a necessidade de homens se vestirem nestas figuras femininas, o que casou bastante incomodo ao Caco, tanto que ele ficou um tempo sem fazer a Madame, e foi questionar palhaças que são referências para ele como a Bete Dorgam, Silvia Leblon, e a Andréa Macera, o que elas achavam disso tudo, sendo que a intenção dele nunca foi imitar, muito menos satirizar uma mulher e sim estar nesse estado feminino. Todas lhe reforçaram que acreditavam que ele deveria seguir fazendo esta figura, haja vista que não tem nenhum caráter depreciativo em sua atuação, com isso ele concluiu que vai seguir fazendo a Madame Tárátátá independente do que os outros pensem sobre ela.

A partir deste fato, cabe ressaltar que a figura de Caco Mattos, assim como a de alguns outros palhaços, cito aqui Carlos Simioni do Lume teatro, que também possui uma figura feminina, são criações mais antigas na palhaçaria, quando ainda não se via um palhaço assumidamente *gay*, por exemplo, ou algum/a palhace que transita entre esse universo da *drag queen* ou do *drag kin*, do *queer*, da bufonaria, da performance, sobretudo que assumem esse lugar híbrido-não binário-fluído quanto as questões de diversidade sexual e de gênero. Penso que é um caminho que esses artistas, em sua maioria homens cisgêneros *gays*, encontraram lá pelos anos 80 ou 90 para expressarem esse conteúdo dito “feminino”, haja vista que palhaço na época era algo geralmente atribuído ao masculino. Vale distinguir, que estes artistas ao que se vê em suas apresentações e performances, não pretendem em nenhum momento menosprezar, oprimir ou ridicularizar uma mulher, diferente do que se vê muito em alguns circos tradicionais, ou circos-teatros, que ainda hoje colocam um homem vestido de “mulher”, com trejeitos hiperbólicos do que seria feminino, para realizar piadas muitas vezes misóginas ou homofóbicas.

Porém, é preciso estarmos atentos/as/es ao que tange o nosso lugar de fala, há questões

exclusivamente vividas pelas mulheres em suas diversas interfaces, corporalidades, histórias e interseccionalidades, que partem de suas vivências íntimas e intransferíveis, nas quais não cabe a nenhuma outra pessoa falar por elas, muito menos um homem, que ocupou sempre um lugar de privilégio social. A Ribeiro (2018), diz que quando colocamos um corpo dissidente, seja uma mulher, uma pessoa negra, um LGBTQ+, enquanto protagonista de sua própria narrativa social, sempre vai surgir alguém e dizer, por exemplo, “mas eu não preciso ser negro para lutar pelos negros”, a autora afirma que não precisa mesmo, sendo que é o dever de todas as pessoas terem consciência sobre o racismo e lutar contra as opressões, mas ela convida a percebermos que sempre quem ocupa os espaços para falar dos negros são os brancos, para falar das mulheres são os homens, ou seja, se quisermos romper com esse padrão, precisamos respeitar o espaço, facilitar a escuta e valorizar o protagonismo que cada pessoa dissidente em meio a tanta luta consegue desbravar socialmente.

Inclusive, a Natele Peter- Palhaça Margarte, disse quando começou a fazer palhaçaria não via esse protagonismo na palhaçaria, não possuía referências nas quais ela se identificasse, enquanto mulher, lésbica e negra, que com o passar do tempo e ampliação de sua pesquisa, encontrou outros pares e consegue hoje vislumbrar referências nas quais além de admirar se identifica, ela cita as palhaças, professoras e mestras em palhaçaria: Antônia Vilarinho e Drica Santos.

Como é importante vermos nossos pares sendo referências para nós, é fundamental quando há palhaças, palhaços e palhaces protagonizando cenas, espetáculos, falando a partir do seu contexto e vivência, isso nos fortalece e possibilita representatividade. Lembro a primeira vez que vi um palhaço assumidamente *gay*, que por coincidência foi o mesmo palhaço que Luis Brusque entrevistado para esta pesquisa citou que também foi sua primeira referência, o palhaço Jubi- Egon Seidler, eu o vi a primeira vez no festival catarinense de teatro, na praça central de Concórdia/SC no espetáculo Estardalhaço da Traço Cia. De teatro, este espetáculo é uma releitura de Romeu e Julieta feito pela companhia, em uma das brechas que Jubi encontrou para improvisar ele deu em cima do picolezeiro que estava parado assistindo à peça, eu achei aquilo tão subversivo e potente, um palhaço mostrando sua sexualidade da forma mais espontânea possível. Além disso, é claro, que notei o quanto o corpo, a voz, a movimentação de Jubi diziam muito sobre as características dele, conhecê-lo foi como um abraço, me fez “sair do armário mais uma vez”, foi como se conseguisse me ver em cena por meio dele, eu o vi e pensei “é possível ser livre dentro da palhaçaria”, haja vista que vim de uma formação teatral em que ouvi muitas vezes “bom ator/artista é aquele que mesmo sendo *gay* disfarça muito bem quando está em cena”, e ver o Jubi foi justamente ao contrário, afinal disfarçar o quê? Para quê? Para

quem? Foucault (2010) diz que um dos dispositivos de poder, especialmente quando se trata de sexualidade, é a punição, a disciplina, o cerceamento, assim um dos principais mecanismos utilizados para o controle social, sendo que isso revela o funcionamento da própria sociedade. Majoritariamente as mulheres palhaças aparecem como sendo grandes referências para maioria das pessoas participantes desta pesquisa, em vários momentos durante as entrevistas, os nomes a seguir foram citados, com admiração e sobretudo como referências na pesquisa, atuação, criação na palhaçaria. São elas:

Vulkanica Pokaropa, Helen Maria, Camila Jorge, a Ma Ribeiro, a Larissa Lima, a Fernanda Fuchs, Angela de Castro, Greice Miotello, Débora de Matos, Paula Bitencort, Débora Mattos, Ana Flávia, Ana Luiza delacosta, Bete Dorgam, Andrea Macera, Silvia Leblon, Advane Néia, Karla Concá, As Marias da Graça, Circo do Sólaides. Raisia Muniz, Drica Santos, Antônia Vilarinho, Ingrid Lucas, Gilmar Bizinela, Manon Alves, Emeli Barossi, Michele Silveira, Naomi Silman, Daiani Brum, Rhaisa Muniz, Paula Bittencourt Farias, Yonara Marques, Bia Alvarez, Rafaela Catarina Kinas, Manuela Castelo Branco, Adriane Gomes, Lia Motta, Felícia de Castro, Aline Marques, Kelly Lima, Verônica Mello, Ana Wuo, Paola Musatti, Lily Cúrcio, Lulu Carvalho, Aline Campêlo, Sâmia Bittencourt, Ana Fuchs, Sue Morisson, Cibele Mateus, Gardi Hutter, Ju Bordallo, Jennifer Miller, Elisa Carneiro, Melissa Caminha, Lua Lamberti, Loi Lima, Angela de Castro.

Foram citados pelas pessoas participantes desta pesquisa, como sendo referências em palhaçaria os seguintes palhaços:

Ricardo Pucetti, Carlos Simioni, Écio Magalhães, Palhaço Azevedo, Dimitri, Charlie Rivel, Avner, Léo Bassi, Chacovachi, Denis Camargo, Hugo Leonardo, James Beck, Fabiano Peruchi, Egon Seidler, Bruno Lops, Fagner Saraiva, Chico Vinicius, Arthur Gomes, Luiz Carlos Vasconcellos, Luis Brusque, Sid Ditrix, Fabio Libardi, Zed Cézard, Caê Prandini.

Para finalizar esta categoria de análise, resalto o que alguns relatos das pessoas participantes da pesquisa citam o quão são importantes os/as/es parceiros/as/es de cena, grupo, coletivo, companhia, sendo estas pessoas referências diretas e que estão junto conosco, criando, pesquisando, apoiando, sendo assim fundamentais para o nosso fortalecimento e suporte na arte e na vida de um modo em geral. Como disse Hugo Leonardo- Palhaço Gaubi Beijodo “de fato, as minhas grandes referências são os meus grandes parceiros (as), com quem a gente sua diariamente, que tá ali com você enquanto você aprende, pesquisa, constrói, arrisca”.

Logo abaixo uma foto da Palhaça Elça (Ingrid Lucas), do Palhaço Garcez (Fábio Libardi) e do meu palhaço Deixavim, representando essa parceria constante de cena e pesquisa. Foto esta, tirada dentro do curso “O palhaço e o sentido cômico do corpo”, com Ricardo Pucetti no Lume teatro em 2019.

Figura 19 – Grupo teatral Reminiscências.



Fonte: Arquivo pessoal do autor. 2019.

### 3.6 SITUAÇÕES DE VIOLÊNCIA NA PALHAÇARIA

A violência é um fenômeno presente na palhaçaria em diferentes faces, desde a formação, práticas pedagógicas, dramaturgias e nas criações artísticas de maneira geral. Mas, o recorte que faremos aqui, será para falarmos sobre as violências especificamente destinadas às questões de diversidade sexual e de gênero, que surgem a partir da vivência das pessoas participantes da pesquisa. Pois, como diria Ana Borges e Karla Conca (WUO; BRUM, 2020, p.199), durante muito tempo no Brasil se criou e apresentou dramaturgias que priorizaram a figura masculina na palhaçaria, nem que para isso fosse preciso utilizar narrativas carregadas de violência em suas diferentes faces.

Figura 20– Situações de violência na palhaçaria.



Fonte: O próprio autor. 2022.

Giuliano Darros- Palhaço Zico, foi o único participante da pesquisa que disse que nunca sofreu explicitamente com nenhum tipo de violência, mesmo sendo um homem trans, ele diz ser “um trans fora da curva”, citou ainda que tiveram hóspedes que o conheceram quando ele ainda era tia Piupiu no hotel que ele trabalhava como recreador, acompanharam toda transição de gênero e o acolheram muito bem. No entanto, infelizmente Giuliano é a exceção à regra, conforme observaremos nos próximos relatos.

Quanto a violência de gênero que aparece na vivência de muitas pessoas participantes da pesquisa, ela surge em discursos proferidos por formadores de palhaçaria, como Tatá Oliveira- Palhace Augustine, já ouviu uma vez “acho que você combina melhor com o vestido”, se referendo ao figurino que na época, ela deveria usar, sendo que este fato ocorreu quando ainda não havia transicionado enquanto pessoa trans-não-binária. Nesta situação a roupa que estava vestindo era larga, sapatão de palhaço, características tidas como masculinas, não havia dado 5 minutos que tinha vestido esse figurino e o professor lhe sugeriu um vestido. Tatá complementa dizendo “para mim essa situação foi violenta, nessa época eu ainda não me entendia como uma pessoa trans, mas eu já era uma mulher lésbica e já queria brincar com esse universo de gênero”. Daiani Brum- Palhaça Brum, faz um relato bastante similar ao de Tatá, dizendo “passei por muitas situações de violência, especialmente com formadores de palhaçaria, eles vêm com um chapuzinho, vestidinho e sugerindo uma saia”, ou seja, insinuando o uso de figurinos considerados um padrão para o esperado de mulheres palhaças. A fatídica pergunta dita por formadores e formadoras em palhaçaria, que passa por todos os públicos em diferentes espaços sociais, da rua ao hospital, pelos colegas de profissão, “mas você é palhaço ou palhaça?”, carrega em si a tentativa constante de definir nosso gênero enquanto palhaços ou palhaças.

Butler (2016) chama esse fenômeno de padronização de gênero, onde há uma certa necessidade social na busca por um sentido lógico da vida subjetiva de uma pessoa, neste caso

instituem uma tentativa de coerência quantos aos aspectos de gênero e sexualidade de alguém, e como resposta às pessoas que fogem desta regra, surge a discriminação, a violência, numa tentativa de normatizar vivências-corpos-histórias-subjetividades.

Lembro de uma vez que estava me maquiando para fazer uma intervenção de palhaçaria, um homem que provavelmente estava fazendo outras atividades na mesma instituição, entrou no banheiro me olhou dos pés à cabeça, sorriu e num tom cínico soltou “que linda você está palhacinha”, e se projetou corporalmente em direção ao meu corpo, como se fosse me tocar, e eu desviei e olhei seriamente para ele, ele não conforme, seguiu fazendo comentários na tentativa de me elogiar, me chamando de bonita, de loirona, você pode estar se perguntando, quais códigos ele viu em mim nesse um minuto em que ele somente me olhou? Estes:

Figura 21 – Palhaço Deixavim.



Fonte: Arquivo pessoal do autor. 2018.

Essa situação foi claramente um assédio, mas o que quero chamar atenção aqui é para a palavra “palhacinha”, a Ana Fuchs (2020), em sua pesquisa discute este termo e disserta dizendo que esse adjetivo carregado do sufixo “inha”, serve para qualificar geralmente a performance das palhaças que são do tipo mais meigo, normalmente infantilizado. Cabe

refletirmos, o quanto no imaginário deste homem que me chamou de palhacinha, mesmo eu não sendo uma mulher, está a ideia de que cabelo, meia calça, maquiagem, roupas marcando as curvaturas do corpo, advém desse universo da “mulherzinha”, rompendo com o que seria considerado no imaginário social palhaço tradicional. Fuchs (2020), convida a refletirmos sobre o quanto nesse diminutivo da palavra palhaça, está implícito a tentativa constante, geralmente dos homens, de menosprezar, objetificar, ridicularizar, infantilizar e violentar o corpo tido como feminino.

Tatá Oliveira- Palhace Augustine, diz ainda que a Circo di Sólaides/ nem sólaides, foi convidada a criar uma cena nova para um evento, escolheram abordar como tema da cena “chá revelação”, por quererem discutir o quão violento é esse tipo de convenção para os corpos trans ou não-binários, com isso criaram um chá revelação de alguém não binário. Nesse mesmo evento haviam dois críticos analisando as cenas, o que era uma novidade ao grupo, Tatá diz que um deles fez uma crítica potente ao trabalho, apontou para o seguimento e fortalecimento da cena, já o outro teceu críticas severas ao trabalho, e colocou Tatá como sendo uma mulher, sendo que na cena está explícito que é uma pessoa não binária, desconsiderando sua identidade de gênero. Foi um processo doloroso e violento para o grupo.

Outra situação de violência, foi numa apresentação antes da pandemia, no dia 8 de Março, dia internacional da mulher, quando Tatá ainda se entendia enquanto mulher cisgênero, e no dia desta apresentação a plateia estava cheia de mulheres, em uma parte da cena que as colegas de cena de Tatá ficam paralisadas, após reprodução de brigas entre elas mostrando importância de dialogar rompendo com a ideia de rivalidade feminina. Neste momento que elas estão Paralisadas, Augustine pergunta para plateia “alguém tem uma solução para resolver essa questão que elas estão reproduzindo todas às vezes?”, a resposta vem de um senhor que aparentava mais de 60 anos, ele diz assim “mata elas”, na tentativa dele refazer sua resposta palhace Augustine diz que iria falar alto o que ele tinha dito, e o homem autorizou “gente no Dia Internacional da Mulher o moço tá falando aqui para matar elas”, no momento Augustine disse que ficou sem saber direito o que fazer, nisso uma menina da plateia ficou indignada e falou várias coisas, outras pessoas também foram falando. Ao final do espetáculo o homem e sua esposa foram pedir desculpas pelo ocorrido, e fica o questionamento, por que ele veio pedir desculpas no privado? Sendo que aquilo que ele falou foi no público.

Daiani Brum- Palhaça Brum, também traz relatos de violência de gênero, porém desta vez, feito por um colega de cena, no caso um palhaço. Disse Daiani que estava participando de um projeto de palhaçaria hospitalar e um dos colegas de projeto, que neste dia fez dupla com ela Daiani Brum- Palhaça Brum, também traz relatos de violência de gênero, porém desta vez,

feito por um colega de cena, no caso um palhaço. Disse Daiani que estava participando de um projeto de palhaçaria hospitalar e um dos colegas de projeto, que neste dia fez dupla com ela numa saída hospitalar, fez uma sucessão de ações repletas de violência, já na saída ele começou a cutucar o cotovelo dele batendo nos seios dela, na terceira vez que ele fez isso ela segurou na mão dele, olhou para ele e falou “não encosta em mim”, ele riu e seguiu fazendo piadas e ignorando seu desconforto. Dali foram para um espaço com várias pessoas e diz que ele começou a brincar falando piadas de sogra, tanto que ensinou um homem que estava lá dizendo para ele amarrar uma pedra e jogar a sogra no meio do mar. Num outro momento, estavam intervindo na área da quimioterapia e tinha uma mulher extremamente debilitada, diz que o palhaço brincou estar dançando e que tinha saído para uma festa, nisso ele perguntou para o rapaz que estava com ela se ele tinha deixado ela ir numa festa, Daiani tentou interromper falando que isso não tem nada a ver, o homem que estava com a paciente interrompe e diz “é eu deixei ela ir, mas se eu não sei se vou deixar ela voltar”, sendo assim mais uma insinuação de violência contra mulher em menos de 10 minutos de intervenção. Estas foram somente algumas das situações que ilustram o comportamento deste palhaço, Daiani relata que essas violências se alastraram num crescente, com diversos episódios, tanto que ela tentou comunicar a coordenação do projeto, mas não houve acolhida, resolveu então sair do projeto e ficou um ano longe de intervenções hospitalares, achando que o problema era ela, após muita terapia, rede de apoio com outras palhaças, foi que gradualmente ela conseguiu retomar seu fazer artístico, entendendo que foi vítima de toda essa situação.

Foucault (2010) reforça o quanto a sociedade patriarcal, repleta de comportamentos e códigos machistas, condiciona a maioria dos homens a agirem desta forma, em prol de uma tentativa de manutenção de ordem, lei, padrão, deixando muito claro que para a manutenção das relações sociais de poder é preciso ter alguém sempre subordinado daquele que manda, caso algum comportamento fuja do previsto a reação é punir e vigiar este corpo fora da norma. Por tanto, é necessário interromper com essas práticas reguladoras e repreensivas, produzindo espaço para que as mulheres, neste caso, consigam se expressar de forma legítima, livre e igualitária (BUTLER, 2016). E como isso? Sugiro sendo palhaço/a/e, por exemplo.

Felícia de Castro- Palhaça Bafuda, diz que historicamente as mulheres passam por opressões sociais, repressões, pudor, vergonha, culpa, lugares que ela observa enquanto professora nos cursos que facilita para mulheres, e também na imersão de sua pesquisa enquanto palhaça. Nessa trajetória, Felícia, percebe que a cada ano, mais e mais mulheres estão tendo coragem de olharem para estas feridas emocionais, se acolherem e fortalecerem na medida que conseguem recursos sociais, psíquicos, artísticos para isso.

A Lua Lemberti- Palhaça Palmirov, relata que foi a primeira mulher travesti a fazer mestrado na Universidade Estadual do Maringá, e para comemorar o Grupo Meu Clown, do qual ela faz parte, postou nas redes sociais, “a primeira travesti palhaça e mestra, é da nossa companhia”, e com isso o grupo perdeu cerca de 200 seguidores na página, sendo claramente um ato transfóbico. Outra vez que ela fez um número drag-clown, uma dublagem, depois do evento um homem mandou um texto na página do grupo, dizendo que não deveriam expor as crianças aquilo, que a música usada era de baixo calão, o que é segundo ela é uma inverdade, com isso responderam ele disponibilizando inclusive a letra da música, traduzida inclusive, para provar que não havia nada de inapropriado..

Quanto as violências relacionadas à sexualidade houveram muitos relatos das pessoas participantes da pesquisa e perpassam diferentes espaços, pessoas e situações. Dede o silenciamento institucional, como cita Lucri Reggiani- Palhaça Bisnaga, que durante 10 (dez) anos atuou num projeto de palhaçaria hospitalar, no começo escondia sua sexualidade, mas com o tempo isso foi se revelando, e as cobranças institucionais também, para cuidar com o que fala, como age, “como ter quase um armário a tira colo que nos mantém fechados dentro dele” (Lucri Reggiani- Palhaça Bisnaga), esse cansaço a levou a sair do projeto. Bruno Lops- palhaço Lourdes, também cita que muitas vezes a violência institucional vem de um lugar velado, com nome de cuidado e preservação do trabalho, mas que, no fundo, está querendo é moldar aquela performance, silenciando, e coibindo seu espaço de liberdade de expressão.

Outro fator muito presente na vivência de diversas pessoas entrevistadas, e na minha trajetória, é a constante presença da homofobia durante as nossas apresentações, saídas, intervenções, etc. Nós enquanto pessoas LGBTQ+ passamos diariamente por situações de violência, neste caso sem estarmos performando nossas figuras palhacescas e quando estamos de palhaços/as/es essas situações talvez se potencializem ainda mais. Em maio de 2022, estive ministrando uma oficina de humanização para uma equipe hospitalar, haviam pessoas da enfermagem até serviços gerais, o objetivo era desenvolver por meio de jogos teatrais e da palhaçaria habilidades de empatia, conexão, escuta, etc. Neste dia eu não estava performando meu palhaço, mas já nos primeiros 10 minutos de oficina, numa roda de apresentação pessoal, em que o exercício consistia em falar sobre a história dos nomes, um homem que eu nunca havia visto antes na vida, me interrompeu enquanto eu falava... Eu estava falando que até os 7 meses de vida segundo ecografia eu era uma menina, minha mãe fez enxoval rosa, bordou coisas com o nome de Jhuly, ele me interrompe e diz “e hoje você é menina ou menino?” ...

Silêncio de  
 todos  
 Engasgo  
 meu  
 Sorrisos  
 constrangidos Respondo: eu acho que  
 menino até então ...

Ele ainda complementa “é, porque vai saber né?!”

É assim que acontecem as situações homofóbicas, às vezes como uma piada despreziosa, as vezes junto de uma agressão física, os mais variados níveis de desrespeito, tanto na vida quanto na arte. Na palhaçaria, por exemplo, uma das primeiras situações que mais me marcaram, foi logo no começo, quando eu ainda estava construindo a minha figura de palhaço, na época meu grupo de teatro era bastante chamado para fazer animações de festas e eventos, e geralmente colocávamos os palhaços para brincar. Neste dia, por algum motivo de trabalho meus colegas de grupo não poderiam estar presentes na intervenção, desta forma a instituição contratante convidou outro palhaço da região para estar junto, este palhaço tinha todos os códigos tradicionais do que se entende socialmente ser um palhaço: homem cisgênero, usava chapéu, tinha um sapatão, estava com uma maquiagem hiperbólica, e uma atuação pautada em fazer várias piadas o tempo todo. E do outro lado eu, mais tímido, de meia calça, peruca loira, sapato social. O evento era para uma empresa de grande porte da região ostate Catarina, estava então lotado de pessoas, nós palhaços estávamos bastante ocupados brincando com as crianças e demais pessoas. Num determinado momento, talvez pela metade do evento, estou eu brincando sentado no chão com umas três crianças, nós estávamos montando um jogo de encaixe de peças, eis que surge um homem, que eu suponho que seja um dos donos da empresa contratante, e me diz ao pé do ouvido “estou te estranhando palhaço, seja menos *gay*”...

Seja menos *gay*! SEJA MENOS GAY! S-e-j-a menos *gay*!!! MENOS *gay*.

Na hora a minha reação para as crianças, que notaram ele falando comigo, foi abrir um sorriso amarelo e por trás desse sorriso uma vontade imensa de sumir. Ele falou isso e saiu me olhando, como se cuidando o que eu seguiria fazendo, eu esperei ele sair do meu campo de

visão e fui para trás dos brinquedos, me escondi, tirei o nariz e respirei muito fundo. Eu não queria continuar mais ali, eu me senti tal qual Preciado (2014) descreve como sendo um corpo dissidente, me senti estranho, culpado, abjeto, insignificante, errante, monstruoso. Mas como num circo falido, peguei meus objetos de cena e tentei continuar, como se tivesse caído da corda bamba, ou melhor, como um/a palhaço/a/e.

Denis Camargo- Palhaço Chups, relata uma vez que passou uma situação constrangedora, foi na Câmara distrital aqui de Brasília, o grupo dele foi convidado para fazer uma intervenção na câmara legislativa com os deputados distritais e teve um gabinete em específico, que o homem que estava lá dentro lhe olhou e me chamou de bicha, e complementou “e aí, onde que aprende a ser desse jeito”, a resposta de Denis foi reativa, dizendo “aprendi com você”. Bruno Lops- palhaço Lourdes, relembra uma vez que um homem dentro de uma intervenção hospitalar, estava elogiando as palhaças que estavam com ele, e para interagir Lourdes disse “e eu?”, com as mãos no peito, e o homem respondeu “ih pelo visto essa tábua leva prego”, Bruno diz que achou essa resposta tão agressiva que ficou desconcertado. Outra vez ainda no hospital ouviu de um homem “quando o Bolsonaro for eleito ele vai acabar com tudo isso aí, ele vai sair matando”. Bolsonaro ainda não havia sido eleito presidente, foi por meados de 2018, disse o Bruno que esta foi uma das coisas mais horríveis e violentas que já ouvi no hospital. Numa apresentação na rua a figurinista da peça ouviu de um homem que estava assistindo “tem que acabar com isso daí... na ideia de extermínio, de acabar comigo, só porque eu estava usando um *collant*”, disse Bruno Lops.

“Extermina-se o intolerável, mata-se o que está fora da ordem das coisas e dos afetos”. A biopolítica atualmente nos apresenta a ideia enquanto desejo, e segundo os números de mortes de LGBT+ a prática, sendo a tentativa de eliminação dos corpos dissidentes da sociedade. Numa tentativa de que este extermínio sirva de retificação da sociedade, uma certa limpeza, tirando de cena os corpos tidos como abjetos. (RODRIGUES, MONZELI, FERREIRA, 2020, p.21). Os autores recomendam ainda, que precisamos devolver para as cidades, os assassinatos das travestis, por exemplo, anunciar, espantar, construir assim uma sociedade que se sensibiliza com a barbárie e não a festeja.

O Egon Sidler, relata várias situações de homofobia, deboche durante suas intervenções e espetáculos enquanto palhaço Jubi. Ele relatou que um menino que deveria ter uns 7 (sete) anos, olhou para ele e começou a gritar me xingando veado. Outro momento ao final de uma apresentação, teve uma roda de conversa sobre a apresentação e uma mulher que estava se divertindo durante a peça disse que ela não sabia se era certo a filha dela ir ao teatro e ter uma

figura gay assim como ele em cena, aí foi um susto para todas as pessoas presentes, espantados com o comentário dela, Egon diz “guardei muito essa situação porque ficou muito claro que ela amou o diferente dela, mas não validou essa existência, ou pelo menos se questionou sobre isso”, na ocasião quem defendeu Egon, foram as próprias pessoas presentes, que argumentaram com a mulher.

Luis Brusque- Palhaço Tutúlio, disse que já aconteceu muitas situações de violência com ele enquanto palhaço, e a maioria das vezes aconteceu num período em que a sua figura não estava tão afeminada como está hoje, segundo ele. Luis diz que fez parte de um projeto em circulação de apresentações, um caminhão baú para 30 crianças, durante essas apresentações ele disse ouvir muitos xingamentos, especialmente das crianças, coisas do tipo “mulherzinha, olha o jeito que ele tá vestido”. Numa das apresentações tinha uma cena que ele imitava um gato, e um homem gritou alto “esse gato eu não sei não hein...” Luis disse que “foi tão desconfortável que para mim o espetáculo acabou naquele momento, é como se ele tivesse tirado toda a minha roupa me deixado pelado na frente de todos”.

Também em uma circulação de espetáculo, Caco Mattos –Palhaço Antônio Bello, disse que foi fazer o circuito cultural Paulista, pelo interior do estado, em uma das sessões que haviam só crianças assistindo, no momento que ele entra para fazer o número como Madame Tárátátá, as crianças começam a gritar juntas:

“viado, viado, viado”,

VIADO, V-i-A-D-O, viado, Viiiadoooo!!!

Caco disse que continuou sua apresentação mesmo assim, e soube depois que algumas das crianças pegaram os alfinetes que tinha no cenário e queriam furá-lo em cena, o motorista que estava transportando o elenco, viu e foi pegar delas. A outra colega de Caco que fazia o espetáculo, de um salto na apresentação, acelerando a sequência das cenas para terminar logo, porque estava uma situação muito desconfortável e constrangedora.

A definição de gênero é um conceito muito presente na infância, haja vista que acompanha desde os primeiros anos escolares, até adolescência, meninos e meninas são separados por cores, filas, grupos, salas, esportes, deixando sempre muito evidente o que seria esperado de um menino e de uma menina. Quando a regra vira exceção, no caso das nossas existências LGBT+, uma das reações pode ser a utilização da linguagem, para experimentar em

grupo uma certa afirmação. (LOURO, 2000).

Em relação à violência física, Egon Seidler- palhaço Jubi, diz que já levou várias pedradas durante apresentações na rua, “uma vez tinha um grupo de crianças que pensavam que poderia fazer o quisesse conosco, e jogavam pedras. Uma vez numa escola me jogaram uma maça me xingando, gritando”. Complementa dizendo que às vezes o xingamento homofóbico é ainda mais dolorido do que uma pedrada de uma criança, pois as crianças geralmente fazem isso porque estão repetindo o que alguém ensinou.

Os comportamentos de uma criança normalmente é reflexo do que elas apreenderam com alguém, normalmente de um adulto, da pessoa que exerce cuidado sobre essa criança, quando vemos crianças reproduzindo violência é porque geralmente elas advêm de um lar, de uma educação, de uma sociedade que as ensina a agir desta forma diante de um corpo gay, por exemplo. (RODRIGUES, MONZELI, FERREIRA, 2020).

Fagner Saraiva- Palhaço Felipeuto disse que diversas vezes passou por situações de violência relacionadas a sua sexualidade, desde contratante pedindo para ele não fazer arte *drag* porque não “pega bem”, a colegas de camarim fazendo piada homofóbica ao vê-lo maquiando, fora alguns formadores de palhaçaria praticando homofobia durante sua apresentação. Por falar em formações em palhaçaria, Bruno Lops, trouxe um relato bastante significativo sobre uma vivência que ele teve:

Numa oficina de palhaçaria em que o oficineiro tinha uma proposta bem específica da palhaçaria, bastante heteronormativa, e o que eu tava me propondo na oficina dele ele disse que era uma coisa muito para mim e não para as outras pessoas, ele disse que eu estar fazendo palhaçaria desta forma falava mais sobre mim e meus desejos do que focar no outro, o que me parece muito absurdo, pois dediquei minha vida pensando nos outros, e foi muito difícil, eu comecei a chorar na oficina, eu lembro que era um exercício em que os palhaços tinham que cortejar as palhaças, e pedir pra elas dançarem com eles, e eu queria ficar do lado das palhaças, tinha duas fileiras de cadeiras e o oficineiro já tinha dado uma olhada no meu figurino e questionado ele, daí ele calculou errado e colocou uma cadeira a mais para as mulheres e eu brinquei e sentei lá, e foi super divertido, todos estavam se divertindo e ele chegou do meu lado e falou “você sem certeza que vai fazer isso?” e eu falei que sim, que eu iria ficar ali, e ele disse “então tá bom, mas isso não pode se repetir no hospital”, pois segundo a teoria dele eu estava pensando mais em mim do que nas outras pessoas, e então eu fui e sentei na fila dos homens e fiquei por último, e isso já me remeteu a várias memórias de infância, nessa divisão de homens e mulheres, meninos e meninas, algo que me dá uma angústia profunda, ainda mais essa relação de cortejar, uma relação somente heterossexual que não me cabe, não entendi aquilo e comecei a chorar muito e pensar o que eu tô fazendo aqui, porque eu vou fazer isso, não condiz com nada do que eu acredito, eu tô trabalhando a anos justamente de não fazer isso e olha onde eu tô me metendo, e aí o palhaço Bonito, que é meu amigo, ele tava na cadeira antes da minha e daí ele levantou e passou por todas as palhaças e me tirou pra dançar, e nessa hora, todos começaram a vibrar pela situação e eu chorando muito, muitas pessoas ficaram emocionadas pela situação, e foi nesse

momento que eu percebi que eu tinha amigos e amigas. Voltei para casa nesse dia totalmente abalado emocionalmente, machucado, quando alguém que é uma referência na palhaçaria nos faz passar por isso dói ainda mais. (Bruno Lops- Palhaço Lourdes).

A pedagogia deste oficinairo é totalmente voltada para um padrão heteronormativo de palhaçaria, será que ele nunca cogitou que nos hospitais não há somente pessoas heterossexuais? Ao não cogitar como legitima a performance do palhaço Lourdes, querendo a todo tempo mudá-lo, questioná-lo, silenciá-lo, será que ele está tentando homogeneizar o fazer palhaçístico? Eu me pergunto seriamente em que mundo ele e a pedagogia dele vivem? Certamente em um mundo em que os hospitais são ocupados somente por casais heterossexuais, e mais, que precisam os homens cortejar as mulheres. Lamentável, desastroso, antiquado e violento, minha solidariedade ao Bruno e a todos/as/es palhaces que infelizmente passam e passarão por situações como estas. Essa situação é uma forma explicita de que precisamos nos proteger, não é toda e qualquer formação que vai nos acolher e potencializar, como diria a canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil “é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”.

Morre-se fisicamente, subjetivamente, politicamente, poeticamente

Todos os dias...

Ainda sobre violência relacionada a sexualidade no contexto de formação, desta vez direcionada aos colegas de oficina, vivi uma experiência marcante, dentro de uma imersão em palhaçaria no nordeste brasileiro. Tudo fluía de forma muito livre, uma condução bastante atenta e divertida, conhecendo outras formas de palhaçaria, artistas que propõem muitas vezes uma fruição entra palhaço/a/e entre outras expressões dos brincantes nordestinos. Até então tudo muito produtivo, construtivo e desafiador. Eis que, no segundo dia de imersão, num jogo de dupla, eu e outro colega, tínhamos que somente nos encontrarmos, olharmos e nos relacionarmos.

Eu senti que o olhar dele era cínico, inclusive ele balançava a cabeça ao me olhar, eu fui estranhando isso, reagindo com o que sentia, a plateia parecia se divertir com o meu desconforto, mas eu não. Esse colega solta “ hum.. gaúcho né?!”. Eu estranho a pergunta, mas respondo que sim. Ele segue balançando a cabeça e diz “sei não esse gaúcho aí hein?!” e sorri. Na hora eu desabo, pois, ali se concretiza o que eu sentia, obviamente viria um cinismo homofóbico. O exercício encerrou, ninguém falou nada sobre e a imersão de vários dias

continuou, e claro que com diversas manifestações deste colega palhaço, insinuando sobre gaúcho e masculinidade, ironizando enquanto olhava para mim e para outro colega, também do sul do Brasil, sobre nossas masculinidades, associando a palavra gaúcho como um adjetivo de macho, aliás machão, homenzarrão, super-homem... Usando frases como: estou te estranhando gaúcho, aqui a gente é cabra macho. O ápice para mim, foi no quarto dia, enquanto mostrávamos nossas cenas para construção de um cabaré, ele ao apresentar a cena dele, pega uma pessoa da plateia, neste caso o meu conterrâneo também morador do sul do Brasil, sendo meu colega de grupo, no entanto não é *gay*, e faz o seguinte jogo: vendou ele, colocou uma corda no chão, e ele tinha que andar sobre a corda, noutro momento ele precisava procurar algo, isso tudo sem enxergar... Quando meu colega, ao procurar se curva e vem de bunda em direção a esse palhaço, ele diz “ixi, não vem assim não, aqui a gente é macho, não é como esses gaúchos”. Ninguém riu. O oficineiro não interferiu. Eu não suportei, um adendo, na vida sou a pessoa que pouco fala, mais ouço, me manifesto pouco, mas ali em fevereiro de 2020, eu abri a minha boca ao término da apresentação e falei o quanto as falas dele estavam me violentando, que ele vendou uma pessoa, expôs ela a situações vexatórias e ainda ironizou com a sexualidade dele, pondo o termo gaúcho sempre numa condição de menos homem, do que era esperado que fosse. Não sei que força eu encontrei para isso, eu tremia, suava frio, meu coração ia saltar pela boca. Os colegas de curso foram muito acolhedores, após o fato vieram me abraçar, concordaram com a minha fala, parabenizaram a minha coragem, no momento inclusive outras duas pessoas reforçaram meu discurso apontando outras questões e o oficineiro o que disse?

“\_Ah, É, hoje em dia tem disso, tem que cuidar com isso” ...

Segundo Balduzzi (2019, p.21), as violências contra as pessoas LGBTQ+ precisam “sair da zona de invisibilidade, retirando-os de pontos cegos. A começar o diálogo em alguns espaços, fazendo o que os poderes centrais hegemônicos, sexistas, passem pelo processo de re\_humanização”.

Há também situações de racismo relatadas entre algumas pessoas participantes desta pesquisa. Felícia de Castro- Palhaça Bafuda, relata, por exemplo, que por ser uma palhaça negra já passou por algumas situações de violência, desde crianças puxando o seu cabelo, até homens que colocam o corpo da mulher negra como sendo algo desejante sexualmente, Felícia diz que quando isso acontece ela sempre busca ir trazendo a humanidade para aquelas relações, numa tentativa de aproximar aquelas pessoas, causando empatia e escuta.

Sobre essa relação de desejo sexual, no imaginário do senso comum, uma vez estava

num curso, e o exercício era cruzar a sala e outro colega palhaço também o faria, no meio da cruzada nós tínhamos que nos olharmos e reagirmos a esta olhada, o outro palhaço resolveu reagir sorrindo como se sensualizasse e logo apertou um dos meus mamilos, na hora minha reação foi brusca e de repreensão. Pois, assim como as mulheres, nós *gays* também ocupamos um lugar na fantasia de algumas pessoas, que nos denota a nossa existência uma espécie de fetiche, põe nosso corpo como um lugar possível de tocar, violar e degustar, mesmo não tendo permissão muito menos liberdade para nada disso. Aliás, que liberdade qualquer pessoa tem de tocar, insinuar, fetichizar uma relação, que não está se propondo a isso?! Imaginemos ao contrário, suponha que fosse eu, ao encontrar ele apertasse o mamilo dele? Qual será que seria a sua reação? Será que com isso eu cairia no que todos esperam de um palhaço assumidamente *gay*, um lugar beirando a vulgaridade, em que promiscuo é código que homossexuais acessam no senso comum?

Preciado (2014) diz que os corpos tidos como abjetos socialmente falando, estão passíveis de serem violados e violentados, pois estes no escopo social valem menos, estão à margem, com isso disponíveis para o abate, para o extermínio, para o assédio. Contudo, precisamos mudar essas concepções, necessitamos agir com o mínimo de respeito aos/as outros/as/es, respeito as singularidades, corporalidades, existências. Basta de atitudes nomeadas de liberdade, mas que escondem violência por trás. Não é porque você viu uma figura palhacesca afeminada que tem o direito de assediá-la!

Natele Peter- palhaça Margarete, trouxe relatos de racismo, disse que normalmente na rua algumas pessoas acham que estão autorizadas a fazer determinadas ações, talvez leiam assim por ela ser palhaça, com isso chegam mexendo no cabelo dela sem pedir autorização, pois usa *dread*, ela diz “o meu cabelo é o primeiro que chega em todos os lugares, no nosso corpo negro o cabelo sempre chega primeiro, geralmente as pessoas olham primeiro pro meu cabelo e depois para as outras coisas”. Mesmo que para ela o seu cabelo tenha sido muitas vezes um lugar que permitia que ela se escondesse, ele era o elemento mais atacado pelas pessoas, tocavam, achavam incomum, teve uma vez que alguém brincou de fumar o cabelo dela, ela diz ainda:

Foi com a palhaçaria eu descobri a potência do meu cabelo, eu comecei a perceber que eu usava meu cabelo para cima quando eu estava em grupo, com pessoas que de alguma forma me protegem, quando eu saía na rua eu soltava meu cabelo para não chamar tanto atenção e foi muito dolorido perceber isso, que eu estava me moldando a uma sociedade para não ser vista, já a minha palhaça Margarete não tem isso, ela põe logo o meu cabelo pra cima. (Natele Peter- Palhaça Margarete).

Por isso a importância de se reconhecer enquanto mulher negra, e potencializar isso no universo artístico, tal qual reforça Grace Passô (2021):

Eu enquanto mulher negra na nossa história social, está muito relacionado a uma marginalização tão grande, que não tem como eu não lidar com questões como a minha negritude no meu trabalho. Mesmo porque qual é o outro assunto possível para mim hoje? Não tem outro. A gente já foi tão reprimido que vejo hoje a necessidade de pessoas negras hoje estarem falando sobre negritude em cena, pela urgência e necessidade de criar poéticas para nós. Além do fato que todos sabem, o teatro brasileiro é muito elitizado e racista. E se você é uma pessoa negra, ao longo da vida você vai buscando estratégias para lidar com esse lugar. Você sabe que você é negra para alguém. (PASSÔ, 2021).

Por isso é fundamental o que Drica Santos diz na revista de palhaçaria feminina:

Qual a diferença do ridículo e da ridicularização no universo cômico? [...] vislumbro um rico caminho de autolibertação dos danos que as lógicas racistas, que me habitavam e que ainda me habitam, fazem com minhas negras identidades. A relação da palhaça Curalina e seu cabelo se tornaram símbolo desta emancipação, fazendo parte de um dos caminhos de luta (SILVA et al., p.16, 2018).

Há quem lide com as situações de violência de maneira combativa, Denis Camargo-palhaço Chups, por exemplo, diz que quando passa por situações de violência costuma devolver, e Hugo Leonardo também relata isso dizendo “eu não me acanho quando sou de alguma forma recebo uma abordagem agressiva, pelo contrário sou uma pessoa de enfrentamento” (Hugo Leonardo- Palhaço Gaubi Beijodô).

A violência de maneira geral é uma problemática que cada vez mais nos impele, com isso é preciso pensarmos de forma estratégica, com que nossos corpos insubmissos, indóceis, negros, transviados, afeminados, abjetos, dissidentes, criem mecanismos de sobrevivência, por meio de uma rede de apoio e afeto que nos acolha, de estabelecermos parcerias que potencializem nossos trabalhos, de buscarmos por formações que nos fortaleçam e sobretudo respeitem, de maneira geral cavarmos espaços de liberdade e quando esta for cerceada ou silenciada, precisamos denunciar-gritar-difamar, pois, é disso que o status ontológico da sexopolítica não gosta, quando problematizamos e reivindicamos espaço para nossa existência. (RODRIGUES, MONZELI, FERREIRA, 2020, p.13).

#### 4.7 RESILIÊNCIA E FORTALECIMENTO DENTRO DA PALHAÇARIA

Sabendo que as corporalidades e vivências dissidentes passam diariamente por inúmeras

situações de violência, como então encontrar caminhos resilientes na palhaçaria? Sendo que a resiliência é a capacidade que algumas pessoas possuem de passar por situações adversas, complexas, dolorosas e conseguem adaptar-se ou simplesmente lidam com estas situações.

Boa parte das pessoas entrevistadas citam que foi e é imprescindível para suas atuações e continuação de suas pesquisas em palhaçaria, a presença de uma rede de apoio, normalmente formada por outros artistas que dão o devido suporte inclusive para enfrentar situações de violência. Como diria Tatá Oliveira- Palhace Augustine:

O que me fortalece é perceber que tem muita gente lutando junto, por coisas que eu também acredito, por coisas que eu desejo para um mundo melhor, o que me dá muita força é perceber que somos muito parceiros no meu grupo, no meu processo de transição elas foram incríveis, nós temos um diálogo muito horizontal. (Tatá Oliveira-Palhace Augustine).

Natele Peter- palhaça Margarte, diz que ter encontrado com uma rede de apoio e pessoas como a Drica Santos, Antonia Vilarinho e a Ruth Rodrigues, foi de suma importância para sua pesquisa enquanto palhaça, pois com estas parceiras Natele diz ter um espaço de escuta e de compartilhamento de vivências, percebe que muitas vezes elas todas já passaram por situações semelhantes, por lugares que sempre disseram que era onde cabiam aos corpos das mulheres negras, na malandragem, na sensualidade, a negra maluca. Por isso para ela, ter pares que proporcionam reflexão, dialogo e acolhimento é fundamental para o seu crescimento profissional e pessoal.

Figura 22- Resiliência e fortalecimento na palhaçaria.

A PESQUISA EM PALHAÇARIA  
 A LIBERDADE ARTÍSTICA  
 A COMICIDADE E O RISO  
 REDE DE APOIO

Fonte: O próprio autor. 2022.

Fuchs (2020, p.138), traz a ideia de metáfora de si, dizendo que toda palhaça carrega por meio de suas palavras, da sua corporalidade, da sua voz, do seu figurino, das suas vivências uma espécie de metáfora sobre si mesma, e quando essa trajetória é validada pelos nossos pares,

parceiros/as/es, é como se fortalecesse nosso ofício.

Algumas pessoas entrevistadas disseram que o que lhes fortalece na palhaçaria é a capacidade de transformação que o riso e a comicidade trazem. “O que me alimenta seguir é sair de casa para fazer graça” (Egon Seidler- Palhaço Jubi), “o riso me faz ter outras dimensões sobre as situações da vida, quando consigo ir e refletir sobre elas, sinto que vale à pena” (Daiani Brum- Palhaça Brum), “a palhaçaria me ajuda muito nesse lugar de perceber a beleza do erro, do ridículo, perdi o medo de fazer alguma coisa e ser ridículo, a palhaçaria transforma, a espontaneidade do palhace” (Kristy Bostelmann- Palhace Coloride), “rir e fazer rir é uma forma de amor e autoamor, a palhaçaria é a minha maior da minha solaridade” (Hugo Leonardo- Palhaço Gaubi Beijodô). “A possibilidade de usar a ferramenta do riso para questionar e provocar questões sociais que me aflige é pra mim a maior força que a palhaçaria me dá. O riso faz a gente respirar e respirar cura” (Fagner Saraiva- Palhaço Felipeuto). “Amo a capacidade que só a palhaçaria tem de me fazer sentir criança de novo, por meio do riso consigo acessar esse lugar, sem contar que me ajudou muito a lidar melhor com a hibridez que é meu corpo” (Giuliano Darros- Palhaço Zico).

Sendo o riso uma experiência, um caminho que muitas vezes pode ser entendido como um espaço de luta e esperança, a Cia. Traço, que disse isso após a vivência que tiveram nas terras indígenas numa ação dos *Pallasos em Rebeldía*, sentiram que entenderam o outro sentido do riso, aquele que advém de dentro, da conexão humana, do ato de afetar e ser afetado pelo olhar e presença do/a/e outro/a/e, do pó que carrega a história que trazemos nos pés, nos figurinos, na bagagem de dentro. (SILVA et al., p.13, 2018).

O Caco Mattos-Palhaço Antônio Bello, salienta que para ele o que lhe fortalece e torna resiliente é o ato de pesquisar, diz ele que foi a pesquisa que lhe ajudou a ser menos preconceituoso, a buscar o sentido das coisas e também o que está por trás do que não é dito. Como diria Chacovachi (2016, p.26), se transforma em palhaço aquele/a que aprende o ofício de entreter, divertir e assombrar, porém, para se transformar em artista, sendo isto uma decisão pessoal, Chacovachi diz ser necessário paixão e pesquisa, dentro disso tem que haver de forma verdadeira a crítica, a denúncia e delírio, lembrando que o/a/e palhaço/a/e são os piores atores/atrizes do mundo, não entendem da arte de representar, pois, estes são o que são, estes elementos segundo ele, são fundamentais para um palhaço artista ou um artista palhaço.

Outras pessoas citam a liberdade, como palavra e ação de fortalecimento na palhaçaria,

“a palavra de ordem no universo LGBTQIA+ é a resistência de ser e amar quem a gente é, acessando em nós o prazer e alegria é, querendo e sendo a liberdade” (Felícia de Castro- Palhaça Bafuda). “Esse lugar de fala, de empoderamento, de liberdade, de poder ser tudo que eu sou, sem ser considerado algo ruim ou bom, de representar quem realmente você é, isso é que me dá vontade de ser palhaça” (Lucri Reggiani- Palhaça Bisnaga). “A bizarrice me fortalece e a liberdade e espaço para exercitá-la que a palhaçaria me permite” (Lua Lamberti- Palhaça Palmirov). Hugo Leonardo (palhaço Gaubi Beijodo), cita a artista Lin da Quebrada dizendo que ela falou: “eu fracassei. Sou um fracasso de tudo que esperavam que eu fosse. Não sou homem, não sou mulher, sou travesti!”, pontuando a partir da fala dela a importância da palhaçaria como um espaço de liberdade e potência.

Trago algumas experiências pessoais que percebi que me auxiliam no processo de fortalecimento, resiliência e crescimento na palhaçaria. Inicialmente é imprescindível uma rede de apoio, colegas que atuem na palhaçaria e consigam dar o devido suporte, seja durante a realização de apresentações, saídas, intervenções, seja após elas para a troca de ideias e o estabelecimento de um diálogo aberto, inclusive situações de violência. Minha colega e amiga, Ingrid Lucas, hoje em dia enquanto estamos em alguma intervenção de palhaçaria, percebe as situações homofóbicas que acontecem e ela automaticamente me olha, conecta, como se dissesse “estamos juntos”, isso é fundamental para o andamento das cenas. Percebo que o Grupo teatral Reminiscências, do qual faço parte há mais de 10 (dez) anos, mudou e vem mudando a percepção tanto dos integrantes, quanto das nossas criações cênicas, haja vista que hoje em dia consigo ter uma escuta maior diante das minhas vivências enquanto pessoa LGBTQ+, eles começaram a notar mais as situações de violência que acontecem e estamos trabalhando juntos/as/es para melhor intervir, romper e denunciar elas. Hoje em dia, as nossas criações, seja em palhaçaria ou até mesmo no teatro, estão mais comprometidas com a diversidade, além de que a todo momento estarmos repesando, retomando, ressignificando os nossos trabalhos artísticos, por acreditarmos na importância de não reforçarmos piadas ou comichadas que violentem ou desrespeitem qualquer pessoa ou vivência. Cada vez mais compreendemos o lugar político com o nosso fazer artístico, e potencializamos isso em prol da busca por espaços de equidade de direitos, liberdade, inclusão e combate à violência.

Algumas mestras e mestres foram essenciais para esse fortalecimento, com a Karla Conká descobri o meu nome de palhaço “Deixavim”, que vem justamente desse lugar de deixar vir todas as coisas, conteúdos, feminilidades, macumbarias e fluir com elas. Com a Andrea Macera, aprendi a respirar enquanto figura de palhaço, a estar presente de forma íntegra, além

de fortalecer muito lugares de poder, força, raiva, sensualidade, cinismo, desbravei minha máscara da figura branca, compreendi que sim, do meu jeito errante e desajustado eu posso exercer figuras de poder. Já com o Ézio Magalhães, entendi a importância do jogo na palhaçaria, a cada final de exercício Ézio pega na nossa mão e conversa sobre como foi a atividade, parece um gesto simples, mas sinto a mão dele comigo até hoje, como se me dissesse “vai lá e brinca, divirta-se, estou contigo”. Com a Antônia Vilarinho acessei um lugar multicolorido, da união da palhaçaria com os povos e tradições de terreiro, candomblé, umbanda, capoeira, mandinga, vi um lugar no corpo que consigo trazer a ancestralidade junto da máscara do palhaço. Com a Traço de teatro sempre aprendo, nos encontros que temos aproveito cada segundo, pois são um grupo inspiração para mim, todos com um olhar muito generoso sobre a vida e a palhaçaria, entendendo o ofício da arte como um ritual, uma conexão consigo e com os/as demais “para fazer o mundo girar”, eles trabalham para acessar um estado profundo de presença e relação, trazendo liberdade e poesia no olhar.

¿Quién dijo que todo está perdido? Yo vengo a ofrecer mi corazón

Tanta sangre que se llevó el río. Yo vengo a ofrecer mi  
corazón No será tan fácil, ya sé qué pasa. No será tan simple  
como pensaba Como abrir el pecho y sacar el alma... Una  
cuchillada del amor

Cuna de los pobres siempre abierta [...] ¿Quién dijo que todo está perdido?

Yo vengo a ofrecer mi corazón. (PÁEZ, 2022)

Com a Silvia Leblon, em que estive num treinamento de palhaçaria de 2017 a 2019, numa assessoria pedagógica ao grupo teatral Reminiscências, com ela sinto que construí de fato o meu palhaço, descobri as camadas e cores da minha figura palhacesca, acessei um estado de inocência depois da experiência, estive no vazio, “na merda” como ela costuma chamar. E está comigo ainda todos os abraços muito acolhedores que a Silvia me deu durante esse tempo, abraços seguidos de uma pausa para olhar profundamente nos olhos, como se cobrisse de afeto todas as feridas, foi com ela que arrisquei usar a primeira saia enquanto palhaço. Silvia é como se fosse uma mestra-bruxa-mãe-avó-palhaça, ela abre espaço na palhaçaria para dizer e fazer poesia em cena, esse universo onírico está presente nos treinamentos físicos, assim como todos os princípios segundo ela fundamentais para exercermos eticamente a palhaçaria. Há também uma boa dose de loucura, embarcando naquilo que temos de desajustado socialmente e fazendo

isso material para cena. “Optar pelo palhaço é como buscar a flor no lodo, o perfume no capim. Significa mergulhar na precariedade e nadar nessa praia. São mares por esses mares nunca antes navegados”. (LEBLON, p. 24, 2018).

Já com o Ricardo Pucetti, fortaleci meu lugar de risco, lembro que numa das saídas que fizemos na rua ele me perguntou “o que diz aqui?” e dizia “entre”, ele respondeu “então vai!”, é como me sinto a cada encontro com ele, parece que acesso um lugar tão potente de força, risco, jogo, brincadeira, prazer, presença e muita liberdade. Percebo que Ricardo, por ser um dos precursores dos estudos em palhaçaria no Brasil, atua na área a mais de 35 anos, passou e passa por diversas fases e transformações sociais, culturais, antropológicas, com isso vejo nele um desejo intenso de entender as novas lógicas de mundo e conseqüentemente de algumas figuras palhacescas, sobretudo sinto um profundo respeito dele comigo e com nossos pares LGBT+, está sempre disponível a entender as nossas propostas cênicas e proposto a contribuir enquanto consegue, priorizando o jogo, a diversão, a figura e o encontro.

Ressalto também a relevância de outros/as/es artistas que se propõem também ao ofício da escrita, de produzir pesquisas acadêmicas ou não a partir de suas práticas, são fundamentais para a construção de conhecimento, que discutem inclusive as corporalidades dissidentes, por exemplo, as palhaças e escritoras que muito me inspiraram a realizar esta dissertação como: Daiani Brum, Manuela Castelo Branco, Ana Fuchs, Karla Concá, Drica Santos. Assim alguns/as artistas de teatro: Grace Passô, Ana Cristina Colla, Carlos Simioni, Pépe Sedrez, Fernanda Zamoner, Pedro Peretti, Dódi Leal, Renata Carvalho, Adriane Gomes, entre outros e outras. Penso ser essencial e urgente que tenha LGBT+ em todos os espaços sociais, é preciso que nos leiamos e vejamos nas pesquisas acadêmicas, nos livros, artigos, poemas, cursos, universidades, legislativos e executivos, como diria Balduzzi (2019, p.11) “para sermos vistas precisamos colocar a cara no sol, mana”.

No entanto, exercermos as palavras que surgem nesta categoria de análise, como: liberdade, riso, pesquisa, rede de apoio, comicidade, precisamos refletir sobre a possibilidade de *hackear* a palhaçaria, expressão usada por Adriana Santos (Drica Santos- palhaça Curalina) para se referir ao combate do racismo estrutural na palhaçaria, que indica a necessidade de *hackeamento* das lógicas pré-estabelecidas nas quais desfavorecem o respeito e à convivência social em harmonia. Penso que precisamos conforme propõe a Drica, repensarmos as famosas verdades que ditam padrões inquestionáveis, e olharmos para linguagem da palhaçaria como um espaço de liberdade e de criação artística. (WUO; BRUM, 2020, p.17).

## **SAÍDA<sup>6</sup> OU DO MEU PICADEIRO EU VEJO... (Considerações finais)**

“Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos” (FOUCAULT, 2013, p. 14).

No primeiro capítulo, intitulado de entrada, palavra usada dentro da palhaçaria para denotar que a figura palhacesca adentrou o espaço de cena (PUCCETTI, 2017). Tratou-se neste começo mais especificamente sobre a introdução deste estudo e aspectos gerais sobre objetivos, metodologia, tema e problema de pesquisa, numa apresentação desta investigação.

Já no segundo capítulo desta dissertação, intitulado de: giro no picadeiro- o riso e a palhaçaria, realizou-se um resgate histórico sobre o riso e suas perspectivas ao longo da história, passando pelas figuras cômicas e culminando no objeto de estudo de interesse dessa investigação, que é o(a/e) palhaço (a/e). Com isso, foi possível perceber que ao longo dos tempos palhaços, bufões, mambembes, saltimbancos por vezes eram bem quistos pelos governos e sociedades, pois faziam rir, sendo muitas vezes convocados para rituais e situações que exigiam seriedade, pois acreditava-se que eles poderiam amenizar o clima. Porém, é notório o quanto as mulheres, as pessoas negras e pessoas LGBTQIAP+, não tiveram espaço na comicidade, pelo contrário, eram usados, por exemplo, os estereótipos de um gay afeminado para fazer as pessoas rirem do escracho, usando a diversidade para fazer chacota. As mulheres, adentram a palhaçaria somente nos anos 80 no Brasil, antes disso só eram chamadas para papéis cômicos que as objetificavam, pondo a figura feminina num lugar de fetiche, ou até mesmo de incompetência, fragilidade, etc. Percebeu-se que os corpos dissidentes, sejam eles deficientes, diversos, femininos, negros, gordos, normalmente eram usados para comicidade que faziam as plateias rirem deles (as) e não com eles (as). Porém, as mulheres por volta dos anos 80 no Brasil, as drag queens e os drag kings, ao adentrarem o universo da palhaçaria, por exemplo, abrem espaços para diálogos sobre liberdade, diversidade, respeitabilidade, gerando assim um novo olhar para a palhaçaria contemporânea, repensando as tradições de violência, opressão, lgbtfobia, misoginia, entre outros aspectos.

É possível perceber que estamos caminhando para um espaço em que cabem todos os

---

<sup>6</sup> Saída é o termo utilizado para a finalização ou fechamento de uma entrada, número ou cena na palhaçaria. (PUCCETTI, A TRAVESSIA DO PALHAÇO- A BUSCA DE UMA PEDAGOGIA, 2017).

jeitos, tipos, formas de existência na palhaçaria brasileira, percebo que passamos longos anos valorizando a figura do homem, branco, cisgênero, super habilidoso e tinha autorização social e artística para fazer piada com tudo e todos, quando as mulheres de fato tomam seu espaço e exigem respeito, por volta dos anos 80 e 90 no Brasil, essa figura antropocêntrica e eurocentrada começa a ser questionada, provocando assim o que aparece em algumas falas das pessoas entrevistadas para esta pesquisa “isso é, isso não é palhaçaria”, penso que essa tentativa de cerceamento por parte de alguns artistas ao fazer artístico dissidente, é uma resposta que busca manter a homeostase da tão famosa tradição-padrão-regra-clássico, pôr em reflexão as práticas e pesquisas, abre espaço para que caibam novas vivências, produzindo assim variadas formas de experiência em arte e cultura.

No terceiro capítulo, intitulado de: apresentação da figura, ou diversidade sexual, de gênero e corpos dissidentes, neste capítulo realizou-se um diálogo sobre os aspectos inerentes as questões de diversidade sexual e de gênero, entendendo a partir de Butler (2018), que todas as pessoas são um conjunto de paradoxos e que em relação social todas as corporalidades carregam socialmente discursos e dispositivos que muitas vezes por serem dissidentes, como diria Preciado (2011) que divergem das normas, passam por inúmeras situações de violência e preconceito. Prova disso são os números alarmantes de violências contra população LGBTQIAP+, estimando que a cada 26 horas há uma situação de violência no Brasil (OLIVEIRA; MOTT, 2020). Ao final do capítulo faz-se uma relação entre a dissidência, gênero e as artes, elucidando sobre as possibilidades que o corpo diverso tem nas artes, tornando sua existência um corpo político, potente e um meio para denúncia.

No terceiro capítulo, intitulado de palhaçaria diversa- a presença de pessoas dissidentes LGBTQIAP+ na palhaçaria brasileira, estão os resultados dos dados coletados para esta pesquisa, por meio de relatos, de palhaços, palhaças e palhaces que narraram suas vivências a título de contribuir com reflexões sobre palhaçaria brasileira e diversidades. Caco Mattos-Palhaço Antônio Bello, disse que o tempo todo estarmos revisitando os significantes das nossas criações enquanto artistas, isso ajuda a refletirmos sobre o nosso trabalho, tornando nossas obras mais fruídas e comprometidas eticamente. Ninguém está livre de em algum momento tropeçar em alguma piada desajustada, em alguma frase ou ação que fira de alguma forma alguma pessoa, porém, visitar nosso fazer, refletir, dialogar, escutar outros/as/es profissionais, abrir-se para acolher percepções das plateias, nos ajudam a atualizar nossos trabalhos, afinal atuamos sobre a subjetividade, esta é uma rede complexa e muitas vezes subjetiva.

Acredito muito na potência que há na busca pelo aprimoramento técnico e artístico, tanto que minha própria trajetória está ligada na minha busca incessante por conhecer e fazer

formações com mestras e mestres da palhaçaria brasileira, tenho esperança de que para os próximos anos e tempos, tenhamos artistas LGBTQ+ ministrando oficinas, propondo cursos, residências, imersões, retiros, que consigamos encher salas dos/as nossos/as, ocupando de forma horizontal o espaço de quem facilita as formações e de quem se beneficia enquanto discente delas. Como indica Daiani Brum- Palhaça Brum, é necessário estarmos alerta e não nos submetermos a qualquer proposta de formação, pois há muitos métodos completamente violentos à nossa existência, até porque ninguém precisa passar por isso para tornar-se palhaço/a/e, vamos nos avisar, nos acolher, mostrar caminhos possíveis que vislumbrem a valorização daquilo que é ou está potente em nós. Neste estudo pode-se evidenciar a partir das trajetórias das pessoas entrevistadas, que a maioria já vivenciou algum tipo de violência, psicológica, física, racismo, e de maneira geral atrelado as questões de diversidade sexual e de gênero, mostrando assim que a todo momento estamos expostos, seja nos espaços de formação, de apresentação, intervenção, do hospital até as praças, estamos vulneráveis a passar por situações de violência.

Desta forma, concluo ser imprescindível a denúncia, não cabe mais em 2022 metodologias, pedagogias, que primem pela depreciação, humilhação, violência, como aparece em diversos relatos das pessoas participantes da pesquisa, sendo corriqueiro encontrarmos a autoflagelação e o vitupério como método de formação em palhaçaria. Entendo que a pedagogia do fracasso é um dos meios para acessar o estado de vulnerabilidade inerente ao/a palhaço/a/e, porém, não podemos nos permitir reforçar as diversas violências que vivemos no cotidiano, a palhaçaria não é um lugar celestial, muito menos proponho aqui uma prática artística que seja asséptica e romântica, pois, tem muito lodo, penumbra e sombra pelos picadeiros afora, mas não acredito que ficar só nestes aspectos vá nos fortalecer a ponto de impulsionar o nosso trabalho. Já nos espaços de apresentação e intervenção artística, cabe nos protegemos, andarmos em grupo quando possível, termos suporte em cena e fora dela, e a depender da situação que vivenciarmos buscarmos nossos direitos legais para nossa defesa e manutenção da nossa dignidade.

A palhaçaria é uma ciência/arte que como diria Silvia Leblon (2018), que tem em sua base princípios que concebem esse fazer artístico, fundamentos muitas vezes passados de forma oralizada e tradicional, atravessando gerações. No entanto, estes princípios, penso eu, que estão à serviço de fazer esta arte ser o que é, afinal que palhaçaria é possível no século XXI? Com isso penso ser importante propormos novas pedagogias, pesquisas, investigações, que nos contemplem, que reciclem esses códigos e linguagens da palhaçaria. Com isso a relevância de pesquisas como estudos de *clownqueen*, *drag queen* e *king-clowns*, comicidade e palhaçaria

*queer, palhaqueen*, novas dramaturgias contemporâneas em palhaçaria, palhaçaria feminista, estudos sobre negritude e palhaçaria, hackamento da branquitude e sistemas coloniais, descolonização, palhaçaria de terreiro, escola de palhaças, revista-livro-estudo sobre palhaçaria feita por mulheres, bufonaria, palhaçaria sagrada, entre outras formas e investigações que primam por inserir dentro a palhaçaria feita no século XXI a esses movimentos, expressões, manifestações artísticas e culturais contemporâneas.

Nesta pesquisa as questões de diversidade sexual e de gênero aparecem a todo momento, de uma transdisciplinar dialoga diretamente com a palhaçaria, com a comicidade e os efeitos do riso, e principalmente com a trajetória das pessoas participantes deste estudo. Como se num espaço de performance e de afirmação nossos gêneros e sexualidades múltiplas desafiam as cidades, códigos, dispositivos, padrões (BUTLER, 2018). Sendo que a resposta que muitas vezes a sociedade nos fornece é a prática das diversas faces da violência, que nos acompanha desde o nascimento, e a todo instante somos lembrados/as/es sobre as tentativas de extermínio da nossa existência. (RODRIGUES, MONZELI, FERREIRA, 2020).

Nossas corporalidades dissidentes seguirão desafiando os limites sociais, nossos corpos tidos como dissidentes e abjetos serão sempre um complexo paradoxo, nossa pele estampada nas ruas, nos jornais, nos insultos dos conservadores, seguiremos pauta das religiões fundamentalistas que demonizam e patologizam a nossa existência, da moralidade e infelizmente nossos corpos seguirão alvos das balas, das injúrias e das lgbtfobias, queria que essa realidade fosse somente parte da história e não a nossa realidade atual.

No entanto, seguiremos lutando, luta-atuando, abrindo espaços, rompendo paradigmas e buscando incessantemente nos devolver a humanidade que tentam nos cercar, como diz Rodrigues, Monzeli, Ferreira (2020, p.43) “aos poucos, damo-nos conta de que a vida da bicha, tal qual a da fada, só é pensável se acreditada”, precisamos nos acreditar! Potencializar! Valorizar! Inserir! Libertar! Existir! Humanizar! “O riso e a palhaçaria faz a gente respirar e respirar cura” (Fagner Saraiva- Palhaço Felipeuto). “Um domínio onde não se deve andar, uma característica que diminui os direitos à existência. O corpo abjetificados, ao se fortalecer, acaba por reivindicar um espaço antifascista anti-abjeção” (BUTLER, 2018, p. 45). Como diria Balduzzi (2019) sejamos potência e reconhecimento desta nos/as outros/as:

Seres plurais motoristas de seus corpos, podem ser e deixar de ser. Na intimidade guardam a potência da duplicidade e podem dialogar em uma rede conectiva[...]Sejamos chute no balde do controle dos prazeres. Convidadas a uma ampliação de olhar, rechaçando algum fascismo que teima em se retomar, reconheçamos cada pessoa como potências mutantes em constante desdobra. (Balduzzi, 2019, p.130).

Contudo, é necessário que falemos do que nos fere ou feriu, porém, acho que não

podemos nos resumir a somente este discurso. Felícia de Castro- palhaça Bafuda, traz isso de forma nítida durante sua entrevista, dizendo que “somos o trágico e o riso, a desesperança e a esperança, somos o resultado das múltiplas camadas que se sobrepõem a nossa experiência de vida”. Por tanto, não podemos nos compactar somente as nossas cicatrizes, a nossa subjetividade é para além das nossas feridas, elas compõem nossa encruzilhada cheia de possibilidades. Como diria o Emicida:

[...]

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes  
Elas são coadjuvantes, não, melhor,  
figurantes Que nem devia tá aqui

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes

Tanta dor rouba nossa voz, sabe o que resta de nós? Alvos passeando por aí

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes

Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência É roubar o pouco de bom que  
vivi

Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes Achar que essas mazelas me  
definem é o pior dos crimes É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nós sumir [...]

(VASSÃO; BELCHIOR; EMICIDA; DUH, 2022)

O Giuliano Darros- palhaço Zico, falou inclusive, se nós enquanto LGBT+s quisermos abordar essa vivência dentro das nossas obras e pesquisas, temos a liberdade de fazê-lo, porém não precisamos nos resumir a somente isso, nós podemos fazer e falar sobre várias outras coisas. Nossa expressão artística não se resume a nossa pauta e nem somente em debater a representatividade, mesmo que isso seja fundamental, nós também podemos nos humanizar, e isso já diz muito, existirmos e nos deleitarmos desta existência enquanto artistas, já é bastante coisa. Todavia, cada vez mais a gente precisa colocar a nossa cara no sol “monas, manas, manos, manes”, necessitamos de dramaturgias que validem a nossa existência, é preciso ter pessoas LGBT+ protagonizando espetáculos, dirigindo pesquisas, ocupando todos os espaços possíveis e até os impossíveis.

Um dos fatores que apareceram com veemência entre as pessoas participantes da pesquisa, é a valorização das outras pessoas que são parceiras de cena, de ofício, de pesquisa, sendo estas pessoas fundamentais para nosso suporte e fortalecimento enquanto artistas. São os

colegas que estão conosco que passam por desafios parecidos para conseguirem sobreviver na palhaçaria, que sabem a dor e a delícia de sermos palhaços, palhaças e palhaces em solo brasileiro. Para o futuro desejo que tenhamos mais e mais parceiras em cena e fora dela, que consigamos fortalecer os nossos, incluir LGBT+ dentro dos nossos projetos, que tenhamos ciência do quão importante é a partilha e o suporte para nossa subsistência. Até porque tudo que nós tem é nós:

E tudo, tudo, tudo, tudo que nós tem é nós Tudo, tudo, tudo que nós tem é  
Tudo, tudo, tudo que nós tem é nós (OLIVEIRA; MOREIRA; EMICIDA, 2022)

Tráaaa, alguém abriu um leque no picadeiro, tem caído no chão confetes coloridos, eu ainda estou na coxia do circo, meu corpo trêmulo se desafia a vestir o nariz vermelho, coloquei meu figurino e estou atrás da cortina, comigo, estão todas/os/es que já quiseram pisar naquele picadeiro, mas que foram proibidos/as, estão também as/os que vieram antes de mim quanta coragem e luta travaram, vejo também que talvez tenha mais gente que virá depois de mim a estes conjugo o verbo esperar, mesmo que ele ainda não exista eu me arrisco a inventar, saúdo toda essa gente dentro e fora de mim, abro os olhos, como diria a Silvia Leblon “olhos que penetram, que veem e se deixam ver, olhos brincantes, livres”, organizo meu corpo e respiro como diria a Andrea Macera, sinto a mandinga e a ancestralidade de terreiro girando comigo tal qual Antônia Vilarinho me mostrou, e me preparo para me jogar no risco como me disse Ricardo Pucetti e vráaaaaaaa, a cortina se abriu com o meu tombo, que se transformou num rolamento acrobático virtuoso e assim entrei, daqui para frente ninguém sabe o que vai acontecer...

## REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, M.H.M.B. (org.). **História e Histórias de Vida - destacados educadores fazem a história da educação rio-grandense**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

ALVES, Dirceu. **As Artistas que são palhaças, sim senhor**. 2019. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cultura-lazer/picadeiro-feminino/>. Acesso em: 29 maio 2021.

BALDUZZI, Raphael. **TRANSCURSA: uma Cartografia da Criança Viada Afeminada à Performance Drag Queen**. 2019. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes da Universidade de Brasília, Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/38170>. Acesso em: 15 jan. 2022.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro Descolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, v. 11, p. 89-117, 2013.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Almedina Brasil, 2016. BARROS, M. de. **Matéria de Poesia**. 5. ed. São Paulo: Record, 2001.

BASTOS, Maria Lourença Ferreira de. **Gênero literário e moralidade filosófica n' o Santo e a Porca de Ariano Suassuna**. 2011. 95 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Letras, Programa de Pós - Graduação do Departamento de Letras Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2011. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/viewer.html?pdfurl=http%3A%2F%2Ftede2.pucgoias.edu.br%3A8080%2Fbitstream%2Ftede%2F3288%2F1%2FMaria%2520Lourenca%2520Ferreira%2520de%2520Bastos.pdf&clen=645265>. Acesso em: 10 ago. 2021.

BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara Naidier Bonfim. **Dossiê assassinatos e violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. São Paulo: Antra, 2021. 136 p. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>. Acesso em: 10 maio 2021.

BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2. ed. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BOAL, A. **Teatro Legislativo (Versão Beta)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Unesp, 2003.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Contra-augusto. **Urdimento**, Florianópolis, v. 20, p. 87-92, set. 2013.

BOSTELMANN, Kristy Rafaela. **O riso subversivo como mediação: Explorando o cômico do palhace e do drag king de uma professora**. 2020. 25 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2020.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BUTLER, Judith. *Corpos que Pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. 288 p.

BUTLER, Judith. **Trechos escolhidos**. *Corpos em aliança e a política das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAMINHA, Melissa Lima; PAGÈS, Judit Vidiella. **Payasas mujeres y mujeres payaso: el travestismo en la payasaria**. *Visualidades*, Goiânia, v. 15, p. 143-170, jun. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/48278/24749>. Acesso em: 27 jan. 2022.

CARDOSO, Manuela Castelo Branco de Oliveira. **Nedda, Colombina, Matusquilla e Zerpina: ensaios sobre palhaçaria e ópera**. 2018. 240 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

CARMELINO, Ana Cristina; POSSENTI, Sírio. O que dizem do Brasil as piadas? **Linguagem em (Dis)Curso**, [S. l.], v. 15, n. 3, p. 415-430, dez. 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-150305-2215>.

CARVALHO, Carla; PERUZZO, Leomar; GOTTARDI, Pedro. Poéticas do Corpo na Criação Artística em Marina Abramović e Elke Hering. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 8, n. 4, p. 763-787, 30 ago. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266076111>.

CARVALHO, Renata. **Desmontagem: corpo sua autobiografia**. Direção de Cibele Appes. Produção de Sesc. Realização de Sesc Pompeia. Intérpretes: Renata Carvalho. Roteiro: Renata Carvalho. São Paulo: Sesc, 2020. (41 min.), digital, color. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nEx6s7b4a9U&t=68s>. Acesso em: 15 dez. 2020.

CASTRO, Lili. **Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

CASTRO, Maria Alice Viveiros. **O elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CHACOVACHI, Fernando. **Manual do palhaço de rua**. 2. ed. Buenos Aires, Argentina: La Plata: Contramar, 2016. 117 p. Tradução por Jeff Vasques.

COLLA, Ana Cristina. **O CORPO DA PALAVRA OU A PALAVRA DO CORPO: a escrita como criação**. *Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, Uberlândia, v. 6, n. 2, p. 8-22, 4 abr. 2019. EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia. <http://dx.doi.org/10.14393/rr-v6n2a2019-01>

- COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminho. Só rastros**. 2010. 203 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo... Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume**. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- CONCÁ, Karla. **Caldeirão de Ideias 3: Inclusão e Potencialidades de pessoas neuro-diversas**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9NBi2hLTqiI&t=605s>. Acesso em: 25 maio 2021.
- DUNKER Christian; TEBAS Cláudio. **O palhaço e o psicanalista: como escutar pode transformar vidas**. São Paulo: Planeta Brasil, 2019.
- FABRIS, Annateresa. O corpo como território do político. **Revista Online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura**, Marília, v. 1, n. 6, p. 416-429, dez. 2009.
- FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- FERRACINI, Renato. **A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 1998. 272 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de São Paulo, Campinas, 1998.
- FIGUEIREDO, Sarah Monteiro de Castro Tavares. **A face transgressora da piada: embates entre o riso e a censura**. 2015. 124 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n° 1 Edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir. Nascimento da prisão**. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2010.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança: Um reencontro com a Pedagogia do oprimido**. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- FREIRE, Paulo. **Educação e Atualidade Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cortez; Instituto Paulo Freire, 2003.
- FUCHS, Ana Carolina Müller. **O sorriso da palhaça: pedagogias do riso e do risível**. 2020. 295 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.
- GARCIA, Maria Fernanda. **Tratado como mercadoria, ele conseguiu se tornar primeiro palhaço negro do Brasil**. 2020. Disponível em: <https://observatorio3setor.org.br/noticias/tratado-como-mercadoria-ele-conseguiu-se-tornar-primeiro-palhaco-negro-do-brasil/>. Acesso em: 29 maio 2021.
- GAULIER. P. **O atormentador: Minhas ideias sobre teatro**. Tradução de Marcelo Gomes.

São Paulo: SESC, 2016.

GRAÇA, As Marias da. **História das Marias da Graça**. 2022. Disponível em: <http://www.asmariasdagraca.com.br/historia.html>. Acesso em: 13 jun. 2022.

GONÇALVES, Cleberson Diego; STUBS, Roberta; MAIO, Eliane. Poéticas dissidentes na arte urgente: um princípio indisciplinar na sociedade contrassexual. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 12, n. 3, p. 1-111, 2019.

HALL, S. **Da diáspora - identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

IPEA. Atlas da violência 2017. **Fórum Brasileiro de Segurança Pública**. 2020. Disponível em: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/publicacoes/47/atlas-da-violencia-2017>. Acesso em: 09 de junho. de 2021.

JESUS, Jennifer Jacomini de. A mulher na palhaçaria. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 2017, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis, 2017. v. 1. p. 1-8.

JOHAN, Allan. **100 frases homofóbicas de Jair Bolsonaro**. 2016. Disponível em: <https://revistaladoa.com.br/2016/03/noticias/100-frases-homofobicas-jair-bolsonaro/>. Acesso em: 03 jun. 2021.

JUCÁ, Julyanne. **Por dia cinco mulheres foram vítimas de feminicídio em 2020, aponta estudo**. 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/2021/03/04/por-dia-cinco-mulheres-foram-vitimas-de-feminicidio-em-2020-aponta-estudo>. Acesso em: 10 maio 2021.

LEBLON, Sílvia. O trabalho do palhaço. **Caixa Ponto: Jornal Brasileiro do teatro**, Florianópolis, v. 8, n. 36, p. 1-36, 2018. Semestral.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Senac São Paulo; Sesc São Paulo, 2010.

LEON, Diego Ponce de. **“Palhaço” não é xingamento. É elogio e feminino! Eis quatro razões**. 2020. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/teatro/palhaco-nao-e-xingamento-e-elogio-e-feminino-eis-quatro-razoes>. Acesso em: 29 maio 2021.

LINN DA QUEBRADA. **Oração**. Direção de Linn da Quebrada, Sabrina Duarte, Juliana Melo, Matheus Tibúrcio. Produção de Mahmundi. Música: Oração. [S. l.]: Arpoador Home Estúdio, 2019. (6 min.), son., color. Legendado.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 127 p.

MALDONADO-TORRES, N. **La descolonización y el giro des-colonial**. Tabula Rasa, n. 9, p. 61-72, 2008.

MÁRCIO. **Curiosidades da Comédia Dell'Arte**. 2013. Disponível em: <http://artesejamedioefundamental.blogspot.com/2013/05/curiosidades-sobre-comedia-dellarte-uma.html>. Acesso em: 29 maio 2021.

MATA, Inocência. Estudos pós-coloniais Desconstruindo genealogias eurocêntricas. **Dossiê:**

Diálogos do Sul, Porto Alegre, v. 14, p. 27-42, 01 jan. 2014.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

NASCIMENTO. Universidade Federal da Bahia Escola de Teatro/Escola de Dança Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Elaine Cristina Maia. **Comicidade feminina: as possibilidades de construção do cômico no trabalho de mulheres palhaças**. 2014. 161 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

OITICICA, Hélio. **Bólido caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"**. 1966. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/helio-oiticica-b-33-bolide-caixa-18-homenagem-a-cara-de-cavalo>. Acesso em: 04 jun. 2021.

OLENDZKI, Luciane Campos. A dupla cômica de palhaços: parceria de jogo, operação de funções e princípios da arte clownesca. **Arte da Cena (Art On Stage)**, Universidade Federal de Goiás, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 33, 29 dez. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.5216/ac.v2i3.43899>.

OLIVEIRA, Giovanni. **Documentário biográfico sobre Rogéria estreia no Canal Brasil**. 2020. Disponível em: <https://primeiraesetimaarte.com.br/2020/06/01/documentario-biografico-sobre-rogeria-estreia-no-canal-brasil/>. Acesso em: 29 maio 2021.

OLIVEIRA, José Marcelo Domingos de; MOTT, Luiz. **Mortes violentas de LGBTQ+ no Brasil – 2019**: relatório do grupo gay da Bahia. Salvador: Editora Grupo Gay, 2020. 175 p.

OLIVEIRA, Leandro Roque de; MOREIRA, Vinicius Leonard; EMICIDA. **Principia**. 2022. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/emicida/principia-part-fabiana-cozza-pastoras-dor-sario-e-pastor-henrique-vieira/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

ORTIZ, Renato. Estudos culturais. **Tempo Social**, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 119-127, jun. 2004. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/s0103-20702004000100007>.

PÁEZ, Fito. **Yo Vengo a Ofrecer Mi Corazón**. 2022. Cantora Mercedes Sosa. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mercedes-sosa/63332/traducao.html#:~:text=Quem%20disse%20que%20tudo%20est%C3%A1%20perdido%3F&text=Tanto%20sangue%20que%20levou%20o%20rio!&text=N%C3%A3o%20ser%C3%A1%20t%C3%A3o%20simples%20quanto%20pensava!&text=Uma%20facada%20de%20amor!>. Acesso em: 13 jun. 2022.

PASSÔ, Grace. **Grace Passô - Dramaturgias**. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2dvhStlYh5AmD6DrB2jAse>. Acesso em: 25 jun. 2022.

PEIXOTO, Juliana. Sobre o riso em Aristóteles. **Argumentos Revista de Filosofia**, Fortaleza, v. 12, p. 104-113, 2014.

PORCHAT, Patrícia. Um corpo para Judith Butler. **Revista de Estudos Interdisciplinares em Gêneros e Sexualidades**, Salvador, v. 1, n. 3, p. 37-51, maio 2015.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. Tradução de Cleiton Zóia Münchow e Viviane Teixeira Silveira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, p. 11-20, 2011.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N1 Edições, 2014.

PUC CETTI, Ricardo. **A travessia do palhaço – a busca de uma pedagogia**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

REIS, Demian Moreira. **Caçadores do riso**: o mundo maravilhoso da palhaçaria. 2010. 312 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 148 p.

RODRIGUES, Alexsandro; MONZELI, Gustavo Artur; FERREIRA, Sérgio Rodrigo da S. **A política no corpo | Gêneros e sexualidades em disputa**. Vitória, ES: EDUFES, 2016. 360 p.  
v. 1. Disponível em: <http://edufes.ufes.br/items/show/397>. Acesso em: 10 dez. 2020.

SANTOS, Eduardo Dias dos. **Por trás do nariz vermelho**: breve história de um palhaço brasileiro. 2017. 127 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2017.

SANTOS, Thiago Henrique Ribeiro dos. Prazer, eu sou arte, meu querido: apontamentos historiográficos para uma genealogia do travestimento drag queen. **Revista de Estudos Indisciplinares em Gêneros e Sexualidades**, Salvador, v. 2, n. 11, p. 17-44, 2019.

SCHOPENHUAER, A. **El mundo como voluntad y representación II**. 3.ed. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. **Educação e Realidade**, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SESAI. Casos de violência contra povos indígenas. **Brasil de Fato**: Pedro Rafael Vilela, 30 set. 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/09/30/casos-de-violenciacontra-indigenas-aumentam-150-no-primeiro-ano-de-bolsonaro>. Acesso em: 2 jan. 2021.

SILVA, Michelle Silveira da (org.). **Revista Palhaçaria Feminina**, n. 4, Chapecó: [s. n.], 2018.

SILVEIRA, Toinho. **Onde não há cultura, a violência vira espetáculo**. 2020. Disponível em: <https://agorarn.com.br/ultimas/onde-nao-ha-cultura-a-violencia-vira-espetaculo-diz-toinho-silveira/>. Acesso em: 4 jun. 2021.

SOUZA, Jean Ricardo Oliveira de; SANTOS, Daniely Peinado dos. Aquilombar-se Cacoconversas – revisitando memórias e desmontando processos do palhaço Caco em busca de uma palhaçaria negra. **A Universidade do Estado do Amazonas**, Amazonas, v. 1, p. 1-26, dez. 2019.

SPRITZER, Mirna. A poética da escuta. **Revista Voz e Cena**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 33-44, jan./jun. 2020.

STUBS, Roberta. **A/r/tografia de um corpo-experiência**: arte contemporânea, feminismos e

produção de subjetividade. 276 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015.

VASCONCELLOS, Luiz Carlos. **Declaração do Riso da Terra**. Destinatário: Festival Mundial de Circo. Paraíba, João Pessoa, 2 dez. 2001. 1 carta.

VASSÃO, Felipe; BELCHIOR; EMICIDA; DUH, Dj. **AmarElo**. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/emicida/amarelo-feat-majur-e-pablo-vittar/>. Acesso em: 16 jun. 2022.

WALSH. Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos. *In*: WALSH, Catherine (ed.). **Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2013.

WALSH, Maria Elena. **Como La Cigarra: cantora mercedes sosa**. Cantora Mercedes Sosa. 1973. Cantora Mercedes Sosa. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/mercedes-sosa/63295/traducao.html>. Acesso em: 10 jun. 2022.

WUO, Ana; BRUM, Daiani (org.). **Palhaças na Universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais**. Santa Maria: Editora da Ufsm, 2020.