



***O SORRISO DA PALHAÇA***  
***PEDAGOGIAS DO RISO E DO RISÍVEL***

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Ana Carolina Müller Fuchs

**O SORRISO DA PALHAÇA: PEDAGOGIAS DO RISO E DO RISÍVEL**

Porto Alegre  
2020

Ana Carolina Müller Fuchs

**O SORRISO DA PALHAÇA: PEDAGOGIAS DO RISO E DO RISÍVEL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Educação

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Icle

Linha de pesquisa: Arte, Linguagem e Currículo.

Porto Alegre

2020

CIP - Catalogação na Publicação

Fuchs, Ana Carolina Müller

O Sorriso da Palhaça: pedagogias do riso e do risível / Ana Carolina Müller Fuchs. -- 2020.

295 f.

Orientador: Gilberto Icle.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

1. Palhaçaria Feminina. 2. Gênero. 3. Feminismo.  
4. Performance. 5. Riso. I. Icle, Gilberto, orient.  
II. Título.

Ana Carolina Müller Fuchs

**O SORRISO DA PALHAÇA: PEDAGOGIAS DO RISO E DO RISÍVEL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Educação

Aprovada pela banca examinadora em 29 de outubro de 2020.

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Gilberto Icle – Orientador – UFRGS

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Joice Aglae Brondani – UFBA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Brigida de Miranda – UDESC

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Rosa Maria Bueno Fischer – UFRGS

À minha mãe Dulci Müller Fuchs, uma mulher à frente do seu tempo, que me ensinou muito sobre a mulher que sou hoje.

## AGRADECIMENTOS

Foram muitas as pessoas que fizeram parte do processo de construção deste trabalho, que contribuíram com olhares, provocações, partilhas e afetos. Vou iniciar os agradecimentos pela minha família, que tanto me inundou de carinho e acolhimento: meu marido Samarone, pelo cuidado diário e pelas muitas correções da ABNT e configurações de trabalho; aos meus filhos, Raphael e Mikael, por manterem a dimensão da alegria e da cor no cotidiano. Agradecimento especial ao meu pai Roberto, minha irmã Cíntia e meu irmão Ricardo pela nossa história juntos, sempre carregada de carinho e aprendizado. Aqui cabe um grande abraço para meu cunhado Fernando pelo suporte nas transcrições deste trabalho.

Agradeço especialmente a meu orientador Gilberto Icle, que tornou a jornada inquietante e acolhedora, que me conduziu com firmeza pelos caminhos de pesquisa e que fez toda diferença no olhar que lançava sobre os materiais que eu desenvolvia. Ao grupo de pesquisa pelo apoio e generosidade em acolher minhas dúvidas e discutir conceitos. À colega Luciana Paz (Luka), que fez parte desta caminhada desde as provas de seleção até o momento final, debatendo processos e abraçando as dores. Aos homens e mulheres negras deste grupo de pesquisa que me ajudaram a deslocar meu olhar branco e eurocentrado, que trouxeram a negritude para essa jornada: Prof.<sup>a</sup> Dra. Celina Alcântara, Dedy Ricardo, Cleyce Colins, Alessandra Souza, Rita Alende, Manuela Miranda, Ariadne Paz, Adriana Anillo, Jessé Oliveira e Thiago Pirajira. Agradeço também os olhares generosos e trocas dos colegas Bruno Duarte, Maurílio Bertazzo, Maria Amélia Netto, Clarissa Gomes, Tatiana Rosa, Martha Hass, Guadalupe Cassal, Desirée Pessoa, Maria Falkembach, Luciana Gresta e a orientadora Prof.<sup>a</sup> Dra. Flávia Pilla do Vale. Espero não ter esquecido ninguém, porque o grupo é grande!

Agradeço às professoras da banca, Prof.<sup>a</sup> Dra. Rosa Maria Bueno Fischer, por ter-me apresentado Foucault e me conduzido no labirinto de suas teorias, Prof.<sup>a</sup> Dra. Joice Aglae Brondani, por colocar-me diante dos estudos das máscaras e a Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Brígida de Miranda, por ensinar-me os caminhos de um olhar e de uma pesquisa feminista.

Obrigada às colegas do Colégio de Aplicação, Lisinei Fátima Rodrigues, pelas muitas noites de estudos e conversas, Mônica Bonatto e Vivian Albertoni, pelo carinho e pelas provocações, Carmem Silvia Silva, pelo olhar atento e carinhoso.

Um abraço também aos artistas, homens, palhaços que se dispuseram a conversar comigo: Sérgio Lulkin, Fabiano Peruchi e Jackson Luís Amorim.

Agora a lista de parcerias e afetos se multiplica em nomes e potências, porque preciso citar cada artista palhaça que compartilhou sua trajetória comigo e que seguem juntas nessa construção de uma palhaçaria feita pelas mulheres e comprometida com um risível e um riso ético. Começo com Lia Motta, a mulher gigante que encarou produzir sozinha dois encontros de palhaçaria feminina aqui em Porto Alegre, a amiga com quem dividi processos criativos, a amiga que me apresentou ao movimento da palhaçaria feminina. Agradeço também à Karla Concá, por ter-me dado a mão e caminhado comigo durante este processo, dividindo todo seu conhecimento. Um abraço afetuoso a Ana Elwira Wu, que me iniciou na jornada palhacesca, e a Lily Curcio, que me mostrou a ambiguidade que minha palhaça poderia experimentar. Agradeço do fundo do meu coração e com toda minha alegria às colegas do grupo *As Theodoras* – Coletivo de Palhaças, que foram presença constante, que compartilharam seus processos criativos e suas vidas comigo, obrigada: Arlete Cunha, Alessandra Matzenauer, Carolina Oliveira, Luciane Prestes, Luísa Maciel Vuadem, Marcela Buseti, Maria Eduarda Barbosa, Manoela Flores Soares, Maura Rodrigues e Roberto Ribeiro. Aqui preciso deixar um abraço especial à colega Carolina Oliveira, que foi uma interlocutora constante das questões que envolvem a tese e que, sobretudo no período de quarentena que estamos vivendo, foi diariamente aquela que acolheu as dores e alegrias do processo de escrita.

Beijos, abraços, palmas e reverências às artistas-palhaças: Manuela Castelo Branco Cardoso, Andréa Macera, Cida Mendes, Daiani Brum, Michelle Silveira, Michelle Cabral, Darina Hobes, Kelly Lima, Thaís (Tatá) Oliveira, Verônica Mello, Juliana Bordallo, Ariadne Antico, Ana Borges, Drica Santos, Raquel Sokolowicz, Raquel Guerra, Patrícia Sacchet, Patrícia Rocha, Luciana Donega, Ana Flávia Garcia, Elisa Carneiro, Lolita Goldschmidt, Silvana Silvia, Caroline Voltolini, Luísa Fontes, Débora de Matos e Tefa Polidoro. Agradeço profundamente a cada uma, sem vocês esta tese não teria a mesma dimensão e significado.



## RESUMO

A presente tese propõe uma reflexão sobre as questões de gênero que envolvem a palhaçaria feminina. Com base nas práticas cômicas de mulheres palhaças, analisa-se como as estratégias das artistas constituem um riso de resistência e perturbação aos modelos sociais de gênero e do próprio riso e seus códigos cômicos. Dessa forma, indaga-se: como a palhaçaria feminina constitui pedagogias para um riso não depreciativo? Como as implicações de gênero afetam a construção do risível e do riso na palhaçaria feita por mulheres? Como o risível e o riso presentes na palhaçaria feminina podem ser compreendidos como uma prática pedagógica? As análises foram feitas buscando uma interlocução entre os estudos feministas e de gênero, o campo da pedagogia, a teoria foucaultiana, os Estudos da Performance, as artes da palhaçaria e as teorias do riso. Fizeram parte da pesquisa 38 artistas palhaças brasileiras de diferentes partes do País, por intermédio de entrevistas, registros de rodas de conversas e debates, observação de espetáculos e oficinas. Os distintos materiais compuseram um Dossiê que serviu de suporte para o desenvolvimento das análises. O presente estudo evidencia que o riso e o risível produzido pelas palhaças têm como base a interlocução entre as práticas da palhaçaria, os debates feministas e de gênero e os modos de subjetivação. Sendo assim as práticas da palhaçaria feminina podem ser vistas em três dimensões pedagógicas: em relação às práticas específicas da palhaçaria; sob como as artistas desenvolvem processos criativos e constituem objetos risíveis a partir dos questionamentos que envolvem gênero; em como essas práticas podem criar modos de subjetivação e afetar as experiências de si de artistas e ridentes. A pesquisa demonstrou que as práticas de resistência presentes na arte das palhaças se dão por intermédio da configuração da figura e seu repertório nas múltiplas formas por via das quais as artistas relacionam os diferentes atributos de gênero dados ao feminino e ao masculino. Dessa forma, a imagem da *palhacinha* aparece como efeito dos modelos instituídos às mulheres, mas também como possibilidade de apresentar as rupturas ao habitar as normas. As palhaças igualmente transitam entre o masculino e o feminino, a categoria palhaça mulher-macha apresenta o jogo entre corpo, sexualidade e gênero que desestabiliza o que é dado como natural para essas relações. Em seu caráter de criatura, a palhaça coloca em xeque o que é dado como normal para os corpos. As construções das palhaças, afinal, geram um riso heterotópico e móvel que atua sobre ridentes e os desloca pelos espaços de desvio e ruptura com a lógica cotidiana de funcionamento social, para uma diversa experiência de si.

Palavras-chave: **Palhaçaria Feminina. Gênero. Feminismo. Performance. Riso.**

## ABSTRACT

The present thesis proposes reflections on questions of gender and women in the clowns arts. Examining at the comic practices of the latter, I ponder the way in which artists' strategies are constituted as laughter of resistance and as an unsettling of social models – not only of those of gender, but of laughter and the codes of comedy themselves. This leads me to ask several questions: can the comic art of women clowns constitute a pedagogy of non-derogatory types of laughter? How do the ramifications of gender affect the way om which laughter, and that which is 'laughable', are constructed by women who are clowns? Can their laughter, and the notion of 'the laughable' be understood as a pedagogical practice? My analyses were made as a search for dialogue between several fields: feminist studies, gender studies, education, Foucaultian theory, Performance Studies, Clown Arts and Theories of Laughter. Thirty eight Brazilian women clowns from different parts of the country took part in my research, through interviews, records that I made of conversations and debates, as well as observation of shows and workshops. The different materials I put together comprised a dossier that I then used to develop my analyses. My research reveals that the laughter and the notion of that which is laughable that these women clowns produced are built on the interlocution that is established between the practice of clown arts, feminist debates, gender and modes of subjectivation. On these grounds, I come to see women's clown arts in terms of three pedagogical dimensions: in relation to specific practices within these arts, in the gendered modes in which artists develop creative processes and build 'objects of laughter' and lastly, how clown art practices are able to produce modes of subjectivation and affect the way self is experienced by both artists and those whom they make laugh. My research shows that the practices of resistance that can be found in women's clown arts occur through the shaping of a persona and her repertoire, in the multiple ways that artists connect attributes that are gendered as feminine or masculine. In this context, the image of the palhacinha – 'the little (female) clown – appears as the effect of instituted ways of being a woman, but also as the possibility to demonstrate the fissures that emerge while living with norms. Women clowns move between the masculine and the feminine, and the category of palhaça mulher-macha ('macho' -clown woman) reveals an interplay of body, gender and sexuality that destabilizes naturalized aspects of these relationships. As character or creature, the woman clown casts a shadow over that which is seen as normal for bodies. Ultimately, clown women's practice creates a mobile and heterotopic laughter that acts upon those who laugh, transporting them to places that represent deviance from or rupture with the daily logic of social functioning, toward diverse experiences of the self.

Keywords: **Women Clowns. Gender. Feminism. Performance. Laughter.**

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Caderno de Notas (07/06/2019). .....	17
Imagem 2 – Karla Concá, palhaça Indiana.....	58
Imagem 3 – Ana Elvira Wu, palhaça Caixinha. ....	59
Imagem 4 – Juliana Bordallo, palhaça Floris.....	75
Imagem 5 – Ana Fuchs, palhaça Generosa. ....	79
Imagem 6 – Michelle Cabral, palhaça Palita. ....	81
Imagem 7 – Michelle Cabral, palhaça Palita. ....	81
Imagem 8 – Patrícia Rocha, palhaça Maçaroca.....	82
Imagem 9 – Patrícia Rocha, palhaça Maçaroca.....	83
Imagem 10 – Maura Rodrigues, palhaça Ema Ame.....	84
Imagem 11 – Maura Rodrigues, palhaça Ema Ame.....	84
Imagem 12 – Manuela Castelo Branco, palhaça Matusquilla.....	96
Imagem 13 – Manuela Castelo Branco, palhaça Matusquilla.....	96
Imagem 14 – Grupo: Circo di SóLadies. Kelly Lima (palhaça Greice), Tatá Oliveira (palhaça Augustina) e Verônica Mello (palhaça Úrsula).....	100
Imagem 15 – Grupo: Circo di SóLadies. Kelly Lima (palhaça Greice), Tatá Oliveira (palhaça Augustina) e Verônica Mello (palhaça Úrsula).....	100
Imagem 16 – Michelle Silveira, palhaça Barrica.....	103
Imagem 17 – Michelle Silveira, palhaça Barrica.....	103
Imagem 18 – Caroline Voltolini.....	117
Imagem 19 – Caroline Voltolini.....	117
Imagem 20 – Andréa Macera, palhaça Mafalda Mafalda. ....	119
Imagem 21 – Michelle Silveira, palhaça Barrica.....	120
Imagem 22 – Michelle Silveira, palhaça Barrica.....	120
Imagem 23 – Tatá Oliveira, palhaça Augustina. ....	126
Imagem 24 – Verônica Mello, palhaça Úrsula (esquerda), Tatá Oliveira, palhaça Augustina (centro) e Kelly Lima, palhaça Greice (direita).....	127
Imagem 25 – Daiani Brum, palhaça Brum. ....	128
Imagem 26 – Daiani Brum, palhaça Brum. ....	129
Imagem 27 – Daiani Brum, palhaça Brum. ....	129
Imagem 28 – Marcela Buseti, palhaça Ernesta (em pé) e Ana Fuchs, palhaça Generosa (agachada).....	142

Imagem 29 – Projeto Femi Clown Cabaré Show.....	150
Imagem 30 – Projeto Femi Clown Cabaré Show.....	150
Imagem 31 – Ariadne Antico, palhaça Birita.....	160
Imagem 32 – Ariadne Antico, palhaça Birita.....	162
Imagem 33 – Ariadne Antico, palhaça Birita.....	162
Imagem 34 – Andréa Macera, palhaça Mafalda Mafalda. ....	166
Imagem 35 – Andréa Macera, palhaça Mafalda Mafalda. ....	166
Imagem 36 – Michelle Silveira, palhaça Barrica.....	175
Imagem 37 – Michelle Silveira, palhaça Barrica.....	176
Imagem 38 – Michelle Silveira, palhaça Barrica.....	176
Imagem 39 – Luíza Fontes, palhaça Gardênia.....	191
Imagem 40 – Luciane Prestes, palhaça Magnólia Marguerite.....	193
Imagem 41 – Luciane Prestes, palhaça Magnólia Marguerite.....	193
Imagem 42 – Lolita Goldschmidt, palhaça Hipotenusa Pressurizada.....	202
Imagem 43 – Silvana Silvia, palhaça Bom Bom.....	209
Imagem 44 – Ana Fuchs, palhaça Generosa.....	216
Imagem 45 – Drica Santos, palhaça Curalina Fosfosol.....	219
Imagem 46 – Drica Santos, palhaça Curalina Fosfosol.....	220
Imagem 47 – Cida Mendes, palhaça Concessa.....	225
Imagem 48 – Cida Mendes, palhaça Concessa.....	226
Imagem 49 – Luciana Donega, palhaça Jirda.....	227
Imagem 50 – Luciana Donega, palhaça Jirda.....	227
Imagem 51 – Karla Concá, palhaça Indiana (no chão) e Luisa Maciel Vuadem, palhaça Florentina.....	233
Imagem 52 – Carolina Oliveira, palhaça Marrí.....	243
Imagem 53 – Carolina Oliveira, palhaça Marrí.....	244

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
A CONSTRUÇÃO DO PROBLEMA NAS ARTICULAÇÕES ENTRE TEORIA E PRÁTICA .....	14
CAMINHOS E ESCOLHAS METODOLÓGICAS .....	31
AS PARTES DA TESE .....	42
<b>1 A PALHAÇA: CONDIÇÕES DE EMERGÊNCIA .....</b>	<b>48</b>
1.1 A PALHAÇA E O IMAGINÁRIO NORMATIVO DA MÁSCARA.....	57
1.2 A PALHAÇA E AS CONSTRUÇÕES COMPULSÓRIAS DE GÊNERO.....	64
<b>2 A PALHACINHA: SOBRE HABITAR A NORMA E CONTESTÁ-LA .....</b>	<b>77</b>
2.1 A PALHACINHA, ENTRE O IMAGINÁRIO NORMATIVO DA MÁSCARA E OS DEBATES FEMINISTAS .....	88
2.2 A PARÓDIA DE SI COMO FORMA DE DESLOCAR O RISO.....	102
<b>3 PALHAÇA MULHER-MACHA SIM SENHOR .....</b>	<b>113</b>
3.1 A FICÇÃO DE SI COMO METÁFORA NA PALHAÇA .....	125
3.2 A METÁFORA COMO POSSIBILIDADE DE DESLOCAMENTO DO RISÍVEL.....	133
3.3 A BRANCA E A AUGUSTA: AS DUPLAS PERFORMANCES DE GÊNERO E AS REVERBERAÇÕES SOBRE A MÁSCARA .....	139
<b>4 A PALHAÇA COMO CRIATURA .....</b>	<b>149</b>
4.1 PALAVRAS QUE PESAM: O STATUS DE SUJEITAS NA CONSTRUÇÃO DO RISÍVEL.....	154
4.2 A PALHAÇA COMO CRIATURA: PARA PENSAR A FUNÇÃO DA PALHAÇA .....	163
4.3 DA FUNÇÃO DA PALHAÇA À FUNÇÃO PALHAÇA .....	179
<b>5 O RISO DAS MULHERES COMO ESTRATÉGIA CÊNICA FEMINISTA .....</b>	<b>186</b>
5.1 O RISÍVEL E O RISO PERTURBADOR .....	186
5.2 O RISO DAS MULHERES COMO CORPO COLETIVO.....	198
5.3 O RISO E O NÃO-RISO DAS MULHERES COMO ATO POLÍTICO.....	207
<b>6 PROCESSOS DE CRIAÇÃO COMO ESTRATÉGIAS PARA UM RISO DISRUPTIVO .....</b>	<b>211</b>
6.1 A COMPOSIÇÃO CÊNICA ABERTA E MÓVEL: ENTRE O PESSOAL E O COLETIVO .....	212

6.2	A VOZ E O RISO NA PALHAÇA.....	221
6.3	PROCESSOS FORMATIVOS DE PALHAÇARIA DESENVOLVIDOS POR MULHERES: CORPO E VOZ .....	229
7	<b>SOBRE UMA PEDAGOGIA DO RISO PERFORMATIVO-HETEROTÓPICO- MÓVEL .....</b>	<b>246</b>
7.1	RISO PERFORMATIVO-HETEROTÓPICO-MÓVEL COMO PEDAGOGIA ...	252
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>265</b>
	O RISO TEM GÊNERO?.....	267
	COMO CRIAR UMA COMICIDADE POR INTERMÉDIO DOS CORPOS SEM FAZER DELES OBJETO DE RISO?.....	270
	AFINAL, ESTAMOS RINDO DE QUÊ? .....	273
	POR QUE PENSAR NUM RISO HETEROTÓPICO E MÓVEL? .....	275
	DOS LIMITES ÀS NOVAS POSSIBILIDADES .....	276
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>278</b>

## INTRODUÇÃO

Início esta tese com a imagem parodística da conhecida obra de Leonardo Da Vinci – A Monalisa. A reconfiguração do quadro mostra Monalisa como Palhaça ou uma Palhaça como Monalisa. Olho para a Monalisa com seu sorriso enigmático e pergunto-me: ela ri? Do que ela ri?

A pesquisadora e artista visual Jo Anna Isaak utiliza a obra de da Vinci para problematizar o modo como as mulheres são representadas na história das artes visuais. Em seu livro, ela analisa como as artistas fizeram do riso um mecanismo de resistência a algumas formas de representação das mulheres e do feminino. Segundo a autora, parte das biografias de Leonardo da Vinci tenta decifrar o enigmático sorriso de Monalisa: sorriso “insondável”, “sinistro”, “contraditório”, ao mesmo tempo “sedutor” e “ameaçador” (ISAAK, 1996, p. 11-12). A partir de uma apresentação das maneiras como o sorriso de Monalisa é percebido, Isaak passa a discutir o riso das mulheres na arte como forma de perturbação da ordem, como estratégia de libertação das mulheres de uma estrutura de retratação feminina forjada em sistemas patriarcais.

É fundamentada sob esta perspectiva, das implicações de gênero sobre o risível e o riso das mulheres, que esta tese se assenta. Com base nas práticas cômicas de mulheres palhaças, seus questionamentos e suas produções, analiso como suas estratégias constituem um riso de resistência e perturbação aos modelos sociais de gênero e do próprio riso e seus códigos cômicos.

No propósito de investigar essas práticas desenvolvidas por mulheres, artistas, palhaças, acompanhei algumas práticas que compõem o movimento brasileiro de palhaçaria feminina. Esse movimento é o conjunto de diferentes ações constituídas por artistas palhaças para discutir as relações de gênero e a máscara, dentre elas oficinas, festivais e pesquisas.

Atualmente, no Brasil, conforme levantamento apresentado no material gráfico do festival *Esse Monte de Mulher Palhaça* (2018), existem cerca de 13 festivais destinados à palhaçaria produzido por mulheres, nas diferentes regiões brasileiras. Em São Paulo foi fundada a primeira Escola de Palhaças do Brasil, criada e coordenada por Andréa Macera, palhaça Mafalda Mafalda do Teatro da Mafalda. No estado de Santa Catarina, a artista Michelle Silveira, palhaça Barrica, é a idealizadora e editora da *Revista de Palhaçaria Feminina*, única no País sobre o

tema. A revista está em sua quarta edição. As artistas palhaças brasileiras estão organizadas, em diversas redes como forma de dar visibilidade ao trabalho das mulheres, potencializar os debates e construir práticas que dialoguem com as necessidades dos diferentes contextos em que estão inseridas, tais como Rede de Mulheres Palhaças do Brasil, Rede de Festivais de Palhaças do Brasil, Rede Catarina de Palhaças , As Praiaças – Movimento de Palhaçaria Feminina da Baixada Santista, dentre tantos outros. Esses são alguns exemplos do extenso movimento que vem acontecendo em diferentes estados do País. O movimento da palhaçaria feminina no Brasil se forma como alternativa e contraposição a práticas da palhaçaria calcadas na ideia de um sujeito universal masculino, em que o repertório, dito como clássico ou tradicional, revela formas pejorativas de representação do feminino, ou, ainda, metodologias de criação da máscara que reproduzem sistemas de opressão sob as mulheres. A palhaçaria feminina busca desenvolver formas, processos criativos que deslocam o status das mulheres na cena cômica, que dialogam com suas experiências como mulheres, que apresentam outras formas de constituição do riso para além dos signos já estabelecidos para o cômico.

O objetivo da pesquisa não foi de comparar as diferenças entre a arte produzida por homens e mulheres, mas de investigar o papel das mulheres na arte da palhaçaria, em como instauraram tensões e modificações nas formas de se compor o risível e de compreender o riso. Para tal, buscou-se analisar como as diferentes práticas evidenciam as implicações de gênero e as estratégias das artistas na busca por um risível e um riso crítico das relações sociais e não depreciativo da condição feminina. Buscou-se compreender como as relações entre a palhaçaria, os debates feministas e de gênero e os modos de subjetivação instigam processos pedagógicos que afetam a máscara, a composição do cômico e o próprio ato de rir e reverberam nas experiências de artistas e de ridentes.

## A CONSTRUÇÃO DO PROBLEMA NAS ARTICULAÇÕES ENTRE TEORIA E PRÁTICA

Apresento, neste momento, os diferentes modos como o problema de pesquisa foi-se configurando ao longo da tese. A problemática que este trabalho propõe pensar e colocar em debate construiu-se, ao longo das análises e estudos, à



medida que foram se dando as articulações entre os dados empíricos e o quadro teórico, o que gerou diferentes níveis para a pergunta central. Dessa maneira, este subcapítulo introduz a construção do problema, não só em seu momento inicial de pesquisa, mas ao longo de todo o trabalho, bem como apresenta uma síntese das reflexões que se desencadearam e estão desenvolvidas ao longo da tese.

Ao observar as diversas práticas (cenas, espetáculos, debates, processos formativos etc.) desenvolvidas por artistas palhaças brasileiras, uma pergunta sempre esteve comigo: afinal, estamos rindo de quê? De que rimos quando vemos uma palhaça?

A figura palhacesca é um tipo cômico que tem como base de sua comicidade a exposição daquilo que socialmente é dado como torpe, desajustado, grotesco e ridículo. Assim, quando se trata da palhaça, o corpo feminino e seus significados sociais também tocam a figura, tanto quanto a sua construção. Nesse sentido, como as atribuições de gênero repercutem nos processos criativos da máscara?

O palhaço, e aqui no masculino, porque é como as pesquisas que serão citadas mencionam a figura palhacesca, com base no sujeito universal masculino, é um tipo cômico que tem como função questionar normas sociais por intermédio do riso. Segundo Burnier (2009, p. 209), o clown<sup>1</sup> ou palhaço apresenta as mazelas, os aspectos ingênuos e estúpidos e apresenta o humano em todas as suas dimensões sublimes e grotescas. Fellini define o clown ou palhaço como uma figura fantástica, uma caricatura do homem, que contesta a ordem superior que há em cada indivíduo, nas palavras do autor,

[...] o clown encarna os traços da criatura fantástica, que exprime o lado irracional do homem, a parte do instinto, o rebelde a contestar a ordem superior que há em cada um de nós. É uma caricatura do homem como animal e criança, como enganado e enganador. É um espelho em que o homem se reflete de maneira grotesca, deformada, e vê a sua imagem torpe (FELLINI, 1974, p. 1).

---

<sup>1</sup> Segundo Luís Burnier (2009, p. 205) “[...] palhaço e clown são termos distintos para designar a mesma coisa”, diferem-se etimologicamente quanto a suas linhas de trabalho. Para o autor, existem os palhaços mais voltados à composição de gags, outros se preocupam mais com o como, com uma lógica pessoal de comicidade. Há ainda diferenças que surgem em detrimento aos espaços de trabalho, como rua, teatro, cinema, etc. Para Patrícia Sacchet, o binarismo entre palhaço e clown é fruto de uma ideia cartesiana de opostos, definir diferenças fixa as figuras. Para ela, o palhaço-clown é uma figura rizomática que deve ser permeável a seu tempo e espaço. Segundo a autora: “Através de corpos permeáveis de ideias flexíveis, clowns-palhaços podem atravessar, levados por seu jogo, diferentes poéticas” (SACCHET, 2009, p. 101). Neste trabalho optou-se por manter a terminologia palhaça, palhaço ou clown conforme a maneira que cada artista, autora ou autor se refere a si e a seu trabalho.

Alice Viveiros de Castro (2005, p. 11) define o palhaço como

[...] a mais enlouquecida expressão da comicidade: é tragicamente cômico. Tudo que é alucinante, violento, excêntrico e absurdo é próprio do palhaço. Ele não tem nenhum compromisso com qualquer aparência da realidade.

Os autores citados apontam para o palhaço como uma figura que encarna diferentes aspectos dos seres humanos, ele apresenta a ingenuidade, a estupidez, a rebeldia, o grotesco e por não ter “nenhum compromisso com a aparência da realidade” trata dela na dimensão do absurdo, da excentricidade (Castro, 2005, p.11). Icle (2006, p. 12) também pontua que, mais do que uma linguagem, é uma “[...] forma de olhar o mundo de se reconhecer humano e de reconhecer a humanidade nos outros”.

Patrícia Sacchet (2009) e Lili Castro (2019) apresentam o palhaço como uma figura híbrida tanto em sua genealogia quanto em sua forma. Lili Castro enfatiza que, apesar de ser um tipo universal, é também uma figura singular e pessoal porque está calcado nas qualidades expressivas de cada artista. Nas palavras da pesquisadora:

O palhaço é, ao mesmo tempo, particular e universal: cada artista parte de um tipo genérico para desenvolver uma criação pessoal e única, que se dá a partir de seu próprio corpo, de sua personalidade e de suas qualidades expressivas (CASTRO, 2019, p. 20).

Nesse sentido, Bolognesi (2003, p. 197) também define o palhaço como efeito de “um complexo simbólico, que opera com um tipo cômico geral e uma inspiração individual”. Burnier (2009, p. 197) enfatiza a característica pessoal do trabalho clownesco, “ele é um tipo pessoal e único”. Para Caroline Dream, a construção do palhaço depende da experiência de vida de cada artista. Ela diz: “É a sua essência, sua experiência de vida e sua visão do universo que você expressas como clown”<sup>2</sup> (DREAM, 2012, p. 24). A figura palhacesca é, portanto, baseada nas singularidades e experiências de cada artista.

As definições apresentadas nos permitem entender que o palhaço tematiza aquilo que é dado como humano e contesta as relações sociais por meio do riso. A figura encarna aquelas e aqueles que estão na zona de vulnerabilidade e exclusão,

---

<sup>2</sup> Tradução do espanhol: “Es tu esencia, tu experiencia vital y tu visión personal del universo lo que expresas como clown” (DREAM, 2012, p. 24).

performa aquilo que é dado como torpe e inadequado socialmente. Assim, se a construção da figura palhacesca está vinculada à personalidade do artista, ela perpassa também a exploração do corpo torpe, desajustado, corpo em sua dimensão física, intelectual e emocional. A noção *palhaça*, então, irrompe amalgamada com a de palhaço, como se constituíssem uma idêntica figura cômica. Entretanto, entre a palhaça e o palhaço há um nó que precisa ser desfeito ou amarrado com mais cuidado.

Karla Concá<sup>3</sup>, na oficina de montagem que ministrou em Porto Alegre em 2019, disse: “A palhaça não é o palhaço”. Anotei a frase no diário de campo e ali ela ficou esquecida em meio ao processo de montagem que estávamos vivendo. Muito tempo depois reencontrei a anotação e perguntei a Karla o que isso significava. Nas palavras da artista

Pensando aqui na resposta de palhaça não é palhaço, eu acho que a gente vem desse lugar, dessa dramaturgia que a gente não copia, a gente cria, a gente investe na gente, a gente tem essa coisa bacana de investir na gente. [...] A gente começa a falar da nossa dramaturgia, a gente começa a analisar o mundo através desse olhar nosso, de mulher e de palhaça. [...] A gente tem uma dramaturgia de vida pessoal e que muitas vezes a gente não alimenta, ou não sabe, ou não percebe (CONCÁ, 2020, informação verbal).

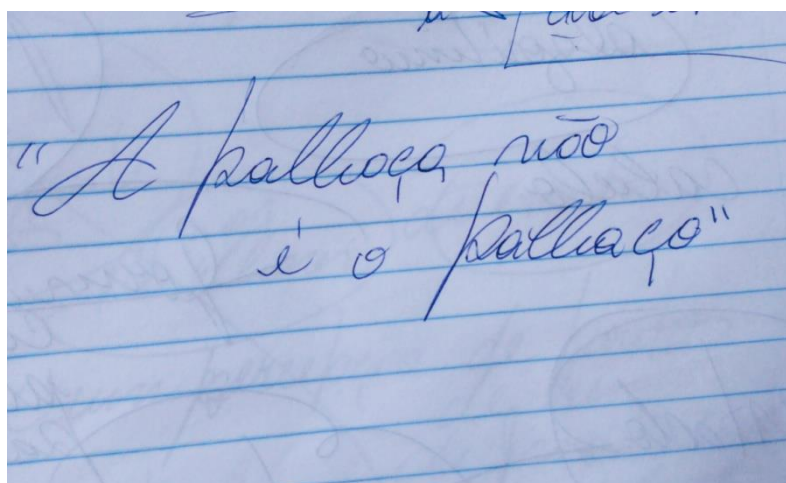


Imagem 1 – Caderno de Notas (07/06/2019).  
Fonte: Dossiê de análise 3 (2019).

<sup>3</sup> Karla Concá, palhaça Indiana, é integrante e fundadora do grupo carioca *As Marias da Graça*, desde 1991. Criadoras do primeiro festival de palhaçaria feminina do Brasil – *Esse Monte de Mulher Palhaça*, que ocorre até hoje. Karla vem trabalhando com a formação e investigação do riso de Palhaças e Palhaços ao longo dos anos. Karla é pesquisadora das temáticas femininas na concepção da máscara. Desenvolveu projetos, trabalhos e processos formativos específicos para mulheres. Diretora de 10 espetáculos e vários números de palhaçaria, vem desenvolvendo uma dramaturgia correspondente à lógica pessoal do riso de cada pessoa. É criadora e diretora do projeto Síndrome de Clown.

Para Karla, a palhaçaria feminina visa abrigar as experiências das mulheres, negligenciadas pelas práticas de uma palhaçaria predominantemente masculina. A fala de Karla indica o elemento que se insere nas discussões da arte palhacesca, os corpos femininos e suas experiências.

Penso que é, justamente, no cerne da construção da figura cômica, em sua função, que as noções de palhaça e palhaço se aproximam e se diferem. Aproximam-se no que diz respeito a uma comicidade de denúncia de processos de exclusão, de crítica aos padrões sociais, e se diferem, principalmente, em seus aspectos de gênero. No caso de artistas palhaças há uma dupla condição de exclusão: como mulheres e como palhaças. Quando mulheres performam a figura palhacesca, é sobre a singularidade de seus corpos, suas qualidades performativas que se dá a construção cômica, o que faz emergir uma gama de códigos e significados sociais no que concerne aos corpos femininos e ao riso.

Como pontuou Lúcia Regina Vieira Romano (2009, p. 76), são inúmeros os sinais e marcadores que determinam as características de gênero dentro e fora da cena, para ela:

São infinitos os detalhes que traduzem na cena a expectativa para com os comportamentos de gênero e as características estimuladas ou corrigidas pela sociedade ao que diz respeito a o que é ser 'homem' e 'mulher'. Corpos em cena, portanto, não são neutros no que tange ao gênero, assim como não são neutros em relação aos marcadores de raça, classe social e etnia.

Romano enfatiza o quanto as questões de gênero se fazem presentes na cena e que não há como evocar a ideia de um corpo neutro. Dessa forma não é possível também pensar a figura palhacesca apartada desses atributos. Entre a palhaça e o palhaço há, portanto, pontos em comum, sobretudo no que tange a sua função, mas também há elementos que os distanciam e os singularizam inclusive em sua função. A função de denúncia e de crítica a sistemas sociais, característica da figura palhacesca, passa a ser atravessada por signos constituídos para o universo feminino, evocados pelas corporeidades da artista palhaça. Ainda, as atribuições de gênero não mobilizam somente o que toca à função palhacesca, um conjunto de novas práticas passa a emergir da necessidade das mulheres de criarem processos criativos que abarquem suas experiências. As práticas

desenvolvidas pelas artistas geram um duplo movimento, que repercute na máscara e no olhar das artistas sobre si.

Reitero que o foco desta tese não é estabelecer um comparativo entre o palhaço e a palhaça, mas considero importante delinear essas noções tendo em vista que, embora eu não proponha uma comparação, a problemática parte das implicações de gênero.

Apesar de o registro de mulheres cômicas remeter a diferentes contextos e épocas, há um predomínio masculino nas narrativas históricas e práticas da palhaçaria (o que será apresentado com mais detalhes ao longo do primeiro capítulo), que restringiram ou até impediram as mulheres de portar a máscara. Dessa forma se consolidou todo um repertório e um sistema cômico baseado em temáticas masculinas, voltado para esse público, em que as mulheres são apresentadas como objetos de riso, ou são coadjuvantes e servem como suporte para palhaços fazerem rir. No Brasil, principalmente a partir da década de 1970, as mulheres passaram a ter maior acesso à arte da palhaçaria, por meio das escolas de circo. Os hibridismos entre circo e teatro também aproximam mais as mulheres da arte da palhaçaria.

Práticas de composição da máscara, oriundas especialmente da apropriação da figura palhacesca pelo teatro, muitas de forte influência europeia, como os estudos de Lecoq, que se disseminaram pelo Brasil a partir da década de 1980, inserem nas metodologias as interlocuções entre o universo pessoal das artistas e a composição da máscara. As práticas de criação da figura exploram as corporeidades das artistas, o que permitiu às mulheres trazerem para cena os seus modos de agir e reagir frente aos desafios e às suas maneiras de pensar e estar no mundo. Entretanto, a ideia de imprimir à máscara questões relacionadas ao feminino foi atravessada por uma série de problemáticas envolvendo as questões de gênero.

A palhaçaria feminina como um movimento, com pautas e práticas específicas, emerge, então, no interior de práticas pedagógicas que possibilitam um olhar sobre si, mas também surge como problematização aos códigos cômicos, predominantemente baseados numa perspectiva masculina sobre o riso. As artistas palhaças intensificam cada vez mais os questionamentos em relação às formas de representação e constituição do feminino na comicidade, problematizam processos formativos que reiteram sistemas de opressão contra as mulheres e criam práticas em busca de uma comicidade que abarque suas experiências como mulheres.

Essas práticas não só reverberam nas formas de construir a máscara e o risível, mas também nas maneiras de as mulheres entenderem e operarem sobre si. Estas duas dimensões, das práticas de formação que envolvem a máscara e o olhar sobre si, levaram-me a pensar sobre o caráter pedagógico da palhaçaria feminina, e posteriormente a indagar sobre o caráter pedagógico do próprio riso produzido por essas construções.

As perguntas que conduziram o início desta pesquisa tiveram como eixo uma problemática simples: quando se trata de uma figura cômica que performa a inadequação, o grotesco e o ridículo, quando se exploram as particularidades de cada artista para a composição da máscara, quando se parte da experiência pessoal das mulheres, quando a figura é composta por esses registros e corporeidades femininas, estamos rindo de quê?

Se retomarmos à função da figura palhacesca, anteriormente apresentada, de contestação dos sistemas sociais, a resposta parece simples, rir da palhaça é rir dos sistemas que envolvem a categoria mulher e o que é dado como feminino. Mas será que na prática esse dilema é resolvido de maneira tão simples quanto parece? Como delimitar o que é rir *com* a palhaça, das condições sociais em que as mulheres são interpeladas, do que pode configurar-se como rir *da* palhaça, de sua corporeidade dada como grotesca e inadequada? Como construir uma comicidade perante um contexto social que ainda reproduz e legitima códigos cômicos, em diferentes instâncias cotidianas, que reiteram perspectivas hegemônicas masculinas e sistemas opressores nos quais as mulheres são representadas de forma pejorativa?

Em face das práticas das artistas palhaças que eu observava, os questionamentos se desdobravam: como as artistas palhaças, no contexto brasileiro, engendram práticas cômicas de resistência a um riso depreciativo? Como as implicações de gênero afetam a construção do risível e do riso na palhaçaria feita por mulheres? Como o risível e o riso presentes na palhaçaria feminina podem ser compreendidos como uma prática pedagógica?

Cabe então esmiuçar alguns conceitos presentes nos questionamentos, a começar pelo termo pedagogia, que se encontra na questão final. E por que começar por ele? Justamente porque a figura palhaça se faz por intermédio de um processo pedagógico que tece complexas relações entre as práticas de construção da figura e os modos das artistas atuarem sobre si. Nesse jogo, outro elemento se

introduz: os debates sobre o feminino, o feminismo e o gênero. São as relações entre a máscara, o universo pessoal e os debates feministas e de gênero que provocam as artistas a reconhecerem as noções de feminino e de mulher que as constituem e que lhes possibilitam questionar sobre uma comicidade depreciativa. É por meio das intersecções entre as práticas da máscara, os debates feministas e de gênero e o universo pessoal das artistas que a pedagogia da palhaçaria feminina se alicerça e reverbera numa pedagogia do riso.

Viviane Castro Camozzato e Marisa Vorraber Costa, com base numa perspectiva dos Estudos Culturais, definem pedagogia como os diferentes modos de atuar sobre os sujeitos em diferentes esferas cotidianas e artefatos culturais. Conforme as autoras:

Nas contingências das transformações que abarcam o conceito de pedagogia, pretendemos ressaltar que uma *vontade de pedagogia* vem atuando para dar conta do imperativo contemporâneo de 'dar forma' a sujeitos em uma infinita variedade de tempos, espaços e modalidades (CAMOZZATO; COSTA, 2013b, p. 24).

Costa e Camozzato enfatizam que a pedagogia trata de saberes e práticas que visam produzir certas formas de sujeito e criar modos de governo de si e do outro. Elas traçam uma diferenciação entre educação e pedagogia. O conceito de educação englobaria uma dimensão ampla de produção constante de sujeitos conforme as necessidades sociais em determinados tempos e espaço. A educação é um processo que vai além dos espaços escolares e de formação e que propaga saberes necessários para a organização social. As pedagogias emergem como práticas específicas que buscam dar conta dos processos educativos de cada sociedade: "A educação, assim, necessita das pedagogias, sendo que estas atuam com e sobre os saberes na expectativa de ações convenientes e constantemente renovadas" (CAMOZZATO; COSTA, 2013a, p. 28). As autoras ainda aproximam as noções de pedagogia e arte (CAMOZZATO; COSTA, 2013b) para tratar do contingente de criação da pedagogia, como prática de criação de si. Com base na teoria foucaultina, apontam para as pedagogias em sua relação com os modos de subjetivação, na dimensão das operações do sujeito sobre si. A pedagogia então não se refere somente a uma ação exterior sobre os sujeitos, mas a ações do sujeito em relação a si mesmo.

Para Larrosa, a noção de pedagogia também se refere a uma “operação constitutiva”, “produtora de pessoas” e não somente de mediação entre sujeitos e os objetos de conhecimento (LARROSA, 1994, p. 36). O autor, estruturado na teoria foucaultiana, edifica a ideia de que as práticas pedagógicas, mais que ensinar algo exterior, propiciam uma relação em que “[...] se regula, se modifica a experiência que a pessoa tem de si mesma, a experiência de si” (LARROSA, 1994, p. 37), ou ainda: “Para dizer de uma maneira próxima ao vocabulário foucaultiano, trata-se de produzir e mediar certas ‘formas de subjetivação’ nas quais se estabelecerá e se modificaria a ‘experiência’ que a pessoa tem de si mesma” (LARROSA, 1994, p. 50).

Outros conceitos que vão pontuar frequentemente o debate que segue também precisam ser delineados, tais como subjetividade, modos de subjetivação, sujeito e experiência de si. Para Rosa Maria Bueno Fischer (1999), o sujeito segundo Foucault é o sujeito do discurso, aquele que é produzido no interior de práticas discursivas que lhe conferem reconhecimento. Para Foucault (2008a), o discurso não se refere a uma representação da realidade, mas a um conjunto de práticas, de ditos e não ditos que se correlacionam sob um conjunto de regras que constituem a realidade, os objetos e os sujeitos. Nas palavras do autor: “[...] consiste em não mais tratar o discurso como um conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falamos” (FOUCAULT, 2008a, p. 55). Foucault (1996) aponta para a dimensão do acontecimento do discurso, que dispõe um jogo de causas e efeitos, que não é propriedade dos corpos, mas gera efeitos sobre sua materialidade. Para ele:

Certamente o acontecimento não é nem substância nem acidente, nem qualidade, nem processo; o acontecimento não é da ordem dos corpos. Entretanto, ele não é imaterial; é sempre no âmbito da materialidade que ele se efetiva – que é efeito; ele possui seu lugar e consiste na relação, coexistência, dispersão, recorte, acumulação, seleção de elementos materiais; não é o ato nem a propriedade de um corpo; produz-se como efeito de e em uma dispersão material (FOUCAULT, 1996, p. 57).

Se, por um lado, o corpo como efeito discursivo carrega a ideia de um assujeitamento em relação às práticas discursivas, ele, por outro, apresenta um contingente de transformação conforme transita por distintos campos discursivos. Assim, é justamente na ideia dos corpos como efeito discursivo que se encontra a possibilidade de transformação, mobilidade, reinvenção desses corpos.



Fischer reforça a noção de sujeito na obra de Foucault, sob o aspecto de efeito discursivo. Para ela, o sujeito foucaultiano não se refere a “um sujeito psicológico” ou à “[...] experiência única e individual de cada pessoa, o que certamente existe, é legítimo considerar e está em jogo também nessas considerações” (FISCHER, 2012, p. 54). Segundo a autora, tratar-se-ia de “[...] efeitos de discursos, e esses efeitos – produzidos no interior de inúmeras e bem concretas relações institucionais, sociais e econômicas – não existem senão nos corpos” (FISCHER, 2012, p. 92). O sujeito de Foucault é o sujeito do discurso, aquele que se reconhece e é reconhecido no interior de práticas discursivas.

Fischer salienta o caráter de dispersão e descontinuidade do sujeito, presente na obra foucaultiana. Segundo a autora, para Foucault, “[...] indivíduos diferentes podem ocupar o lugar de sujeitos de um mesmo discurso, ou seja, a origem do discurso não estaria em sujeitos individuais” (FISCHER, 2012, p. 55). A noção de dispersão do sujeito se conecta com a ideia de discurso como acontecimento e do corpo como efeito. Nessa perspectiva, é possível problematizar como as mulheres se constituem sujeitas de diferentes discursos, como os da maternidade, da arte, da palhaçaria e do riso, como se reconhecem e são reconhecidas como mães, artistas, palhaças e ridentes, e como transitam entre essas múltiplas categorias.

Segundo Fischer, falar de sujeito na obra foucaultiana é tratar dos modos de subjetivação, das maneiras, das práticas pelas quais os sujeitos se constituem passíveis de reconhecimento. A noção de subjetividade então está ligada às “[...] práticas, as técnicas, os exercícios, num determinado campo institucional e numa determinada formação social – pelo qual ele se observa e se reconhece como um lugar de saber e de produção de verdade” (FISCHER, 1999, p. 42).

Para Foucault (2008b), seu trabalho tem por objetivo analisar as diferentes maneiras como os homens desenvolvem conhecimento acerca de si mesmos. Trata-se de analisar os “jogos de verdade” que se dão por meio de técnicas específicas que implicam em formas de aprendizagem e modificação dos indivíduos, não somente no que se refere à aquisição de habilidades, mas de certas atitudes (FOUCAULT, 2008b, p. 48). Para o filósofo, essas técnicas podem ser divididas em quatro tipos de tecnologias: tecnologias de produção, que permitem produzir e manipular coisa; tecnologias de sistemas de signos, que possibilitam articular signos, sentidos e símbolos; tecnologias do poder, que deliberam sobre a conduta dos indivíduos, com fins de dominação e regulação que objetificam os sujeitos; e

tecnologias de si, que tratam das operações dos indivíduos sobre eles mesmos. Foucault (2008b, p. 48) define as tecnologias de si como:

Tecnologias de si, que permite aos indivíduos efetuar por conta própria e com a ajuda de outros, certo número de operações sobre seu corpo e sua alma, seus pensamentos, conduta, ou qualquer forma de ser, obtendo assim uma transformação de si mesmos com o fim de alcançar certo estado de felicidade, pureza, sabedoria ou imortalidade<sup>4</sup>.

Contudo, Foucault enfatiza que essas diferentes tecnologias não se instituem de forma separada e são associadas a algum tipo de regulação. Dessa maneira, as condições dos indivíduos, de operarem por si mesmos, estão vinculadas a diferentes e outras tecnologias: de produção, de sistemas de signos e de poder.

Com base na teoria foucaultiana, Larrosa (1994) aponta que a noção de “sujeito individual”, de um “eu”, não pode ser analisada fora das práticas e mecanismos sociais que geram modos de subjetivação, que forjam subjetividades. Para o autor, há um “enlace entre as ‘experiências de si mesmo’ e ‘subjetivação’”, não há como separar as a noção de eu e a formação da subjetividade dos modos de subjetivação (LARROSA, 1994, p. 56). Para o autor, a experiência de si é, portanto, uma elaboração no sentido de os indivíduos se tornarem sujeitos, que envolve problematizações acerca de determinados campos de saberes, tipos de normatividade e formas de subjetivação. Segundo ele:

A história do eu como sujeito, como autoconsciência, como ser-para-si, é a história das tecnologias que produzem a experiência de si. E estas, por sua vez, não podem ser analisadas sem relação com um domínio de saberes e com um conjunto de práticas normativas. A experiência de si seria, então, a correlação, em um corte espaço-temporal concreto, entre domínios de saber, tipos de normatividade e formas de subjetivação (LARROSA, 1994, p. 56).

Por consequência, não há um “eu”, um “sujeito individual” sem um processo, mediado por modos de subjetivação que o permita reconhecer-se e ser reconhecido como sujeito. A experiência de si é transpassada por mecanismos de constituição de subjetividade. Ou, ainda, a experiência de si se configura como um nível particular

---

<sup>4</sup> Tradução do texto em espanhol: “[...] tecnologías del yo, que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (FOUCAULT, 2008b, p. 48).

em que se percebe e são constituídos os modos de subjetivação, que provocam indivíduos a se colocarem como sujeitos de um discurso.

Margareth Rago define modos de subjetivação numa perspectiva dos estudos feministas. Conforme a autora:

Dentre essas, se destacam as discussões sobre os sujeitos do feminismo e sobre os novos modos de subjetivação, entendido na terminologia foucaultiana como a maneira pela qual o sujeito constitui relações de si para consigo, abrindo espaços de liberdades além dos poderes que ameaçam capturá-lo e despotencializá-lo (RAGO, [200-], p. 1)<sup>5</sup>.

Rago enfatiza a possibilidade de resistência que está implicada na noção de modos de subjetivação, nas relações do sujeito consigo mesmo em busca de “espaços de liberdade” que resistam às formas de regulação. Fischer igualmente pontua o caráter de resistência presente na obra de Foucault em relação à luta e à contraposição às formas de assujeitamento, de “submissão da subjetividade” (FOUCAULT apud FISCHER, 1999, p. 44). Fischer (1999, p. 44) diz: “Se somos sempre assujeitados, lutemos por formas de sujeição que não nos submetam tão radicalmente naquilo que mais nos é caro – nossa individualidade”.

Em vista disso, analisar as práticas da palhaçaria, e da palhaçaria feita pelas mulheres em relação aos modos de subjetivação, é pensar sobre as maneiras como as artistas foram interpeladas por essas práticas, como se relacionam com elas e quais os efeitos sobre sua singular compreensão de si, de seu trabalho e da própria categoria mulher, mulher-palhaça. Ou, como as artistas entendem e reconfiguram as práticas da palhaçaria, em busca de outros modos de subjetivação que reverberam não só na experiência de si, mas na compreensão e constituição da sujeita artista palhaça. E ainda podemos questionar como o risível das palhaças também engendra modos de subjetivação que afetam as experiências de si de quem ri.

Na jornada desta pesquisa, propus-me a pensar o trabalho de mulheres palhaças a partir das intersecções entre pedagogia, feminismos, gênero, palhaçaria e riso. Nesse caminho, além da teoria foucaultina, a noção de performance se tornou fio condutor das diferentes tramas. Schechner (2013, p. 37) diz que a noção de

---

<sup>5</sup> Tradução do texto em espanhol: Dentro de esas, se destacan las discusiones sobre la constitución del sujeto del feminismo y sobre los nuevos modos de subjetivación, entendida, en la terminología foucaultiana, como la manera por la cual el individuo constituye relaciones de sí para consigo, abriendo espacios de la libertad más allá de los saberes y poderes que amenazan capturarlo y despotencializarlo (RAGO, [200-], p. 1).

performance, em seu sentido mais amplo, refere-se a todo tipo de atividade humana, numa perspectiva mais restrita tange principalmente o jogo, os rituais, o desporto e o teatro. Para Icle (2013), a noção de performance não pode ser aprisionada, encontra-se na confluência de diferentes áreas do conhecimento, como as artes, a antropologia e a filosofia e alude não somente à experiência artística, mas também a práticas sociais. Segundo o autor:

[...] a emergência dessas noções – Performance artística, Performance social, Performatividade da linguagem – não só aduz um campo misto, como também um campo conflituoso, tramado num emaranhado de forças e discursos, na fricção de práticas e teorias, no agenciamento de saberes e, sobretudo na experimentação e experimentalismo característicos da segunda metade do século XX no mundo euro-americano (ICLE, 2013, p. 11).

Segundo Mônica Bonatto (2015), as pesquisas no campo dos Estudos da Performance se dedicam a analisar o mundo *como* performance, tanto no que se refere às construções artísticas quanto no que respeita à vida cotidiana. Para ela:

Com foco nas complexas dinâmicas da sociedade atual, as pesquisas desse campo se dedicam a analisar o mundo *como* performance e vão além das performances formais (em especial no campo das artes), estudando também as performances da vida cotidiana, não apenas reposicionando as fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas, mas entre a arte e a vida (BONATTO, 2015, p. 13-14).

A definição de Bonatto a respeito do campo dos Estudos da Performance se refere à relação entre arte e vida cotidiana, o que remete diretamente às práticas da palhaçaria feminina que interseccionam o universo pessoal das artistas e as técnicas da palhaçaria. Entretanto, a ideia de que vida cotidiana também pode ser analisada sob o prisma da performance toca também os estudos de gênero, em especial da autora Judith Butler. Para a autora, a noção de gênero precede o sujeito e o intima a representar as atribuições de gênero conforme cada corpo. É no corpo, em suas formas e seus atos, que se dá a construção de gênero consoante as normas, assim ele se configura em seu caráter performativo. Segundo a autora:

Então, em primeiro lugar e acima de tudo, dizer que o gênero é performativo é dizer que ele é um tipo de representação; o 'aparecimento' do gênero é frequentemente confundido com um sinal de sua verdade interna ou inerente; o gênero é induzido por normas obrigatórias que exigem que nos tornemos um gênero ou outro (geralmente dentro de um enquadramento estritamente binário); a reprodução do gênero é, portanto, sempre uma negociação com o poder; e por fim não existe gênero sem essa reprodução

das normas que no curso de suas repetidas representações, corre o risco de desfazer ou refazer as normas de maneiras inesperadas, abrindo a possibilidade de reconstruir a realidade de gênero, de acordo com novas orientações (BUTLER, 2018, p. 41).

Butler, além de pontuar o caráter de representação das formas de gênero, que se faz por meio de um conjunto de normas e de atribuições de gênero, ressalta os espaços de ruptura dentro da própria norma. O caráter de repetição das performances de gênero engendra possibilidades de modificação daquilo que é esperado. A autora então aponta para uma instância de “fraqueza da norma” no que se refere não só às alterações possíveis dentro do campo da repetição, mas também no que tange aos processos de resistência dos sujeitos. A norma é então desestabilizada por outros conjuntos de convenções culturais, por outros desejos de governo de si e algo foge do que foi planejado para as construções de gênero (BUTLER, 2018, p. 38).

A ideia de uma ruptura que ocorre no interior dos processos de repetição de gênero dialoga com a noção dos Estudos da Performance de conduta restaurada, desenvolvida por Schechner. A conduta restaurada compreende os diferentes atos, rituais e rotinas que se repetem e constituem um repertório cultural de um grupo de pessoas (SCHECHNER, 2013, p. 34). O caráter de repetição desse repertório cultural se faz por meio de diferentes recombinações, conforme o espaço e tempo em que se dão, e nessas recombinações as diferenças também se criam. Não se trata de uma reprodução fiel, mas de uma reconfiguração de atos. Bonatto (2015) aponta então para a potência de ruptura presente na noção de repetição da performance.

Sob o olhar da ruptura, da transformação implicada na noção de performance, seja ela em sua condição de repetição nos atos cotidianos ou por ações culturais de resistência e desejo de governo de si, retoma-se a ideia de pedagogia. Pedagogia em suas possibilidades de criar práticas de olhar e atuar sobre si, de performar a si e se performar como sujeitas e sujeitos de reconhecimento. Segundo Guacira Lopes Louro, em uma fala para os alunos do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDU-UFRGS), em maio de 2017, a performatividade se inscreve como uma “disposição, um jeito de ser e estar no mundo”. Podemos entender, enfim, performatividade como um conjunto de possibilidades de atuação que vai se

conceber diferente para cada sujeito. Performatividade que, mesmo condicionada a uma construção social, também é singular e particular.

Para Icicle (2013), a performance, em sua interlocução com a pedagogia, encerra três elementos fundamentais: o predomínio do corpo, o caráter coletivo e a dimensão de inventividade. É sob um corpo que é visto e se dá a ver, que se insere em processos coletivos e se (re)cria, que uma pedagogia da performance se assenta. O corpo em sua experiência de presença, em sua possibilidade de invenção e posicionamento no mundo.

Com base nas autoras e autores apresentados, é possível pensar na ideia de uma pedagogia performativa que intersecciona gênero, feminismos, arte e palhaçaria, que se faz sob atos e práticas que permitem olhar para os corpos em sua dimensão singular e coletiva, nos modos como foram interpelados pelos processos culturais e em suas possibilidades de reinvenção. As práticas pedagógicas da palhaçaria feminina se inserem nessa perspectiva de espaço de atuação sobre si por meio do risível, mas não se esgotam no trabalho da artista, estendem-se para o riso, para aquelas e aqueles que compartilham do ato cômico. Pedagogias da performance, pedagogias da palhaçaria feminina, pedagogias do riso, pedagogias feministas, pedagogias de gênero, variadas práticas que se tramam e formam modos de subjetivação que afetam experiências de si das artistas e da plateia. Todo esse percurso entre os dados de pesquisa, as diversas indagações e o quadro teórico, possibilitou, então, a elaboração da questão que se tornou cerne desta pesquisa: **como a palhaçaria feminina constitui pedagogias para um riso não depreciativo?**

A questão colocada para esse debate se estabelece em diferentes níveis que entrelaçam o trabalho de construção da comicidade e a busca por efeitos de riso, portanto, interseccionando a experiência de artistas e de ridentes. O trabalho que iniciou com questionamentos a respeito de como o gênero influencia na composição do risível, estendeu-se para pensar também sobre a noção de riso, em como a comicidade das mulheres palhaças afeta não só nos modos da artista se perceber e atuar sobre si, mas como afeta também quem ri. Como o risível concebido pelas palhaças se estende a outros corpos por meio do riso? Como o riso mobilizava ridentes? Em que medida as propostas das artistas chegam à plateia? Como o público poderia também passar por processos de experiências de si? Como a plateia se constitui como sujeitas e sujeitos do riso provocado pelas palhaças?

Diante de uma construção cômica feita pelas mulheres, a noção de público também se altera. Considerar a mulher-público, como pontua Karla Concá, é pensar em uma comicidade que não reitera os sistemas de opressão e que possibilita às mulheres reconhecerem outras formas de olhar para si. A mulher-público faz do riso um ato coletivo e de luta. O riso das mulheres então constrói esse corpo coletivo, que ao rir evidencia seus posicionamentos diante das muitas formas a que são interpeladas e vislumbra tantos outros modos de performar a si. Contudo, o riso das mulheres é composto por um risível complexo, em que atuam múltiplas linhas de força, em que características de gênero também são perpassadas por questões de raça, etnia, idade, classe social, idade, entre tantas outras. A dimensão múltipla e complexa do risível da palhaçaria feita pelas mulheres faz da palhaça uma figura que carrega tanto as normativas sobre as categorias de feminino e mulher quanto as rupturas. A palhaça é uma figura que apresenta aquilo que compõe a artista, assim como suas formas de reinvenção de si. Esse caráter duplo, que alude a metáforas de si, a paródias de si, pode, ao mesmo tempo, reiterar padrões de gênero quando provocar rupturas com eles, o que gera, muitas vezes, um riso conflituoso, de estranhamento. Quem ri é, então, convocado constantemente a se posicionar diante do risível. Larrosa (2016) assinala a condição de mobilidade do riso, já que o sujeito é convocado constantemente a se deslocar de lugares fixos de entender a si, justamente porque a comicidade lida e gera forças antagônicas.

Para Verena Alberti (2002), o *leitmotiv* recorrente nas diversas teorias do riso, no séc. XX, diz de sua condição de ultrapassar o conhecido. Segundo a autora: “[...] o riso partilha, com entidade como o jogo, a arte, o inconsciente etc., o espaço indizível, do impensado, necessário para que o pensamento se desprenda de seus limites” (ALBERTI, 2002, p. 11). A autora também pontua a ideia de riso como um ato de partilha, pois se dá na relação entre o objeto risível e quem ri, ou seja, depende de postura ativa da plateia, que articula os signos conforme sua experiência pessoal. Pelo riso é possível, então, criar espaços de fissura, explorar o impensado, romper com os limites do pensamento na relação que se estabelece entre risível e ridente.

Nesta trajetória chego na ideia de riso performativo, heterotópico e móvel como uma pedagogia, uma forma de abordar ridentes por intermédio da experiência estética que tensiona efeitos de presença e significado, que mobiliza essa plateia a transitar por espaços outros para além daqueles cotidianamente percorridos. O riso

como um modo de provocar experiências de si, que instiga ridentes a transitar por espaços de fissura que extrapolam os limites do seu mundo conhecido.

O termo heterotopias é utilizado por Foucault (2013) para tratar das regras de constituição e funcionamento de espaços singulares, heterotópicos, que dentro de estruturas sociais se colocam como desvios, que rompem com as lógicas que ligam as palavras e as coisas e criam outros nexos para as relações. Como define Foucault (2013, p. 24): “Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis”.

No âmbito dos estudos feministas, o termo heterotopia é utilizado para referir-se às práticas que geram fissuras em relação às normativas de gênero, que criam articulações entre a norma e o que está fora dela. Tânia Navarro Swain (2005, p. 336) aponta que a noção de heterotopias engloba “práticas e teorias que atuam na representação de gênero e fora dela”, assim, ao mesmo tempo que subvertem, dizem de onde vêm. A definição de Swain agrega o caráter de justaposição apontado por Foucault.

Na perspectiva de um riso gerado por mulheres e para mulheres, as questões de gênero jogam a plateia para os lugares que se encontram à margem das normativas sociais sobre o feminino. Um riso que lança o olhar para espaços heterotópicos, espaços extraordinários que se colocam como desvios de uma vida comum e para outras possibilidades de organização das relações sociais. O riso performativo, heterotópico, móvel, é consequência de uma construção cômica que questiona e não se limita às normativas sociais de sexo, gênero e sexualidade, e que não se aprisiona nos códigos cômicos estabelecidos no âmbito de algumas tradições. O riso performativo, heterotópico, móvel, surge de um risível que também transita pelos lugares de fissura ou, ainda, que provoca brechas para um outro olhar sobre as relações humanas.

O caráter pedagógico do riso das artistas palhaças se faz na sua dimensão de performance, em sua interlocução com os debates feministas e de gênero e, conseqüentemente, em suas possibilidades de gerarem experiências de si e modos de subjetivação para além daqueles instituídos nas diversas práticas e instâncias sociais. Dessa forma, a noção de pedagogia nesta tese é tratada em três dimensões: em relação às práticas específicas da palhaçaria, ou como as artistas desenvolvem processos criativos e constituem objetos risíveis a partir dos questionamentos que envolvem gênero; em como essas práticas podem constituir



modos de subjetivação e afetar as experiências de si das artistas; e, mais amplamente, nas formas como o riso pode gerar experiências na plateia.

O problema de pesquisa, sobre como a palhaçaria feminina constitui pedagogias para um riso não depreciativo, foi desdobrando-se ao longo das análises, ganhando camadas nas múltiplas intersecções entre os debates feministas, as questões de gênero e a constituição do risível e do riso. Num primeiro momento, a pergunta me levou a olhar para os processos de criação da figura, do ato cômico e para as estratégias das artistas na criação de um riso não depreciativo das mulheres, que se dá principalmente pelos deslocamentos dos lugares de riso na composição do risível. Num segundo momento, o riso gerado por meio das problematizações feministas e de gênero no trabalho das palhaças me conduziu a investigar seus mecanismos e suas condições de provocar outros modos de rir e suscitar outros modos de pensar as relações humanas.

## CAMINHOS E ESCOLHAS METODOLÓGICAS

A pesquisa foi desenvolvida entre 2016 e 2020 com artistas palhaças de diferentes regiões do Brasil. No total, participaram de forma direta da pesquisa, por meio de entrevistas e rodas de conversas, 38 artistas mulheres e 3 artistas homens. Por fim os dados dos artistas homens não foram utilizados e optei por concentrar-me na perspectiva das mulheres sobre suas práticas na arte da palhaçaria. Além das entrevistas e rodas de conversas que foram gravadas e transcritas, observei ao longo desse período aproximadamente 50 trabalhos cênicos (espetáculo e pequenas cenas) de palhaçaria feita pelas mulheres. E digo aproximadamente, porque considero, como material que inspirou a formulação desta tese, todas as apresentações de palhaças vistas nesse período, e não só aquelas que de fato consegui registrar. No início da pesquisa, tentei descrever todas as cenas possíveis, prática que se tornou inviável diante da quantidade de cenas que tive a oportunidade de assistir durante quatro festivais de palhaçaria, dois deles específicos de mulheres e outros dois mistos: *II Mostra Tua Graça Palhaça* (Porto Alegre, 2017); *7º Esse Monte de Mulher Palhaça* (Rio de Janeiro, 2018); *1º Sol Rindo* (Balneário Camboriú, 2018); *6º Encontro de palhaços da Coxilha* (Santa Maria, 2019). A dinâmica dos festivais, geralmente, conta com a apresentação de um a dois espetáculos por dia

mais um cabaré<sup>6</sup> com uma média de 10 cenas. Ao todo foram observados 6 cabarés, e tive a chance de participar de 3 deles apresentando uma pequena cena.

Ainda como material de pesquisa, organizei e coordenei duas oficinas com Karla Concá, em Porto Alegre, em 2018 e 2019, que deu origem ao coletivo de palhaças do qual faço parte, *As Theodoras*. Os processos criativos desenvolvidos pelo coletivo também fazem parte do material de análise desta tese. As provocações geradas por esta pesquisa perpassaram constantemente nosso trabalho cênico, tanto no que se refere às conversas e debates quanto aos processos de criação, da mesma forma as experiências do coletivo também reverberaram na construção da tese.

Durante o período de pesquisa, também participei como aluna em três oficinas de palhaçaria. A primeira delas mista (mulheres e homens), ministrada pela artista Andréa Macera (SP) no *1º Sol Rindo Festival de Palhaçaria*; a segunda foi uma oficina montagem, que também produzi, com Karla Concá (RJ) em Porto Alegre, que deu origem ao espetáculo de nosso coletivo de palhaças; e, por último, com as artistas Ana Flavia Garcia e Elisa Carneiro (DF) durante o SESC Palco-Giratório, em 2019, na cidade de Porto Alegre. Esta última uma oficina específica para mulheres que reuniu um grupo de aproximadamente 20 artistas e culminou com a apresentação de um cabaré durante o festival. E ainda tive a oportunidade de participar do lançamento da 4ª edição da Revista de Palhaçaria Feminina, criada e editada por Michelle Silveira.

Também gravei dois debates públicos, o primeiro ocorrido na *II Mostra Tua Graça Palhaça* (Porto Alegre, 2017), sobre palhaçaria feminina e, o segundo, no debate sobre os espetáculos no *1º Sol Rindo* (Balneário Camboriú, 2019). As transcrições apresentadas neste trabalho também têm a anuência das artistas participantes. As rodas de conversas e os debates se tornaram elemento importantíssimo no trabalho, uma vez que as perspectivas das artistas se apresentavam num momento de debate e muitas vezes de contraposição de ideias.

Incluo ainda como material de pesquisa algumas situações e práticas da palhaçaria feita pelas mulheres no período de quarentena da Pandemia de Covid 19, que vivemos neste ano de 2020. Experiências que envolvem as redes sociais e as

---

<sup>6</sup> Os cabarés são espetáculos que reúnem cenas de diferentes artistas, como um show de variedades em que as palhaças apresentam pequenas cenas cômicas.

tecnologias digitais e que passaram também a ser meio de ação das artistas palhaças.

As artistas que se colocaram à disposição desta pesquisa são palhaças que, em sua maioria, tiveram seus processos formativos em palhaçaria baseados em técnicas teatrais e de forte influência europeia. E aqui já se dá um importante recorte da pesquisa, assim como se demarca seus limites. Trata-se de analisar a comicidade de um delimitado grupo de artistas mulheres, em sua maioria branca, com acesso a processos formativos que interseccionam teatro e circo, que circulam por festivais de palhaçaria feminina no Brasil e que já incorporaram às suas práticas as discussões feministas. Elas serão apresentadas ao longo do trabalho, conforme apareçam nas análises. As notas de rodapé que apresentam as artistas palhaças<sup>7</sup> são uma autodefinição de suas perspectivas artísticas. Solicitei às artistas participantes um pequeno currículo, ou autodescrição de seu trabalho, como forma de preservar os modos de compreensão de cada uma sob as práticas que desenvolvem.

Todo o material produzido para esta pesquisa compõe quatro dossiês de análise, divididos por ano. Assim, a metodologia foi inspirada em diferentes abordagens e se fez de forma híbrida. Foram pesquisadas diferentes práticas, como debates, espetáculos, cenas e processos formativos por intermédio de variadas metodologias, como entrevistas, registros de rodas de conversa, observação e descrição de oficinas e espetáculos, anotações em caderno de notas, registro de falas e conversas de WhatsApp, participação em oficinas, que compõem um extenso dossiê de análise desta pesquisa. Os dossiês, produzidos por diversos modos de observação, registros e relações com as sujeitas de pesquisa, possibilitaram olhar para heterogêneas dimensões das práticas da palhaçaria feminina, além de estabelecer múltiplas intersecções entre o que é dito e não dito, entre o que se faz, o que se pensa e o que se fala. Os dossiês ainda permitiram fazer, refazer e desfazer caminhos de pensamento, criar unidades, perceber fissuras e lacunas.

Após a elaboração dos Dossiês, foram montados quadros com sínteses de cada material. Os quadros, além de descrever o material, esboçavam as temáticas presentes, com isso foi possível fazer esquemas procurando estabelecer relações entre os distintos materiais elaborados, buscando por elementos que se repetiam,

---

<sup>7</sup> As artistas que não enviaram seus currículos ou autodescrições de seus trabalhos foram citadas conforme textos retirados de publicações.

assim como dados singulares. Procurei olhar para os materiais para além de uma única forma de análise, assim, ao longo da tese algumas descrições ou trechos de entrevista e rodas de conversa se repetem para apontar outras dimensões em que o material foi analisado. Procurei, no decurso da investigação e da escrita, apoiar-me em variados materiais para embasar análises específicas, bem como examinar os dados frente a diversos quadros teóricos, estabelecendo conexões entre todos esses elementos.

Uma das escolhas de prática metodológica envolveu aspectos da observação participante, na medida em que me coloquei como aluna de oficinas de palhaçaria feminina, como produtora de oficina e espetáculo, como artista participante de cabarés de palhaçaria e como interlocutora em conversas e debates. A noção de observação participante diz respeito ao modo como o investigador se insere no campo de investigação. Conforme André (2007), nesse modo de pesquisa, o pesquisador tece vínculos, estabelece um acordo de observação com o grupo pesquisado. O pesquisador não se coloca à parte, como alguém que retira dados para análise, mas interage com a comunidade observada. Tal relação deve afetar seus modos de percepção e compreensão, assim como modificar, se necessário, suas estratégias de pesquisa. Como explica o autor, “A observação é chamada de participante porque parte do princípio de que o pesquisador tem sempre um grau de interação com a situação estudada, afetando-a e sendo por ela afetado” (ANDRÉ, 2007, p. 28).

Logo de início percebi a vontade das mulheres de se colocarem em diálogo, de se juntarem para compartilhar experiências e discutir suas práticas. Nesse momento compreendi que não seria possível trabalhar apenas com entrevistas individuais e que registrar as rodas de conversa poderia ser uma estratégia para a construção dos materiais de análise. Algumas rodas de conversa eu organizei, outras aconteciam durante os encontros. Assim, sempre com a anuência dos grupos, eu colocava o gravador a registrar as conversas. Elas aconteciam durante as refeições, entre os espetáculos e até mesmo nas salas de espera dos aeroportos. Na primeira roda de conversas, pedi que as artistas contassem de suas experiências com a palhaçaria feminina e fui indagada pela artista palhaça Daiani Brum acerca de minha experiência. Ali percebi que o exercício da escuta também exigia o meu exercício de fala e, mais do que isso, do meu posicionamento em relação às práticas que eu estava experimentando e analisando. Como um código de ética entre as

peças em um debate, eu não estava fora, apenas registrando, eu fazia parte da discussão e precisava colocar-me diante dela. Então um dilema se apresentou: como fazer parte de um debate sem induzir respostas? Não sei o quanto isso foi possível, porque numa conversa há sempre diferentes níveis de afeto, diferentes formas de percepção e recepção daquilo que é dito. Precisei fazer o exercício da escuta e da fala e de alguma forma isso encaminhou e forjou os dados aqui utilizados, assim como as problemáticas que foram sendo levantadas ao longo do percurso.

Além de eu participar ativamente em diversos momentos assistidos e descritos posteriormente, construí um vínculo com muitas das artistas entrevistadas e observadas que se manteve por intermédio de debates e conversas posteriores em encontros presenciais e até mesmo em espaços virtuais, como grupos de WhatsApp e lives no YouTube. As trocas constantes influenciaram nas análises, porque ocorreram concomitantes à escrita final. Assim, meu olhar e minha forma de entender os acontecimentos se mantiveram em constante transformação conforme as problematizações emergiam.

Os relatos, em diários de campo, dos acontecimentos, situações e questionamentos que surgiam também foram outro mecanismo presente na metodologia de pesquisa, assim como a descrição de cenas e espetáculos. As descrições foram um desafio em dois sentidos. Primeiro, exigiram cuidado para que fossem precisas, evitando adjetivações que já carregassem algum tipo de análise ou julgamento, e para que possibilitassem, a quem vir a ler a tese, visualizar, mesmo que parcialmente, a ação cênica. Segundo, eu pretendia manter em forma de escrita o impacto, os efeitos dos trabalhos das artistas sobre o meu corpo. Igualmente também foi um desafio registrar a repercussão dos trabalhos na percepção de outras pessoas. A descrição deveria apreender o significado do que estava sendo proposto nas discussões e cenas, assim como os efeitos de presença sobre os corpos.

Em relação ao primeiro desafio, de descrever as cenas de forma exata e com riqueza de detalhes, percebi que a descrição, por mais que tentasse apreender o todo, sempre seria um recorte daquilo que o meu modo de olhar e me referir às coisas era capaz de perceber e organizar. Se por um lado isso cria uma singularidade na pesquisa, por outro também pode limitar as possibilidades de análise. Pradier (2019, p. xv) problematiza os desafios de descrever um processo criativo relacionado à performance, segundo o autor:

Essa dificuldade torna necessário distinguir três aspectos constitutivos do evento: a performatividade – a ação como ela é realizada pelo *performer*; sua espetacularidade – a ação, como ela é percebida por um observador, espectador ou testemunha; e a ação enquanto evento semiótico que coloca em relação os *performers*, as testemunhas *et alii*. Essas distinções chamam a atenção para os caprichos e limites da percepção humana, que não é um simples registro. Quando necessário, o cérebro preenche as lacunas de informação e, às vezes, acrescenta, otimiza, transforma e atribui sentido. A emoção dá nuances e memoriza, como juiz arbitrário e, frequentemente, sectário. Mesmo que a neutralidade fosse algo adquirido [...], ela não conseguiria denegar a empatia necessária para a relação do pesquisador com seu *objeto*.

Pradier aponta justamente para esse hiato que os processos de descrição engendram, entre o olhar de quem pesquisa e o objeto de análise. Para o autor, a ideia de objeto, com base na etnocologia, é definida pelo pesquisador e designa um “[...] projeto, ou seja, uma tarefa a executar, cuja definição e realização são determinadas pelas qualidades daquele que se ocupa dela” (PRADIER, 2019, p. xii).

Trago essas considerações para explicitar que as descrições presentes neste trabalho estão circunscritas aos modos como eu me relacionei com o que foi observado e experienciado, aos meus modos de entender e sentir a própria pesquisa, o que foi delineando escolhas e perspectivas de análise. As descrições de alguma forma apresentam aquilo que eu observei e também as maneiras como preenchi as lacunas por meio da linguagem. Se, num primeiro momento, as descrições me apontaram para as limitações em relação ao que poderia ser apreendido, em outro momento, esses limites me apontaram as fronteiras que definem o próprio objeto de pesquisa. De alguma forma isso possibilita, a quem lê, o exercício da dúvida e do questionamento e assim também da reformulação das questões e análises apresentadas, mantendo a discussão aberta nas múltiplas reverberações que pode gerar.

A metodologia desenvolvida pode ser pensada em seu caráter performativo, não só pela dimensão corporal das práticas envolvidas, mas pelos modos de gerar experiência. Icle (2019, p. xxxviii) define como práticas performativas em artes os processos “[...] segundo os quais determinados sujeitos empregam seus corpos na experiência de compartilhar uma ação com o outro”. Em relação à pesquisa, essa perspectiva de prática performativa se configura tanto no que se refere ao modo de observar, questionar, indagar as sujeitas de pesquisa, estar nos processos de criação, quanto nas descrições, análises e escrita final, em que se faz presente o corpo-pesquisadora, um corpo-pensamento que é transpassado por experiências

que configuram minha atuação. O corpo-pesquisadora, que é também artista, palhaça, coloca-se em partilha naquilo que é capaz de produzir, em suas limitações e seus modos de agir.

Fischer (2012), com base em alguns princípios da teoria foucaultiana, propõe a ideia de “atitudes metodológicas” como forma de conduzir uma pesquisa. Para a autora, a primeira atitude é entender que pesquisa tem a ver com linguagem, “[...] já que estamos continuamente envolvidos com lutas discursivas” (FISCHER, 2012, p. 100); a segunda é a necessidade de estar atento para além das “coisas dadas”, daquilo que é óbvio; a terceira tem relação com as práticas, discursivas e não discursivas, “[...] que dizem respeito sempre a relações de poder e a modos de constituição dos sujeitos individuais e sociais” (FISCHER, 2012, p. 100); e, por último, a atitude do pesquisador para aceitar o inesperado, em especial aquilo “[...] que se diferencia do que ele próprio pensa” (FISCHER, 2012, p. 100).

Os princípios apontados por Fischer não são elementos a serem tratados de forma fragmentada e distinta. É na interação entre eles que a pesquisa foi tramada, ao entender que as interlocuções entre diferentes campos discursivos são complexas, que o pesquisador também está inserido em determinados campos discursivos. É preciso estar aberto ao novo, ao diferente, deixar-se perpassar por outras práticas e converter o próprio olhar. É necessário aprender a olhar para o que é dito e não dito, o que escapa do óbvio, daquilo que se apresenta como dado – e até mesmo natural –, e compreender que essa rede discursiva não se apresenta fora do sujeito, mas, assim como neste gera efeitos, também é por ele constituída. Fischer então aponta para o exercício da dúvida como atitude indispensável para questionar crenças, afirmações e objetos naturalizados ao longo do tempo. Ademais, destaca a descrição como forma de compreender a multiplicidade das práticas. Com a descrição é possível olhar para aquilo que é comum, óbvio e esperado, ao mesmo tempo que é possível observar o não comum, o inesperado, aquilo que escapa do olhar já tramado. Ela sugere que, se

[...] nos dedicarmos às multiplicidades das práticas, chegaremos a descrever não apenas gestos, fatos que se sucedem, mas um conjunto de rituais, passos, coisas a fazer, regras de conduta, respostas e perguntas esperadas, normas a obedecer, olhares eloquentes, disposições espaciais, objetos indispensáveis àquela prática, junto com uma série de enunciações, de palavras, de imagens – que serão para nós riqueza e variedade, na exata medida em que nos abrimos sensivelmente a recebê-las nessa condição, a condição de fatos, ao mesmo tempo óbvios e inesperados,

cotidianos e excepcionais; na medida em que não os procuramos para comprovar o que já sabemos; na medida em que fizemos a tentativa de nos despir do que já sabemos e que nos oferece terra firme para todas as explicações (FISCHER, 2012, p. 106).

O exercício de duvidar do próprio olhar, para abandonar verdades absolutas, talvez tenha sido o mais difícil ao longo do processo, principalmente por meu olhar de pesquisadora palhaça, imersa no universo da palhaçaria e adentrando no espaço de problematizações de gênero propostas pelas artistas. Muitas vezes me senti completamente captada pelas palavras e práticas das artistas palhaças. Submeti-me então ao constante exercício da dúvida, como propõe Fischer. Também me acompanhou nesse processo de análise a provocação feita pela professora da banca, Dra. Maria Brigida de Miranda, no momento de qualificação, que me sugeriu olhar para os objetos de análise em suas múltiplas possibilidades de ruptura e reiteração dos discursos sobre gênero e sobre o feminino. Tarefa essa que tentei trazer ao longo da análise e da escrita deste trabalho.

O exercício da descrição também encerrou o desafio de apreender os efeitos de presença, o impacto dos trabalhos e discussões sobre os corpos. Conforme Icle (2011b), os Estudos da Presença reivindicam um olhar para pesquisa para além dos quadros interpretativos de análise de dados e instigam a pensar em como “[...] suspender os efeitos de significados como única tarefa e caminho para pesquisar as práticas performativas” (ICLE, 2011b, p. 10). Ao formular seu pensamento sobre as implicações dos estudos da presença nos processos metodológicos, Icle se apoia nas reflexões de Gumbrecht sobre o significado de presença frente ao domínio interpretativo na esfera da produção de conhecimento. Gumbrecht (2010) questiona a sociedade da interpretação, na qual todo conhecimento e construção de saberes são atribuídos à atividade intelectual de conferir significado às coisas, fatos e fenômenos. O autor, além da crítica, coloca em evidência a urgência de se considerar as reverberações das coisas do mundo sobre os corpos, como uma nova possibilidade de se construir conhecimento: “Por isso produção de presença aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre os corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

É importante retomar a proposta investigativa dos Estudos da Presença desenvolvida por Icle (2011b). Segundo ele, as práticas performativas se consolidam como as artes da presença, no sentido de compartilhamento entre indivíduos, de



acontecimento no aqui e agora. Presença como estado físico e como dimensão que também se constitui frente a uma prática discursiva que lhe confere efeito e significado. Dessa forma, os Estudos da Presença “[...] pretendem enfatizar a dimensão de presencialidade, de tangibilidade e de coisicidade que tais práticas possuem, na medida em que são práticas corporais por excelência, procurando tirar a ênfase dos significados que atribuímos a elas” (ICLE, 2011b, p. 19). A descrição sob esse aspecto surge na perspectiva de relatar, narrar “[...] formas de apropriação do mundo que resistem à força atrativa das significações” (ICLE, 2011b, p. 23). Descrever, com base nas provocações dos Estudos da Presença, seria novamente não ceder às interpretações imediatas. Seria descrever aquilo que foge da trama de significações, o que resiste. Seria, outrossim, mesmo tendo que se apoiar nas significações para evocar os efeitos de presença, tentar descrever aquilo que toca os corpos, procurar por instantes em que “o corpo vibra” (ICLE, 2011b, p. 24-25). Todavia, trazer para o plano das descrições e da escrita os efeitos de presença, os instantes em que o “corpo vibra”, não é uma tarefa que se coloque de maneira simples, tampouco algo que tenha uma forma precisa e única. Para Icle (2019, p. xxxix), uma escrita performativa se refere à:

[...] capacidade que uma descrição pode ou não ter de fazer alguma coisa no leitor para além de comunicar. Nesse sentido é preciso compreender a descrição não *ipsis litteris*, mas como um modo de escrita sobre os processos de criação que pode tomar diferentes formas. Dito isso, percebemos como performativo o texto que, para além de nos reportar ao ocorrido, a performance, permite-nos recriar na ausência do ocorrido uma sensação que a substitui.

O autor enfatiza que a descrição performativa requer uma segunda criação, ela “[...] não reproduz a presença própria da performance, ela produz uma nova presença na própria escrita” (ICLE, 2019, p. li). No caso deste trabalho, penso que o caráter performativo se encontra mais nas análises do que nas descrições em si. Encontra-se nos modos como analiso e imprimo as descrições características não visíveis num primeiro momento. Não se trata de reconstituir o caráter performativo dos processos criativos que fazem parte desta tese, mas de dar a eles outros contornos com base naquilo que me toca, naquilo que eu consigo apreender e analisar, com o objetivo de também gerar efeitos sobre os corpos de quem lê. Nesse sentido, os dossiês de análises e suas múltiplas produções corroboram para a

construção de um corpo-tese, na tessitura de diferentes elementos que podem gerar outras reconfigurações e efeitos sobre quem lê.

Foram inúmeras as implicações éticas que envolveram esta pesquisa, principalmente no que se refere ao meu envolvimento e à minha postura como pesquisadora junto às artistas pesquisadas e suas relações com os processos criativos. Justamente porque a pesquisa se fez diante de processos delicados que buscam sensibilizar e explorar o universo pessoal que perpassa as artistas mulheres, a partir de suas histórias pessoais e seus corpos. Desse modo, o trabalho de pesquisa exigiu responsabilidade e cuidado frente às abordagens e ao cumprimento dos acordos feitos com as artistas. Nenhum procedimento tanto de observação quanto de escrita foi realizado sem esclarecimento e consentimento das envolvidas. Foram utilizados termos de consentimento em que as artistas puderam escolher sobre o uso ou sigilo de seus nomes. Todas optaram por manter seus nomes como forma de marcar a autoria e o protagonismo de suas ideias e práticas. Somente uma participante optou por não expor seu nome, os dados referentes a esta artista não foram utilizados.

Durante todo o processo, até a própria escrita final, tentei ao máximo reconstituir vozes, trazer as experiências dos corpos e ações e os colocar em diálogo com a teoria. Assim, a metodologia desta pesquisa é híbrida e móvel e se fez com base numa interlocução constante entre teoria e prática até a escrita da última linha. Como pontuou Fischer (2012), a linguagem é um espaço de poder, então outro desafio que se impôs foi de uma escrita que não reiterasse sistemas de hierarquia entre masculino e feminino, homem e mulher. Busquei ao máximo romper com a ideia de sujeito universal masculino, o que não representou uma tarefa fácil, por mais de um motivo. O primeiro deles é a minha formação completamente marcada pela ideia de um sujeito universal masculino que o olhar nem sempre deu conta de perceber quando eu permanecia nesse lugar. Tentei ao máximo trabalhar com os termos numa perspectiva feminina, assim busco utilizar sujeita ao invés de sujeito, arte da palhaçaria, figura palhacesca no lugar de arte do palhaço, plateia em detrimento a público, máscara bufa como substituição à linguagem do bufão e assim por diante. Tenho consciência de que nem sempre tive sucesso nesta empreitada, mas ela foi exercício constante.

Outra questão que se colocou em relação à linguagem é a que se refere aos polos opostos, assim acabo por lidar invariavelmente numa relação binária entre

homem/mulher, masculino/feminino. Romper com o binarismo em termos de linguagem é fundamental para agregar o conjunto de indivíduos que não se relacionam dessa forma com sua construção de ser. Porém, durante o processo de pesquisa, as discussões sobre um não binarismo de gênero, apesar de estarem presentes, não se estabeleceram como foco de atenção. Assim, optei por manter a escrita transitando entre esses dois polos. Outro desafio que enfrentei em termos de escrita foi quanto às autoras e autores, tradutoras e tradutores que trabalham sob a perspectiva de um sujeito universal masculino. Eu não poderia utilizar termos femininos se elas e eles assim não o fizessem, então mantive as formas como cada autora, autor e artista utiliza para expressar seus modos de pensar, assim como sua rede conceitual.

Nesta construção de uma escrita feminista, deparei-me com outra provocação. Butler (2016) questiona quem são os sujeitos do feminismo. Para a autora, manter a noção de mulher como único sujeito do feminismo pode limitar os debates feministas porque tensiona a própria proposição da luta em relação às suas formas de representação. Em suas palavras:

Talvez exista, na presente conjuntura político-cultural, um período que alguns chamariam de 'pós-feminista', uma oportunidade de refletir a partir de uma perspectiva feminista sobre a exigência de se construir um sujeito do feminismo. [...] Será que as práticas excludentes que baseiam a teoria feminista numa noção das 'mulheres' como sujeito solapam, paradoxalmente, os objetivos feministas de ampliar suas reivindicações de 'representação'? [...] Seria a construção da categoria das mulheres como sujeito coerente e estável uma regulação e reificação inconsciente das relações de gênero? [...] Se a noção estável de gênero dá mostras de não servir como premissa básica da política feminista, talvez um novo tipo de política feminista seja agora desejável para contestar as próprias reificações do gênero e da identidade – isto é, uma política feminista que tome a construção variável da identidade como pré-requisito metodológico e normativo, senão como um objeto político (BUTLER, 2016, p. 24).

Para Butler, a política feminista não deve ter como foco a identidade do sujeito feminista, porquanto isso reiteraria sistemas de poder e de exclusão que a própria luta feminista problematiza. Em termos de escrita, instigada por essa provocação de Butler, por vezes fiz o exercício de criar formas que deixasse vaga a ideia de gênero. Assim, para tratar daquela e daquele que ri, *da* e *do* ridente, utilizei *quem* ri, *quem* lê, justamente para agregar a multiplicidade de quem pode vir a transitar nos discursos feministas. Contudo, a provocação de Butler toca-me profundamente para além do âmbito da escrita, porque tange toda minha relação

com a construção da tese, uma vez que a autora questiona quem são os sujeitos que podem circular e fazer circular os discursos feministas. Tendo em vista que esta tese está assentada justamente na exploração do olhar das mulheres sobre o feminino e o feminismo, como considerar esse alargamento do “sujeito feminista”, como propõe Butler? Penso que, no caso deste trabalho, a extensão se dá principalmente em relação ao riso, a quem ri. É justamente quem ri que engloba a multiplicidade de quem circula nos debates feministas.

Além das autoras e autores até aqui apresentados, trouxe para o debate os trabalhos de pesquisadoras palhaças como Ana Elvira Wuo, Daiani Brum, Manuela Castelo Branco de Oliveira Cardoso, Melissa Caminha, Joice Aglae Brondani, Lili Castro, Marianne Tezza Consetino, Mariana Rabelo Junqueira, Amanda Dias Leite, Sara Monteath dos Santos, Luciane de Campos Olendski e Patrícia de Oliveira Freitas Sacchet que construíram um caminho que me possibilitou entender diversas perspectivas da arte palhacesca e da palhaçaria feminina no Brasil. Também apresento, ao longo do trabalho, autoras da teoria crítica feminista no âmbito da performance, como Elaine Aston e Jill Dolan, que tratam das intersecções entre os elementos que permeiam a cena feita por mulheres e as relações com os feminismos. A partir delas analiso a comicidade das mulheres palhaças sob os conceitos que transpassam a cena feminista.

## AS PARTES DA TESE

Delineado os caminhos pelos quais peregrinou meu pensamento e minhas indagações em face às interlocuções entre o material empírico e as linhas teóricas escolhidas para este trabalho, estruturei a tese em oito capítulos da seguinte maneira: primeiro apresento uma análise de como as implicações de gênero afetam as construções cômicas das artistas palhaças e os modos como as artistas entendem o riso. Também trago as estratégias das artistas na busca por uma comicidade de ruptura com as normas de gênero que atravessam a cena e os códigos da comicidade. O objetivo é entender como o risível construído por mulheres palhaças pode se afirmar como uma prática pedagógica, na medida em que gera um riso que faz circular determinados discursos e pode afetar os modos de subjetivação tanto de artistas como de ridentes.

No primeiro capítulo, denominado *A palhaça: condições de emergência*, trago um panorama de emergência da figura palhaça na relação entre as práticas da palhaçaria e os debates de gênero. Para essa interlocução apresento o trabalho de pesquisadoras e palhaças pesquisadoras que já traçaram uma caminhada de pesquisas em relação à palhaçaria feminina. Construo a ideia de imaginário normativo da máscara para delinear o conjunto de noções e práticas que se difundiram como princípios, e que foram naturalizadas como próprios da máscara, vinculadas ao domínio masculino ou à ideia de um sujeito universal masculino. Noções e práticas que são criações sociais forjadas em determinado tempo e espaço e que se transformaram em uma essência da máscara e que reverberam nos modos de as artistas configurarem o próprio trabalho.

O segundo capítulo desta tese, intitulado *A palhacinha: sobre habitar a norma e contestá-la*, busca analisar como aflora tal figura e quais os efeitos sob o trabalho da artista. A ideia da palhacinha surge na intersecção entre as normativas de gênero, ou seja, aquilo que é instituído e legitimado socialmente para os corpos femininos, as práticas de palhaçaria calcadas num universo masculino e os diferentes modos como a sociedade compreende a figura palhacesca. Dessa forma, a figura ganha contornos com atributos concebidos para uma performatividade feminina: figurinos, adereços, maquiagens, modos de agir que colocam a palhaça no universo do que se espera ser da mulher. No entanto, a noção *palhacinha*, que pode carregar um tom pejorativo, devido ao sufixo diminutivo *inha*, ganha diferentes contornos na perspectiva de uma palhaçaria feita pelas mulheres e engajada numa luta feminista. A figura da *palhacinha* é reconfigurada e utilizada como forma de questionar modelos e romper com paradigmas estipulados para o gênero e para a máscara. A *palhacinha*, ao mesmo tempo que habita a norma, questiona-a e a provoca. Nesse momento também foi explorado o conceito de paródia como forma de pensar como ocorre os deslocamentos de um riso depreciativo da figura feminina para um riso crítico dos padrões que forjam a noção de mulher e feminino.

O terceiro capítulo, *Palhaça mulher-macha sim senhor*, aborda o trânsito de gênero dentro das práticas da palhaçaria feminina. As palhaças performam o masculino e o feminino, de forma separada ou concomitantemente, criando uma figura híbrida. A performance de ambos os sexos evidencia o caráter de ficção das normas de gênero. As mulheres não só rompem com formas designadas para uma performance do feminino e da própria palhaça, como também demonstram como as

performances de gênero são engendradas a partir de elementos como figurinos, bigodes e modos de atuação. Nesse capítulo trago a metáfora para analisar os deslocamentos entre uma comicidade pessoal e social.

O quarto capítulo, *A palhaça como criatura*, apresenta uma análise da figura palhaça quando ela extrapola os limites dados ao feminino, quando ela habita as zonas de não reconhecimento de gênero ou da própria máscara. Corpos deficientes, corpos gordos, que parecem existir somente nesses atributos, criam estratégias de visibilidade e legitimidade de suas existências por intermédio da máscara palhacesca. Os mecanismos de transposição de um riso depreciativo para um riso crítico evidenciam, sobretudo, os deslocamentos dos status de sujeitas tanto da artista quanto da plateia. A artista cria formas de performar a si e a palhaça ressignificando a problemática sobre seus corpos e convocando a plateia a um olhar outro sob as condições que comumente conferem determinados status a seus corpos. A ideia da palhaça como criatura também é utilizada, nesse capítulo, para problematizar a função da palhaça e a palhaça como função, principalmente porque escancara ainda mais a materialidade dos corpos.

O quinto capítulo, *O riso das mulheres como estratégia feminista*, propõe um olhar sobre as maneiras como as artistas compreendem o riso. O trabalho das palhaças insere nos debates da palhaçaria a noção de público feminino, ou mulher-público, como define Karla Concá. Essa abordagem rompe com a ideia de espectador universal masculino, branco, classe média e exige a configuração de outros códigos cômicos que precisam ser construídos e acionados e nem sempre têm reconhecimento num primeiro momento por parte da plateia. Voltar o trabalho para um público feminino é considerar que esse feminino não é hegemônico, é diverso e plural e tem intersecções que perpassam raça, etnia, sexualidade, classe social, idade etc. A complexidade e diversidade da espectadora mulher exigem um olhar para as múltiplas linhas de força presentes na construção do risível, pois o riso é reflexo da relação entre palhaça e ridente. O risível então caminha num espaço em que o riso não pode ser apreendido em sua totalidade. A ideia de mulher-público também possibilitou abordar o riso das mulheres como corpo coletivo, como mecanismo que entrelaça experiências, que gera identificação não só pelas temáticas e formas, mas pela experiência cinestésica de rir. Assim, o ato de rir acontece não somente porque as mulheres compreendem a proposição crítica da artista, reconhecem-se e compartilham dos mesmos códigos, mas porque gera

sentimentos de coletividade, não só na perspectiva do pensamento, mas também do corpo, da experiência estética. O risível constituído pelas palhaças endereçado, especialmente, para um riso das mulheres, pode construir uma forma coletiva e solidária de resistência e perturbação dos hegemônicos modelos sociais e artísticos.

No sexto capítulo, *Processos de criação como estratégias para um riso disruptivo*, analiso como a interlocução entre palhaça e plateia, entre a construção do risível e o riso provocam mudanças constantes no repertório da figura, o que faz da cena da palhaça um espaço aberto, móvel e mutante que se reconfigura conforme as respostas de quem ri ou não de sua comicidade. A voz e a palavra também se tornam recursos importantes, na medida em que dão singularidade à figura e contribuem para o delineamento mais preciso da cena. A voz e a palavra na dimensão da palhaça revelam em que contexto a figura transita, assim como também podem romper com padrões relacionados a gênero. O riso surge nas rupturas que o trabalho vocal pode fazer emergir. Composição cênica e voz constituem-se elementos que sistematizam uma comicidade que conduz o riso não para as figuras em si, mas para as situações nas quais elas são colocadas. Ri-se com as palhaças daquilo que as oprime e dos modos de escapar das armadilhas sociais a que são submetidas. É na composição cênica, na voz e no texto que a artista desloca o riso da figura para o contexto que forja seus corpos.

No sétimo capítulo, denominado *Sobre uma pedagogia do riso performativo-heterotópico-móvel*, busco analisar como o riso produzido pelas mulheres palhaças pode se configurar como uma pedagogia. Entrelaçando teorias da pedagogia, da pedagogia da performance, teorias do riso e a teoria foucaultiana passo a caracterizar o riso construído pelas palhaças de riso performativo-heterotópico-móvel. Um riso que se contrapõe ao controle dos corpos, que se direciona mais aos contextos do que às sujeitas, que é múltiplo e móvel, que gera experiência estética coletiva, que busca romper com os termos da própria comicidade e que faz circular discursos outros provocando sujeitas e sujeitos a operarem sobre si e sobre o mundo. Riso e risível que também geram experiências de si em ridentes, que lhes provocam a transitar por lugares de desvio, por fissuras nas normas.

No último capítulo, *Considerações finais*, retomo às questões tratadas na tese, por meio de um conjunto de perguntas e respostas que resgatam e reelaboram algumas problematizações feitas no decorrer do trabalho, buscando articular o que foi tratado nos diferentes capítulos.

Quero finalizar esta introdução apontando um pouco para o momento final desta tese. Hoje, agosto de 2020, estamos em plena pandemia mundial de covid-19, já ultrapassamos a marca de cem dias de confinamento e o número de cem mil mortos no Brasil. A doença escancara as desigualdades econômicas e a falta de estruturas sociais de preservação das vidas. O caos, o pânico e o medo se colocam junto a uma tentativa de manter-se as atividades cotidianas mais básicas. Aqui, isolada em casa com minha família, no meu pequeno minimundo, distante da dura realidade que perpassa a vida da maior parte das brasileiras e brasileiros, busco manter minha pesquisa. Como muitas mulheres neste momento, vivo múltiplas funções no espaço da casa. As funções de mãe, docente, palhaça e pesquisadora se misturam e por vezes se atravessam violentamente, não há ordem, espaços ou tempos que estipulem qualquer tipo de limite ou controle. Essas funções, que outrora teriam tempos e lugares um pouco mais delimitados, hoje não os têm e se encontram no espaço da casa, com todos que compartilham dessa situação. Então, tudo acaba desviado de uma possível ordem, de um possível lugar e tempo um dia constituído. A situação de confinamento faz da casa um lugar em que tudo co-habita, senão tudo, muito mais do que antes. Por vezes olho para a casa e penso nela como um lugar heterotópico que justapõe espaços e tempos, que se desvia de sua função ordinária. A casa se tornou um espaço onde convivem coisas aparentemente díspares, é o próprio desvio, a fissura.

Assim como a casa pode ser vista em seu caráter heterotópico diante do momento histórico de pandemia, penso que a temática desta tese também se configura no espaço das heterotopias. Pensar o riso e o cômico diante de um momento tão difícil é olhar para uma possível brecha e, quem sabe, encontrar meios de resistência. Diante de uma pandemia que instaurou o caos, o medo, a ansiedade, que evidenciou as frágeis estruturas sociais que delimitam os corpos passíveis de morte, é a ciência, a pesquisa que se coloca como possibilidade de restauração da ordem. É no trabalho árduo de pesquisadores que a esperança se coloca na busca por vacinas, remédios e protocolos capazes de salvar vidas e atenuar a dor. Cá estou eu a pesquisar. A pesquisar o riso. O que parece estabelecer um paradoxo ou outro espaço heterotópico.

Obviamente me pergunto da relevância desse tema no momento e sei de sua pertinência. Diante da dor e do caos, o riso tem sido convocado constantemente como forma de manutenção de certa saúde emocional, como forma de crítica aos



acontecimentos, como modo de manter um vínculo afetivo entre as pessoas. Contudo, o riso é também usado como deboche, como maneira de desprezar e diminuir a situação que vivemos. O riso, em suas diferentes facetas, não só revela as diversas dinâmicas sociais, como as constrói, não só diz delas, mas as promove. Assim vemos ridentes desdenhando da morte, banalizando a situação, promovendo atos que instauram insegurança, que reiteram o descompromisso com a outra e o outro e rechaçam os cuidados necessários. Entretanto, há também quem faça do riso um mecanismo de resistência, não como forma de ignorar a dor, mas como modo de mobilizar o pensamento, de expor os sistemas de controle, opressão e descaso, como denúncia. Um riso que também promove outras práticas, que rompem com o caráter individualizante e convoca uma coletividade a rir e a se emocionar, um riso que mobiliza os corpos, que os faz vibrar e lembra sua condição de presença, sua capacidade de sentir e que, portanto, relembra o quanto a vida ainda pulsa.

Se isso não é mais possível nos encontros, nos teatros, na rua, é por meio da mídia e das redes sociais que as pessoas se aproximam e criam múltiplas formas de fazer rir. Esta tese, intitulada *O sorriso da palhaça: pedagogias do riso e do risível*, coloca-se nesse espaço de busca de entendimento do cômico e do riso, não como entretenimento, como algo que desvia da situação presente, mas como mecanismo social que constitui sujeitas e sujeitos, que mobiliza discursos e instaura práticas e que, portanto, evidencia o contexto no qual está inserida, ao mesmo tempo que o produz. Por intermédio da análise das implicações de gênero na palhaçaria feminina, buscou-se entender como o risível e o riso podem produzir as noções de mulher e feminino, como as artistas buscam romper com padrões cômicos depreciativos da figura feminina e como instauram outros modos de construir a comicidade e o riso.

## 1 A PALHAÇA: CONDIÇÕES DE EMERGÊNCIA

Apresento neste capítulo um panorama histórico da arte desenvolvida por mulheres cômicas, assim como algumas práticas da palhaçaria, de modo a iniciar os debates sobre as interlocuções de gênero nessa arte e, por extensão, discriminar sob quais aspectos se dá esta pesquisa.

As narrativas históricas da arte da palhaçaria são fortemente marcadas por uma noção de sujeito universal masculino. Dessa maneira, o trabalho de mulheres cômicas geralmente é apresentado como uma exceção, algo contado paralelamente à história oficial, determinado por uma noção de rompimento com estruturas sociais vigentes, como “[...] uma outra história que corre além das histórias oficiais” (CASTRO, 2005, p. 220).

Segundo Daiani Brum (2018), o movimento de mulheres palhaças no Brasil começa a surgir, principalmente entre as décadas de 1980 e 1990. Apesar do movimento de mulheres cômicas e palhaças parecer bastante recente, principalmente em nosso País, há registros da relação das mulheres com a comicidade em diversas épocas e contextos sociais. Castro (2005) menciona algumas mulheres artistas que em diferentes momentos da história desafiaram a ordem, como as poetisas na Grécia antiga, Theodora no Império Bizâncio, que foi artista de circo e se tornou imperatriz, as menestréis errantes denominadas *spilwin* na Idade Média e as cômicas da *Commedia dell’arte*. No entanto, para a autora “[...] pouco se fala delas. A história da mulher cômica é cheia de silêncios e falhas” (CASTRO, 2005, p. 220).

Alice Viveiros de Castro cita a participação das mulheres como bobo da corte: “A mais famosa de todas as bobas foi Mathurine, que serviu a Henrique III, Henrique IV e ainda estava na folha de pagamento de Luís XVIII, que detestava graciosos e bufões, mas mantinha-os em respeito à tradição” (CASTRO, 2005, p. 32). A autora ainda cita outras bobas que, juntamente com anões, anãs e outras figuras tidas como excêntricas, serviram à corte.

Joice Aglae Brondani (2017), em seus estudos sobre as máscaras femininas na *Commedia dell’arte*, apresenta os tensionamentos e as mudanças geradas pela participação das mulheres na cena através das máscaras cômicas femininas. Diferente das máscaras masculinas, que além da ação física se caracterizavam com máscaras-objeto sobre o rosto, as máscaras femininas eram trabalhadas somente

na perspectiva corporal das atrizes, como forma de evidenciar o corpo e mostrar que eram mulheres e não homens travestidos. As máscaras cômicas femininas, como a *servetta* e a *cortigiana*, apresentavam as possibilidades do feminino de forma ousada e subversiva, assim como as artistas, que também tinham um modo de vida que ultrapassava as convenções sociais.

Naquela época era impensável e inconcebível que uma mulher ‘pensasse’. Ser mulher e intelectual, que lesse, escrevesse, declamasse, compusesse poesias e canções, tivesse conhecimentos de filosofia, teologia, matemática e das várias artes, era uma afronta à sociedade que dedicava tais privilégios aos homens (BRONDANI, 2017, p. 29).

Segundo Brondani (2017, p. 24), as máscaras femininas representaram “[...] uma revolução cultural, social e mercadológica”. Entre as muitas transformações que a participação feminina provocou, a autora cita o primeiro registro oficial de um contrato profissional de uma mulher, que se dá justamente em uma companhia de *Commedia dell’arte*. Esse ato oficializa a função de atriz como trabalho. Portanto, a participação feminina na arte implicou modificações de ordem artística, administrativa, econômica e jurídica.

A pesquisadora apresenta uma reflexão importante sobre as diferenças entre as máscaras femininas e masculinas no que se refere a suas composições: as masculinas representavam “uma corrupção nos valores éticos e morais”, assim, Pantaleone, Doutore e Capitano eram figuras que escancaravam a distorção, o erro, enquanto que as máscaras femininas representavam as possibilidades de ação das mulheres, subvertendo a ordem imposta (BRONDANI, 2017, p. 33). Todavia, a autora aponta que, apesar das muitas conquistas femininas, as mulheres ainda enfrentam desafios que parecem se estender ao longo dos tempos.

Em relação à palhaçaria, as mulheres tiveram como desafio, além das normas de comportamento social, a tradição circense que designava a função do palhaço somente aos homens. “Diziam os tradicionais que mulher não podia ser palhaço. E falavam assim mesmo, no masculino, tão forte era a associação do personagem com o gênero” (CASTRO, 2005, p. 220).

Amanda Dias Leite (2015) apresenta um panorama de mulheres palhaças que atuaram em circos norte-americanos e europeus, como algo pontual e incomum. A autora cita Amélia Butler, que em 1858 acompanhou o *Nixon’s Great American Circus* nos Estados Unidos e que tinha uma caracterização “evidentemente

feminina”. Da mesma forma, Evetta Mathews era anunciada como atração por ser a “única mulher Palhaça” (ADAMS; KEENE, 2012 apud LEITE, 2015, p. 15).

Conforme Ermínia Silva e Luís Abreu (2009) e Sarah Monteath Santos (2014), no circo brasileiro, as mulheres participavam do espetáculo, porém não podiam ser palhaças, por se tratar de uma arte de corporalidade grotesca, maliciosa e que faz contato direto com o público. As mulheres também não podiam “fazer a praça”, (fazer os contatos e as tratativas comerciais na cidade), porque os artistas, principalmente as mulheres, sofriam de muitos preconceitos e os circenses “[...] procuravam proteger-se (e também às suas mulheres e filhas) dos olhares da cidade” (SANTOS, 2014, p. 21). As primeiras mulheres que ocuparam o papel de palhaço fizeram-no vestidas de homem ou acompanhadas por seus maridos ou pais.

Com a constituição das primeiras escolas de circo<sup>8</sup>, diferentes profissionais passaram a ter acesso à arte circense e novas metodologias foram criadas, conseqüentemente, as mulheres tiveram maior acesso à palhaçaria. No entanto, os discursos que impregnavam as práticas circenses se estenderam também para esses espaços. Nas escolas de circo brasileiras as mulheres tiveram a oportunidade de treinar e ensaiar números de palhaço, entretanto, não podiam integrar os espetáculos. Conforme relato de Verônica Tamaoki, aluna de uma das primeiras escolas de circo, “[...] eles ensinavam para homens e mulheres, mas não nos deixavam entrar no picadeiro com número de palhaço” (TAMAOKI apud SANTOS, 2014, p. 77). A arte da palhaçaria, portanto, seguiu atravessada por uma série de discursos que subordinavam e sujeitavam a artista-mulher. Mesmo propagando algumas práticas que ainda limitavam a participação feminina na palhaçaria, as escolas de circo foram fundamentais para que as mulheres se apropriassem dessa arte, rompendo com as tradições restritivas impostas. Beryl Hugill (1980), ao traçar um percurso da história da palhaçaria nos Estados Unidos, ressalta a participação das mulheres, principalmente a partir das escolas de circo, como um sinal de ruptura com a tradição masculina.

---

<sup>8</sup> A primeira escola de circo data de 1920 na antiga União Soviética. Nos Estados Unidos, foi fundada em 1968 – *Ringling Bros. and Barnum & Bailey Clown College*. Na Europa, tem-se o registro da escola fundada por Annie Fratellini, a *L'école Nationale du Cirque*. No Brasil, a primeira escola de circo, a Academia Piolim de Artes Circenses, foi fundada em 1978 em São Paulo. Na década seguinte, foi criada pelo governo federal a Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro e, em 1985, surgiu a Escola Picolino de Artes do Circo na Bahia, fundada por artistas que não tinham descendência circense.

Curiosamente, mais da metade do que poderia se considerar *clowns* são mulheres – uma ruptura acentuada com a tradição. Claro que hoje, como no passado, há muitas atrizes cômicas brilhantes; comediantes como Beryl Reid e Mary Tyler Moore são tão engraçadas quanto qualquer palhaço. Mas o humor é pessoal, relacionado aos papéis que as mulheres ainda ocupam num universo masculino (HUGILL, 1980, p. 17)<sup>9</sup>.

Em relação ao contexto brasileiro, Leite (2015, p. 40) aponta para “[...] a constituição de novos sujeitos históricos que passaram a participar da construção da linguagem circense a partir da década de 1980”. Sujeitos originários de diferentes segmentos sociais e variadas formações profissionais e que não necessariamente se dedicaram ao circo posteriormente, mas estenderam esses saberes a outras atividades artísticas. Segundo a autora, os processos de ensino-aprendizagem desses novos artistas, que passaram a experimentar a arte circense a partir das escolas de circo, exigiram a estruturação de novas metodologias, diferentes daquelas vividas pelo circo-família. É possível, ainda, mapear diferenças nas participações cômicas femininas, tanto no que se refere à participação artística, quanto nas relações econômicas nas diversas expressões do circo, como: circo tradicional, circo-família, circo-teatro e circo novo. Contudo, é necessário pontuar que essas modalidades circenses estão inseridas em contextos sociais e épocas distintas, o que complexifica ainda mais as análises a respeito da participação feminina no espaço circense.

A história da palhaçaria é geralmente contada pelo viés do circo, justamente porque é nesse espaço que a figura do palhaço se consolida, embora o próprio espetáculo circense tenha em sua composição elementos de outras artes. Segundo Bolognesi (2003, p. 194), o palhaço é um ponto de ligação entre o circo e o teatro: “A aproximação do espetáculo circense com os teatros londrinos possibilitou, principalmente, a depuração de um tipo cômico e um modo cênico muito particular, que tem sua filiação com outros momentos da história do espetáculo”.

Cabe então estender o olhar para as interlocuções entre circo e teatro, buscando entender como esse diálogo foi agente de transformação tanto na cena, quanto nas práticas pedagógicas. A fundação das escolas de circo possibilitou o

---

<sup>9</sup> Na versão em inglês: “Interestingly, more than half of these would-be *clowns* are women – a sharp break with tradition. Of course today, as in the past, there are many brilliant comic actresses; comediennes such as Beryl Reid and Mary Tyler Moore are as funny as any clown. But the humour is personal, related to the roles women are still expected to play in a man's world” (HUGILL, 1980, p. 17).

acesso de diferentes sujeitos a tal conhecimento, o que se refletiu em uma participação feminina maior na arte da palhaçaria. As aproximações entre circo e teatro também repercutiram na composição da máscara, especialmente no que se refere aos processos de composição da figura.

O circo sempre manteve uma relação estreita com o teatro, tanto no que compete às características artísticas, que interligavam a arte equestre com os saltimbancos, quanto à sua edificação, que no início se assemelhava ao teatro de ópera. O próprio programa de circo reunia elementos equestres, acrobacias, pantomimas e hipodramas. Se em alguns momentos, por questões políticas e estéticas, teatro e circo estiveram distanciados, em outros retomavam as interlocuções, principalmente no final do século XX, em que o teatro encontra no circo um espaço de renovação de seus processos criativos. “Encenadores, cenógrafos, iluminadores e atores foram buscar, desde o início, no circo, motivos para a criação teatral” (BOLOGNESI, 2006, p. 9). Os artistas encontravam no circo signos e poéticas que rompiam com o teatro naturalista e psicológico.

O corpo e suas potencialidades expressivas são explorados nas mais variadas combinações entre o teatro, a dança, a mímica e o circo. Castro apresenta um grupo de artistas que se dedicaram aos estudos do corpo e do teatro, como Copeau e Decroux, que se interligaram a outros artistas, como Lecoq, que tinha um trabalho ligado à *Commedia dell'arte*, à mímica e aos *clowns*. Philip Gaulier, aluno e professor na escola de Lecoq, também se dedicou aos estudos das máscaras e do *clown*. Muitos desses diretores-pedagogos foram responsáveis pela formação de palhaços brasileiros, advindos geralmente do teatro e não do circo e que, por sua vez, estenderam seu aprendizado a outros artistas no Brasil. Também chegam ao País as técnicas concebidas por Richard Pochinko e desenvolvidos por Sue Morrison, que, segundo Marianne Tezza Consentino (2012), são o resultado das relações entre “a concepção de clown elaborada por Lecoq com a tradição dos índios norte-americanos”, e que também fazem a intersecção entre a máscara e as particularidades do artista.

Assim, no Brasil, as práticas pedagógicas oriundas da interlocução entre teatro e circo acontecem por meio de diferentes ações e abordagens, mas fortemente marcadas por uma abordagem europeia. Em Campinas, Luís Otávio Burnier, após trabalhos com Decroux, Lecoq e Eugenio Barba, funda em 1985, o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (Lume), “[...] onde muita gente boa faz

mergulhos de *clown* e se apaixonou pelo trabalho conduzido por Carlos Simioni e Ricardo Puccetti” (CASTRO, 2005, p. 211).

Bolognesi (2006) ressalta o trabalho de grupos de teatro em São Paulo que também buscavam um diálogo com a linguagem circense, antes mesmo da criação das escolas de circo no Brasil. O autor também enfatiza a presença das técnicas do palhaço na formação dos atores no trabalho desenvolvido na década de 1980 por Maria Helena Lopes (RS) e Elizabeth Lopes (SP), assim como no Lume: “Através dessas últimas referências nacionais, atores e diretores teatrais tiveram a oportunidade de experimentar técnicas clownescas filtradas por diferentes diretores franceses, especialmente Decroux e Lecoq” (BOLOGNESI, 2006, p. 14). O breve levantamento histórico evidencia o predomínio masculino na arte da palhaçaria, assim como apresenta a preponderância de práticas (tanto circenses como teatrais) advindas da Europa e que se alastraram pelo Brasil.

O contexto apresentado tem como objetivo situar sobre quais bases se erige o trabalho de mulheres palhaças que fazem parte desta pesquisa. Em sua maioria as artistas tiveram contato com as técnicas de palhaçaria pelo viés do teatro, e experienciaram uma metodologia baseada na exploração das suas particularidades expressivas. As práticas da palhaçaria feminina emergem sobretudo de um anseio das mulheres em dar significado ao trabalho a partir das suas existências.

Andréa Macera<sup>10</sup>, a palhaça Mafalda Mafalda, ao se referir a seu trabalho como palhaça, descreve como a experiência foi impactante em sua vida, justamente, porque lhe possibilita uma articulação com a sua experiência pessoal. Ela relata:

A Mafalda trouxe para mim uma vida incrível assim. Eu sou muito grata a essa figura. A figura da palhaça, a esse ofício que eu exerço. A cada vez que eu entro em cena, é um trabalho muito profundo. Eu me curo toda vez que eu entro em cena. Eu devo tudo a Mafalda, Mafalda (DOSSIÊ, 2017, n. p.).

Adelvane Néia<sup>11</sup>, umas das primeiras mulheres a desenvolver cursos específicos para a formação de mulheres palhaças, em entrevista para a

<sup>10</sup> Andréa Macera é a palhaça Mafalda Mafalda do Teatro da Mafalda (SP). Fundadora e coordenadora da Escola de Palhaças do Brasil (SP), a primeira do Brasil. Também é idealizadora do Encontro Internacional de Palhaças de São Paulo, realizado pelo Teatro da Mafalda desde 2013. Autodescrição enviada pela artista (a artista utiliza o nome de palhaça duplicado).

<sup>11</sup> Adelvane Néia é atriz, palhaça e formadora da *Cia Humatriz Teatro*. Fez sua iniciação na linguagem em 1989 com Luís Otávio Burnier – Lume Teatro. Participou, entre 1993 e 1996 da Assessoria Permanente na Técnica de Clown e do espetáculo *Mixórdia em Marcha-Ré Menor*, coordenação e direção de Ricardo Puccetti. Em 1997, estreou seu solo *A-MA-LA*, direção de

pesquisadora Mariana Rabelo Junqueira (2012), ressalta a relação íntima entre as construções culturais femininas e a formação de registros corporais, que, por sua vez, reverberam na composição da máscara da palhaça. A artista palhaça relata seu processo formativo, além de como a relação com suas experiências pessoais afetaram a composição de sua palhaça Margarida e sua compreensão sobre palhaçaria.

Mas eu lembro que a primeira vez que eu peguei e fiz diferente, eu olhei para aquele objeto e me relacionei com ele de uma maneira muito pessoal, de uma maneira que a Margarida poderia fazer, foi a primeira coisa que senti diferente. Um degrauzinho, que eu subi. Eu vi um novo horizonte (NÉIA apud JUNQUEIRA, 2012, p. 92).

Adelvane revela que, com a compreensão do seu universo pessoal e de como ele afeta a figura da palhaça, passou a experienciar outra forma de jogo, que rompia com os moldes com que estava habituada. Essa perspectiva influenciou sua forma de compartilhar os conhecimentos com outras mulheres e a estruturar a oficina *Qual a tua Graça Palhaça?*. A oficina objetiva abrir um espaço de reconhecimento das potencialidades femininas diante da máscara e tem como eixo a descoberta do que cada artista busca “compartilhar com o mundo”. Em um artigo na *Revista de Palhaçaria Feminina*, Adelvane fala sobre o trabalho delicado e profundo da escuta de si na composição da figura da palhaça: “Construir a palhaça que habita em nós é, antes de tudo olhar para dentro de si, ir a fundo às camadas, curar as feridas encontradas e curar as fendas que serão abertas nesse processo” (NÉIA, 2015, p. 85).

Tal preocupação com a dimensão humana de cada artista frente à máscara também está presente no trabalho formativo que Karla Concé realiza com mulheres palhaças. Karla relata como estrutura seu processo formativo com as experiências da artista e de seus registros mentais, físicos e emocionais. Ela descreve da seguinte forma:

O meu trabalho é esse, eu vou no álbum de família. Eu faço a pessoa ver o álbum. Esse é meu trabalho. [...] É como a mulher ajuda a palhaça e a palhaça ajuda a mulher (DOSSIÊ, 2017).

---

Naomi Silman. Desde 1998, ministra cursos, presta assessorias e faz direção de espetáculos na linguagem da palhaçaria. Dirigiu seis espetáculos solos de mulheres palhaças entre 2003 e 2014 (informações retiradas da Revista de Palhaçaria Feminina, 3. ed., 2015, p. 85).



Similarmente, Andréa Macera também revela o caminho entre o universo pessoal e a máscara como base de seus processos formativos com mulheres palhaças. Atualmente, Andréa é responsável pela primeira Escola de Palhaças no Brasil, com um curso específico para a formação de mulheres. Ela diz:

É conseguir fazer com que as pessoas acessem essa escuta interna. Acho que não tem outro jeito (DOSSIÊ, 2017, n. p.).

A partir dos relatos acima é possível inferir que a composição da figura na palhaçaria depende do encontro da artista com os discursos que lhe atravessam, sejam eles conscientes ou não. É o reconhecimento de si para, através da técnica, num outro patamar, a partir das características do cômico, elaborar sua figura para além “das couraças que usamos na vida cotidiana” (BURNIER, 2009, p. 218). Trata-se de um encontro com uma lógica própria de ações e reações para a composição física, energética e emocional da máscara.

O corpo da artista revela sua história e se torna um registro físico de seu pensamento e de suas emoções. Como palavras num papel, a artista inscreve no corpo sua trajetória. “Suas palavras estão em seu corpo, em sua dinâmica, em seu ritmo, em sua musculatura, bem determinadas, claras, conhecidas [...]” (BURNIER, 2009, p. 221). O corpo na palhaçaria é carregado de intencionalidade, no sentido da criação da figura, que, não obstante calcada em uma máscara universal, carrega elementos subjetivos da artista. A palhaça evidencia e amplia as suas características físicas e emocionais, principalmente em busca do que lhe é estranho, feio ou desajustado. O que compõe o corpo da artista é colocado à mostra e a serviço das situações cômicas. Nessa construção, ela é confrontada com seus diferentes registros físicos, emocionais e mentais, por meio de situações que buscam suspender suas defesas naturais para reconhecer e apanhar tudo que lhe atravessa.

Assim, num primeiro momento, a artista é colocada diante de suas fraquezas, de seu ridículo e de seu grotesco. Se, num primeiro momento, parece um movimento destrutivo ou opressor, em outra instância, revela um corpo livre para viver o que está fora do padrão, das convenções, aquilo que a sociedade procura não evidenciar e que foi ofuscado pelo poder das “belas artes”, da inteligência e do pensamento, “[...] os palhaços exploram o lado obscuro do corpo, aquela dimensão que o dia a dia almeja esconder” (BOLOGNESI, 2001, p. 107). Dessa forma, o corpo da artista encontra espaço para viver suas inúmeras possibilidades.

Por intermédio de palavras, de gestos, de ações, de energias, de emoções que se configuram e se tornam repertório cênico, a artista compõe uma leitura da própria imagem e que não se esgota na sua individualidade, mas que se apresenta através da máscara ou da obra de arte e ultrapassa o nível pessoal. Nesse processo, as questões relacionadas a gênero também emergem. Como bem pontuou Adelvane Néia (2015), as construções sociais femininas formam registros corporais e é neles que a construção da figura da palhaça se apoia.

Castro (2005, p. 222) enfatiza que a criação em palhaçaria é algo “pessoal, único e intransferível”, e, portanto, as questões de gênero estão sim presentes na composição da figura que, mesmo sendo masculina, contém a perspectiva de uma mulher na sua composição. Mesmo que uma mulher personifique uma figura masculina, será sempre sob o viés de seu corpo carregado de significados, que se exteriorizam em seu comportamento cênico. Com efeito,

[...] falar da sexualidade do palhaço é assunto complexo. Alguns palhaços são claramente masculinos; outros, no entanto, são tão líricos e inocentes que deixam longe essas questões de gênero e sexo, que parecem não ter qualquer importância na construção da persona-palhaço. É claro que isso é um engodo. O fato do artista criador ser um homem ou uma mulher muda o personagem – mesmo que isso não seja percebido num primeiro momento, nem no segundo. O Souza da Ângela de Castro só poderia ter sido criado por ela. Assim como o Dr. Giramundo – o pernóstico, afetado e falastrão palhaço da Yeda Dantas – é fruto da visão e das experiências dela, que é uma mulher (CASTRO, 2005, p. 222).

No entanto, as questões relacionadas a gênero não são um consenso entre as artistas palhaças. Annie Fratellini, artista palhaça que fundou a primeira escola de circo na França, trabalhou inicialmente junto a seu marido e, depois, com sua filha, formando uma das primeiras duplas de mulheres palhaças. A artista trabalhava com a ideia do *clown* como um ser assexuado e, por vezes, tinha vergonha de apresentar seu gênero feminino (SANTOS, 2014, p. 58).

Nascimento (2014) apresenta uma análise sobre a construção da figura do palhaço e da palhaça, com o intuito de mapear as diferenças na composição cômica de ambos os gêneros. Por meio de quadro teórico e de entrevistas com algumas artistas palhaças, a autora conclui que não há diferenças em relação às questões de gênero, somente no que se refere aos temas. Segundo a autora,

Comicidade Feminina me parece, após esses dois anos de pesquisa, estar ligada muito mais a uma realidade social do que representar um conceito fechado. Os

procedimentos de comicidade apontados na dissertação não são mais do que apontamentos sobre os procedimentos de ser palhaço. É o trabalho com os tipos, o trabalho em cima de temas ligados a mulher, a exploração do grotesco, ou seja, coisas que já existem no procedimento de trabalho de palhaços, apenas direcionadas para palhaças (NASCIMENTO, 2014, p. 95).

A perspectiva de Nascimento (2014) se torna um dado importante que pode nos levar a pensar nas diferentes concepções que permeiam a figura palhaça. Além disso, permite-nos pensar sobre uma arte feminista em relação a uma arte feita pelas mulheres.

Miranda (2008) trata justamente de questões que abordam as relações entre o teatro de mulheres e o teatro feminista. Segundo ela, o teatro feminista é aquele engajado nas causas e discursos feministas, é mais que uma abordagem temática sobre as mulheres, é sobretudo “[...] uma transformação na prática teatral, tanto no conteúdo e estética de peças teatrais quanto nas estratégias de criação e trabalho” (MIRANDA, 2008, p. 136). Essa perspectiva vai ao encontro das propostas da palhaçaria feminina, que refletem os discursos de gênero não só nos temas, mas também em suas diferentes práticas. Talvez seja possível pensar que a palhaçaria feminina se constitui justamente por meio de suas práticas pedagógicas, de seus modos de experimentação e da busca de novas práticas criativas e que serão levantadas ao longo deste trabalho. Esses tensionamentos entre as concepções de gênero e a composição da palhaça constroem espaços de discussão que fomentam o constante transformar e ressignificar das práticas que atravessam a palhaçaria feminina.

### 1.1 A PALHAÇA E O IMAGINÁRIO NORMATIVO DA MÁSCARA

Neste subcapítulo apresento algumas reflexões a respeito do que passei a denominar, nesta pesquisa, de *imaginário normativo da máscara*, isto é, o conjunto de noções e práticas que se difundiu como princípio, naturalizado como característico da máscara, vinculado ao domínio masculino ou à ideia de um sujeito universal masculino. Noções e práticas que são criações sociais forjadas em determinado tempo e espaço e que se transformaram em uma essência da máscara, como muitas práticas trazem. A ideia é delinear ainda mais as bases sobre as quais se assentam as noções de palhaçaria que as artistas que participaram desta pesquisa vivenciaram, de maneira a analisar seus efeitos. Práticas que influenciam

na composição da comicidade e do riso e reverberam nos modos de subjetivação das artistas.

Na década de 1990, quando o grupo de mulheres, as Marias da Graça<sup>12</sup>, iniciou seu trabalho como palhaças e desfilava com suas figuras pelas ruas, elas ouviam as pessoas se referirem a elas como: palhaços. Segundo Karla Concá, palhaça Indiana, integrante e fundadora do grupo, era comum serem denominadas no masculino, mesmo sendo figuras evidentemente femininas, com figurinos e maquiagens que remetem às construções sociais femininas. Na fala de Karla:

Então era isso: Mamãe, mamãe olha o palhaço! A gente fazia questão de parar e falar: é palhaça. Mas a gente não fazia questão de dizer isso, parar para falar, porque era o gênero que a gente tava. Não! Porque a gente era mulher e ficava ruim chamar a gente de palhaço. Era como dizer: olha aquele menino, olha aquele homem. Pra gente, pra mim, pra você, não era menino, a gente não era homem, era estranho chamar palhaço. Foi natural, não foi uma coisa, na hora, olha o gênero. A gente não sabia que não existia mulher palhaço. A gente não sabia de nada, a gente só queria ser palhaça. Só queria isso na verdade e assim foi um bom tempo. Até a gente começar a perceber que não era chamada para os festivais. Que nos festivais de circo eram sempre os homens que iam, que a gente não era chamada para fazer nada e a gente começou a achar estranho (DOSSIÊ, 2017, n. p.).



Imagem 2 – Karla Concá, palhaça Indiana.  
Fonte: Foto de Rui Cortez, Rio de Janeiro, Brasil (2019).

No relato de Karla é possível perceber vários indicadores de uma construção social relativa à palhaçaria predominantemente masculina, tanto na fala da criança, que a artista descreve, quanto no que se refere aos espaços de trabalho. De idêntica

---

<sup>12</sup> O grupo as Marias da Graça foi criado em 1991, no Rio de Janeiro e são precursoras no estudo e desenvolvimento de práticas voltadas a palhaçaria feminina. É composto por Karla Concá, Geni Viegas, Vera Ribeiro e Samantha Anciães. Atualmente também conta com a participação da artista palhaça Ana Borges. O grupo desenvolve uma série de ações para mulheres dentre eles o festival Esse Monte de Mulher Palhaça.

forma, as mesmas situações também revelam os tensionamentos que envolvem as questões de gênero.

Situação análoga vivenciou a artista Ana Elvira Wuo<sup>13</sup> em relação ao trabalho de palhaçaria no hospital. Conta Ana Elvira que, no início, sua palhaça vestida com trajes femininos gerava impacto. Ana Elvira conta:

[...] eu sempre atuei como palhaça, palhaça mulher e também isso tem um baita de um choque, porque as pessoas falam: mas o que uma mulher tá fazendo aqui como palhaça, não é palhaço? Por que você veio vestida assim? E até as crianças chamavam de palhaço, palhacinho. O gênero né? Porque a constituição social ela tem uma referência muito forte do gênero masculino na palhaçaria (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

O relato da artista novamente demonstra como o imaginário social relaciona a palhaçaria com uma instância masculina, mesmo a artista caracterizada de modo feminino. As constantes interpelações evocando o substantivo masculino “palhaço” tensionam e interferem nos modos de reconhecimento da figura, de suas relações com o feminino e das diferenças dos corpos na arte da palhaçaria, reiterando as relações de poder hegemônicas fortemente calcadas no masculino.



Imagem 3 – Ana Elvira Wuo, palhaça Caixinha.

Fonte: Foto de Neander Heringer. Espetáculo *Dormente*. Uberlândia, Brasil (2020).

---

<sup>13</sup> Ana Elvira Wuo, palhaça Caixinha, docente da UFU, pioneira no âmbito acadêmico sobre o tema *Atuação de palhaças e palhaços no contexto hospitalar*, que desenvolve desde 1992. Pesquisa temas relacionados ao treinamento, comicidade e criação para o artista da cena no Brasil e exterior, desenvolvendo conceitos com enfoque relacionados ao ensino e aprendizagem da palhaçaria: no mestrado, *O Clown Visitador*, no doutorado, *Desforma*, e, no pós-doc, *A Escuta do Olhar*. Com publicação de artigos e livros, dentre os quais se destacam: *O Clown Visitador: comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas* – EDUFU; *Disfunções Líricas na Escola: Papel Social e Aprendiz de clown: abordagem processológica para iniciação à comicidade* – Paco Editorial.

Também durante a pesquisa foi uma constante os relatos de muitos processos formativos em palhaçaria que não contemplam as discussões de gênero. Manuela Castelo Branco de Oliveira Cardoso<sup>14</sup>, a palhaça Matusquilla, durante uma roda de conversa disse o seguinte:

Eu já fazia palhaço, eu vou dizer ‘palhaço’ com aspas viu! Põe aí na sua transcrição, porque eu nem sabia que tinha isso de palhaça (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Veronica Mello<sup>15</sup>, palhaça Úrsula, do *Circo di SóLadies* também relata algo nesse sentido:

E aí eu fui ser atriz, parei um tempão de ser palhaço...Palhaça. Não tinha diferença na época, era tudo palhaço (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

A artista Michelle Silveira<sup>16</sup>, palhaça Barrica, e a artista Michelle Cabral<sup>17</sup>, palhaça Palita, contam que na sua formação acadêmica as questões de gênero também não eram presentes na construção da comicidade. Segundo Michelle Cabral:

Então o tempo passou, eu me virando em meio aos palhaços que eu convivia na universidade. Não tinha esse teor feminista, vou dizer assim da comicidade de mulheres, não se discutia isso, se discutia a busca pelo riso, o risível (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

---

<sup>14</sup> Manuela Castelo Branco, palhaça Matusquilla, pesquisadora, cineasta, pipoqueira, poeta e dona de circo – Circo Brasileira. Criadora do seriado *Palhaças do Mundo*, sobre o trabalho de diversas mulheres palhaças (o nome completo da artista é Manuela Castelo Branco de Oliveira Cardoso, mas ela utiliza somente os três primeiros como nome artístico e assim será denominada ao longo da pesquisa).

<sup>15</sup> Verônica Mello, palhaça Úrsula, além de palhaça é atriz e arte-educadora. Formada em Artes Cênicas pela Unicamp e especialista em Técnica Klauss Vianna pela PUC-SP. Desde 2016 é parte do *Circo di SóLadies*, um grupo de mulheres palhaças feministas que pesquisa a arte da palhaçaria para romper com o patriarcado. É o primeiro grupo de palhaças youtubers.

<sup>16</sup> Michelle Silveira, palhaça Barrica, é graduada em Interpretação e Direção Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria, onde atuou como professora durante dois anos. Há 18 anos pesquisa a linguagem do palhaço de forma contínua, participando de cursos com grandes mestres da palhaçaria, ministrando oficinas e formando pessoas, criando, dirigindo e apresentando espetáculos cômicos. Há 18 anos dá vida à palhaça Barrica. Já circulou pelo estado de Santa Catarina e pelo País com o espetáculo *Barrica Poráguabaixo*, pelos projetos *Em Cena Catarina* e *Palco Giratório*, além de participar ativamente do movimento de mulheres palhaças do País. Convidada para integrar a grade de programação de inúmeros e prestigiados festivais nacionais e internacionais de palhaçaria, Michelle também é idealizadora e editora da *Revista de Palhaçaria Feminina*, hoje em sua 4ª edição. Atualmente também se dedica à produção, coordenação artística e atuação no *Projeto Doutores RiSonhos – Palhaçaria no hospital*.

<sup>17</sup> Michelle Cabral, palhaça Palita, é atriz, diretora teatral e pesquisadora em teatro. Integrante da Cia. MiraMundo e professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (DEARTC/UFMA).

Michelle Silveira relata o seguinte:

Isso é muito verdade assim, porque quando eu fazia palhaço na universidade, isso não era abordado, porque a gente não sentia isso. A gente sentia assim, que a gente tava fazendo clown e que a gente tava tentando descobrir a fraqueza do outro, a revelar um e o outro (DOSSIÊ, 2017, n. p.).

O que é perceptível nas falas das artistas é que, mesmo estando presentes na composição da palhaça, os elementos que compõem o universo feminino, os debates feministas e de gênero não faziam parte da maioria dos processos formativos, como uma pauta de reflexões sobre as implicações desses temas na máscara e na construção da comicidade da palhaça. A artista Manuela Castelo Branco, palhaça Matusquilla, revela outra situação em que se evidencia o domínio masculino e a não discussão sobre as questões de gênero que marcava e ainda marca a palhaçaria. Na fala da artista:

Esses dias eu participei de uma palestra, um debate desses, aí o camarada veio pra dizer uma parada dessas assim. Hã porque as palhaças, nã nã nã vocês aprenderam com a gente. Ele mandou essa frase pra mim: porque vocês aprenderam com a gente. Mandou essa frase pra mim, pra mim! Eu falei opa, nós aprendemos com vocês? Tem certeza? Não sei não, vamos relativizar isso. Muitas vezes a gente foi nessas oficinas de palhaço e a gente não foi ouvida, a gente foi atropelada. Não, acho que não! Reveja aí! Reveja o que você tá falando, porque a gente não era permitida meu amigo, e até hoje vocês não sabem o que fazer quando entra uma mulher nas oficinas de palhaçaria oferecida por vocês. E digo mais, eu falei: precisamos urgentemente abrir ainda mais esse espectro porque tem uma palhaçaria vindo por aí que vocês sequer sabem o que fazer com elas, e nós palhaças mulheres estamos sim recebendo homens trans, mulheres trans, toda uma palhaçaria de corpos insurgentes como os nossos, numa potência que vocês desconhecem. A palhaçaria precisa se abrir pra isso, ela vai se transformar tanto, tanto... Então não, nós não aprendemos com vocês (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

A fala de Manuela demonstra tanto a centralidade masculina como base de um imaginário normativo da máscara, como as categorias que são excluídas desse processo ou que estão à sua margem, como define a artista “toda uma palhaçaria de corpos insurgentes como os nossos, numa potência que vocês desconhecem”. Manuela ressalta a necessidade de olhar e incorporar nas práticas da palhaçaria outras perspectivas que essas sujeitas e sujeitos excluídos das normativas provocam na arte palhacesca. Os “corpos insurgentes”, como pontua a artista, provocam um rompimento com os sistemas vigentes e instigam mudanças. As artistas mulheres reivindicam não só visibilidade, mas o reconhecimento do protagonismo de suas ações. Nesse sentido, é preciso olhar as narrativas e construções da palhaçaria feminina não somente sob o viés de exclusão, mas de produção e criação.

Segundo Foucault (2008a), não existem objetos naturais, qualquer objeto existe sob condições muito específicas de tempo e de espaço e se forma numa cadeia discursiva que envolve diferentes campos de saberes. Foucault aponta que, para uma análise discursiva, é necessário abandonar as verdades universais, romper com padrões lineares de pensamento e olhar para as diferentes possibilidades que perpassam os fatos, recortes e unidades, renunciando ao já-dito. Ruptura, descontinuidade, dispersão, multiplicidade são noções primordiais na obra desse autor, que propõe pensar a formação dos conceitos para além das grandes unidades e das continuidades históricas, a partir das singularidades de espaço e tempo. Nas palavras do autor:

Em suma, a história do pensamento, dos conhecimentos, da filosofia, da literatura, parece multiplicar as rupturas e buscar todas as perturbações da continuidade, enquanto a história, propriamente dita, a história pura e simplesmente, parece apagar, em benefício das estruturas fixas, a irrupção dos acontecimentos (FOUCAULT, 2008a, p. 6).

É importante enfatizar que a noção de ruptura desenvolvida por Foucault não trata os acontecimentos como algo pontual e estanque, como um quadro de exceção, mas se configura num jogo de poderes. As rupturas, em seus diferentes aspectos, constituem-se numa trama de práticas que questionam e reinventam os discursos existentes.

Compreender a ruptura, não como uma exceção à regra, mas como uma trama inserida no contexto histórico, pode conferir protagonismo às mulheres e uma possibilidade para recriar o olhar histórico sobre a participação feminina na palhaçaria. Os mesmos fatos, acontecimentos e situações que, em um primeiro momento, conduzem a pensar num tipo de relação de poder em que a mulher aparece subjugada ao masculino e limitada na sua participação social, sob outro ângulo podem revelar uma suspensão de estruturas vigentes. As mesmas situações que são tratadas como modos de instituir uma ratificação da linearidade histórica também podem servir para reconstruir a própria história, desde que abordadas a partir dos diferentes campos discursivos que lhe constituem e questionando as diferentes relações de poder presentes.

É nesse espaço de ruptura, de fissura de uma unidade histórica e de práticas hegemônicas construídas sobre uma perspectiva masculina, que emerge a palhaçaria feita pelas mulheres. Entretanto, não se trata de uma história paralela,



mas da própria história, não só das mulheres, mas também da palhaçaria. Mais que serem incluídas na história da palhaçaria, as mulheres palhaças podem e devem ser vistas como protagonistas de um processo histórico de construção da comicidade e do riso.

Joan Scott (1995) ressalta que as muitas análises sobre o feminino apontam para um contexto de pesquisa baseado numa perspectiva histórica masculina. Para a autora, não basta mapear a participação feminina na história, é preciso colocar no centro da discussão os parâmetros que definem a própria história, reivindicando uma reestruturação dos paradigmas de análise. Segundo Scott (1995, p. 84):

A história do pensamento feminista é uma história de recusa da construção hierárquica da relação entre masculino e feminino, em seus contextos específicos e uma tentativa de reverter ou deslocar essas operações.

Conforme Scott, não se trata de um processo de inclusão da história das mulheres, e sim uma mudança nos modos de se narrar e construir a história. Essa perspectiva dialoga com a provocação de Manuela Castelo Branco, a palhaça Matusquella, que aponta para uma prática presente em alguns festivais, que é o de abrir uma noite ou uma ação específica para mulheres como forma de incluir, de dar visibilidade às palhaças. Para a artista não se trata de estabelecer uma ação de inclusão para dar conta da complexidade das relações que os corpos e as noções de feminino impõem à palhaçaria. Com ironia e deboche a artista explicitou sua indignação frente a essas ações:

Nós estamos recebendo vocês, tem a noite feminina, o espaço para vocês. [...] Fique feliz, você está inserida, acolhida, nós te recebemos. [...] Vocês não são mais invisibilizadas. Minta pra mim assim não, que agora não passa mais não. Não minta assim. Não que eu não sou mais invisibilizada porque tem uma noite de palhaçaria feminina. Ah meu amigo, pra mim não venha falar isso não (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

A artista Manuela Castelo Branco reivindica justamente isso, a necessidade de se criar outras formas de organização e compreensão do feminino que não só aquelas pautadas pelas estruturas hegemônicas masculinas. Não se trata de visibilizar o trabalho feminino com base na lógica masculina, abrindo espaços para as mulheres, mas de instaurar novas práticas. Rago (1998a) aponta para uma perspectiva feminista desencadeada pelos estudos pós-estruturalistas e das interlocuções com os estudos de gênero. Para a autora, as “subjetividades são

históricas e não naturais”, constituindo assim modos diversos de compreender o mundo. Segundo Rago (1998, p. 93)

Fundamentalmente, passamos a perceber que o universo feminino é muito diferente do masculino, não simplesmente por determinações biológicas como propôs o século 19, mas sobretudo por experiências históricas marcadas por valores, sistemas de pensamento, crenças e simbolizações diferenciadas também sexualmente.

A ideia de Rago remete às condições históricas às quais as mulheres são constituídas, mas também a uma possibilidade outra de olhar, de narrar de criar, de entender e operar sobre si e as coisas do mundo para além dos modelos hegemônicos masculinos. As práticas e problematizações que mulheres palhaças instauram dialogam com a perspectiva apontada por Rago. As artistas reivindicam novas formas de construir a arte da palhaçaria, de romper com o *imaginário normativo da máscara* e de pensar a si e o que é dado como feminino. Concomitantemente se observa uma luta para se considerar as perspectivas femininas nas construções sociais, assim como um questionamento sob as bases nas quais tais perspectivas estão fundadas.

## 1.2 A PALHAÇA E AS CONSTRUÇÕES COMPULSÓRIAS DE GÊNERO

O subcapítulo que segue é uma reflexão acerca dos efeitos do *imaginário normativo da máscara* sobre a figura palhaça. Trata-se da exposição e da análise dos desafios enfrentados pelas artistas e das estratégias de ruptura com os modelos hegemônicos que conduzem a palhaçaria e os modelos de gênero.

Para tanto é necessário apresentar algumas metodologias que se difundiram no Brasil e que estruturam muitos dos processos formativos das artistas que fazem parte desta pesquisa. Tais processos formativos derivam do universo pessoal, das particularidades de cada artista para a construção do risível. Esses processos tanto podem reiterar modelos hegemônicos de gênero quanto romper com esses padrões, ou, ainda, concomitantemente reforçar e subverter essas normativas.

A composição da figura palhaça com base no universo pessoal das artistas é fruto, principalmente, da apropriação da figura palhacesca pelo teatro. Mariana Junqueira (2012) ressalta uma diferença entre as metodologias adotadas pelo circo e pelo teatro na composição da palhaçaria. Segundo a autora:

Enquanto o ator busca por seu ridículo e por sua lógica particulares e cria seu próprio repertório a partir de jogos de improviso, os circenses partem da tradição, de esquetes e entradas clássicas, de *gags* físicas para construir seu trabalho, muitas vezes herdando do pai ou do palhaço que o antecedeu naquela lona até mesmo nome e figurino (JUNQUEIRA, 2012, p. 23).

É por intermédio do corpo, da exploração de uma comicidade pessoal que as práticas da palhaçaria se estendem e captam a atenção das mulheres, na medida em que estas encontram nessas técnicas a oportunidade de expressarem sua relação com o mundo. Ana Elvira Wuol conta como encontrou na palhaçaria um espaço que a acolhia em suas diferenças. Segundo ela:

E isso pra mim era a possibilidade de um caminho artístico que ia ao encontro com a minha pessoa. Com a minha pessoa atrapalhada, com a minha pessoa que, muitas vezes, é sem capacidade pra fazer coisas que outros atores tinham, uma precisão técnica né? Um corpo assim muito preciso. Eu vi que aquilo ia ao encontro com o que eu sou. [...] A possibilidade do erro no teatro né, de errar. De errar e que isso pudesse construir um conhecimento, então pra mim esse *isso* sou eu mesma me vendo na posição do outro. É se vendo em consonância com o outro (DOSSIÊ, 2018, n. p).

No mesmo sentido, Manuela Castelo Branco também fala do olhar sobre si que a palhaçaria lhe proporcionou:

[...] então o palhaço, a técnica de palhaçaria que eu conheci, me oportunizava eu mais próxima comigo mesma, porque antes era bem mais longe, mas ali eu falei eu quero ser esse tipo de palhaço, assim (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

É nesse espaço do olhar sobre si, como método de construção da figura palhacesca, que as artistas mulheres percebem a possibilidade de construção de um trabalho singular que aluda a questões significativas para elas. Considero importante dar enfoque para a metodologia desenvolvida por Lecoq, que reverberou muito na constituição de novos processos para a composição da máscara, tendo em vista que muitos de seus alunos foram os responsáveis pela disseminação de tais técnicas no Brasil, estabelecendo toda uma forma de trabalhar com a arte da palhaçaria.

A partir dos anos 1960, Jacques Lecoq inicia seu trabalho de exploração e criação de uma pedagogia da arte do palhaço voltada para todo e qualquer artista. Lecoq cria um método de pesquisa para a composição do *clown* a partir das particularidades risíveis de cada ator, o *clown* próprio de cada um, ou o *clown* pessoal. Diferente das máscaras da *Comédia dell'arte*, em que o ator tem um repertório a reproduzir, no *clown* o ator busca seu próprio ridículo e elabora seu repertório. O autor explica: “[...] com o *clown*, eu lhes peço que sejam eles mesmos,

o mais profundamente possível, e que observem o efeito que produzem no mundo, a saber, no público” (LECOQ, 2010, p. 224).

Sobre a proximidade entre a realidade pessoal do artista e a composição do *clown* no trabalho de Lecoq, Brondani (2014a, p. 35) aponta como prática “[...] o uso de situações que colocam o *clown* no limiar da realidade e da ficção, para que assim o ator possa experienciar seu universo misturado a situações do cotidiano social compartilhado”.

Lecoq utiliza a figura clownesca<sup>18</sup> como método de treinamento de atores e instaura a noção de “clown pessoal” por se tratar da exploração das singularidades cômicas de cada artista. Essa perspectiva impulsiona o desenvolvimento de uma comicidade diversa e múltipla. Lecoq pergunta-se: “o clown faz rir, mas como?” (2010, p. 213). Em consequência de algumas experimentações em relação ao riso, Lecoq chega à conclusão de que o riso é gerado quando se expõe as fraquezas e fracassos dos artistas. O autor diz:

O clown não existe fora do ator que o interpreta. Somos todos clowns. Achamos que somos belos, inteligentes e fortes, mas temos nossas fraquezas, nosso derrisório, que, quando se expressa, faz rir. Ao longo das primeiras experiências, constatei que alguns alunos, cujas pernas eram tão finas que nem ousavam mostrá-las, encontravam no clown uma possibilidade de exibir sua magreza e de jogar com isso, para grande prazer dos espectadores. Podiam enfim existir tal como eram, com inteira liberdade, e fazer rir. Essa descoberta, da transformação da fraqueza pessoal em força teatral, foi de tanta importância para a definição de uma abordagem personalizada dos clowns, para a pesquisa ‘de seu próprio clown’, que se tornou um princípio fundamental (LECOQ, 2010, p. 214).

Penso que a descrição do autor aponta muitos elementos que podem e devem ser problematizados, o primeiro deles é sobre a afirmação: “somos todos clowns”. A frase permite pensar que todas as pessoas têm componentes de fraqueza e ridículo que geram o riso e que podem ser exploradas para as composições cômicas, mas também é possível indagar o que constitui esses lugares de fraqueza e ridículo que conferem às pessoas características risíveis. De certa maneira, as pessoas carregam inquietações, fraquezas, modos de existir considerados ridículos e risíveis tendo em vista uma normativa social que institui o que é sério, o que é bom, o que é belo e o que está fora dessas categorias.

---

<sup>18</sup> Lecoq utiliza a palavra clown e não palhaço, portanto, nesta pesquisa, quando se tratar da abordagem desse autor, será mantida sua forma de nomear o trabalho.

As noções de desajuste, de ridículo, de torpe também são uma construção social, fabricada dentro dos próprios quadros normativos que regulam as noções de adequado e inadequado. O desajuste contém a norma e vice-versa ou, ainda, o desajuste está na própria norma. A estrutura da figura da palhaça que se dá com a exploração do que cada artista reconhece como desajuste e torpe evidencia que há uma composição de si que se constituiu por intermédio da norma. Butler (2015) afirma que o corpo adquire significado dentro de campos discursivos que lhe conferem reconhecimento. Com base na teoria de Foucault, a autora ratifica a ideia de que o reconhecimento de si se dá pelos regimes de verdade, que se constituem fora do sujeito, pelas regras e normas que lhe conferem reconhecimento, mas que, necessariamente, não o determinam. Ela diz, a partir de Foucault, que

[...] sempre haverá uma relação com esse regime, um modo de engendramento de si que acontece no contexto das normas em questão e, especificamente, elabora uma resposta para a pergunta sobre quem será 'eu' em relação a essas normas. Nesse cenário, nossas decisões não são determinadas pelas normas, embora as normas apresentem o quadro e o ponto de referência para quaisquer decisões que venhamos a tomar. Isso não significa que dado o regime de verdade estabeleça um quadro invariável para o reconhecimento; significa apenas que é em relação a esse quadro que o reconhecimento acontece, ou que as normas que governam o reconhecimento podem ser contestadas e transformadas (BUTLER, 2015, p. 35).

A citação de Butler apresenta a relação entre as práticas discursivas socialmente constituídas e os modos de subjetivação, na medida em que o sujeito elabora a si perante a cadeia discursiva que o interpela. Para Butler, os discursos sociais “[...] habitam corpos. Eles se acomodam nos corpos; os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue” (BUTLER apud PRINS; MEIJER, 2002, p. 163).

Assim, a comicidade que aponta para os corpos revela também o sistema social que define o torto e o desajuste. Entretanto, penso que é preciso constantemente problematizar o dilema que pode irromper quando se tratam de metodologias embasadas nas corporeidades, pois, ao rir dos corpos pode-se tanto ratificar o lugar de desajuste como denunciar as estruturas sociais que constituem esses lugares. Considero importante pontuar o quanto os sistemas sociais forjam as noções de reconhecimento sobre os corpos e como a figura palhacesca pode ser um mecanismo de denúncia desses sistemas, mas também de reiteração desses lugares.

A proposição de Lecoq parte da exploração da vulnerabilidade, dos aspectos ridículos dos corpos, dos sentimentos de fracasso para a construção do cômico. O sucesso da figura palhacesca e suas condições de gerar riso estão atrelados aos sentimentos de fracasso dos e das artistas, ligados às particularidades que não se enquadram nas normativas sociais que delimitam os corpos. Entretanto, quando as práticas de construção do cômico estão vinculadas aos corpos das artistas, corre-se o risco de criar-se um riso depreciativo e hierarquizante caso se esteja apontando para os corpos, se a referência somente consistir na personalidade de quem porta a máscara, ligada à ideia de fracasso pessoal como incapacidade da artista de performar sua existência de forma reconhecida como socialmente adequada.

Lecoq exemplifica, ainda, que rir das pernas do artista, rir de si, rir do corpo do outro, expondo sua fraqueza, cria um espaço de liberdade de ser. Essa afirmação requer também cuidado na análise. Se por um lado rir de si, das fraquezas, pode relativizar as normativas sobre os corpos e levar a uma ideia de legitimação destes, como diz o autor, os artistas: “Podiam enfim existir tal como eram, com inteira liberdade, e fazer rir” (LECOQ, 2010, p. 214); por outro, pode criar instâncias de reiteração dos lugares de vulnerabilidade e opressão. Não se trata de questionar a metodologia desenvolvida por Lecoq, que evidentemente criou formas que multiplicam as construções cômicas a partir da singularidade de cada artista, mas de entender os múltiplos efeitos que pode gerar quando outros elementos, como o gênero, interseccionam-se. Cabe ainda ressaltar que a metodologia de Lecoq<sup>19</sup> é complexa e vai muito além do recorte apresentado, este foi escolhido justamente por apontar o aspecto de exploração de vulnerabilidade para a construção do cômico que se disseminou em muitas técnicas experimentadas pelas artistas palhaças desta pesquisa.

As técnicas que envolvem a exploração do ridículo e do fracasso pessoal como mote para composição cômica são uma constante nas pedagogias desenvolvidas para construção da figura palhaça ou palhaço. Como já apresentado, a palhaçaria, como técnica para diferentes artistas da cena, passou a explorar as particularidades pessoais como forma de criar uma comicidade particular e única.

---

<sup>19</sup> Segundo Cézard (2014, p. 226), uma das alunas de Lecoq relata os tensionamentos entre o pedagogo e as mulheres que faziam seus cursos e queriam experimentar todos os tipos de máscaras, até mesmo aquelas destinadas somente aos homens. A aluna conta que soube que Lecoq reconheceu posteriormente a necessidade de oportunizar as mulheres o uso de todas as máscaras.

Burnier (2009, p. 209) diz que: “[...] o clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo ele é um tipo pessoal e único”. Segundo o autor, os exercícios têm por finalidade romper com as “courageiras que usamos na vida cotidiana” (BURNIER, 2009, p. 218). Para ele, ainda:

Basicamente todos eles buscam colocar o ator em situação de desconforto na qual se opera um arriamento de suas defesas naturais. Nessa situação surgem uma série de pequenos gestos que ‘escapam’ ao seu controle. Em francês, esses gestos são chamados de *gestes em fuite*, gestos-em-fuga. Eles são preciosos na composição do clown, pois são como ‘sementes’, algo muito pequeno, mas que contém um embrião do futuro clown (BURNIER, 2009, p. 217).

Por um lado, tais práticas possibilitam uma construção de outras formas de percepção e compreensão das artistas sobre si e seu trabalho, e multiplicam aspectos da comicidade, por outro, quando as questões de gênero se fazem presentes nos processos de criação, uma série de signos sociais é acionada e torna-se necessário considerar um contexto maior diante da técnica, para que não se reitere sistemas de opressão. A ideia é problematizar as noções de fracasso e ridículo no interior dessas técnicas que reiteram sistemas sociais que delimitam a legitimação dos corpos, para deslocar aquilo que é risível do corpo das artistas para os quadros normativos que as forjam.

Manuela Castelo Branco, palhaça Matusquella, relata seu sentimento de constrangimento diante de uma situação em que foi exposta durante seu processo formativo. A artista conta que lhe foi indicado um tipo de figurino para que ela experimentasse a sensação de ridículo. Nas palavras de Manuela:

Aí quando ele falou traz a roupa, ele não falou traz a roupa da sua palhaça, ele faz assim, traz uma roupa de festa, uma roupa que você goste muito, uma roupa que você não goste muito, mas que seja de festa. Tá certo? E aí eu trouxe então as roupas de festa, que na época eram os vestidos ainda porque a gente se sente na obrigação de refletir ali, eles nunca falaram disso homem, mulher pra mim naquele período 98, mas não me lembro, por isso que não me lembrar hoje me faz uma falta de não me lembrar. Tenho vontade de ligar pra ele e perguntar, tá e aí como é que você fez essa pergunta primeiro? Eu sei que quando eu cheguei lá com as minhas roupas, mané ma deu certo, mas aí a roupa o camaradinho, porque é bullying, nessa época palhaçaria era bullying ainda, então era do seu ridículo. Fica lá na frente todo mundo te olha e fica falando as suas características, mas era ofensivo, era bullying, era bullying. Era bullying disfarçado com um monte de coisas, era bullying com uma intenção positiva, criativa mas era bullying. E aí o camaradinho falou assim: trouxe essa roupa aqui ridícula pra mim, foi um camarada que trouxe o vestido e deu pra mim na hora do fuzuê, ‘não você veste esse’. Aí eu peguei e vesti a porra do vestidinho, qual lado? Eu pra mim enquanto lésbica, esse meu corpo feminino me incomodou durante anos, até hoje eu não sei lidar com ele, ‘com esses peito tudo que eu tenho, com essas buceta minha, com a minhas bunda, com a minhas curva, minhas coxa grossa, eu não consigo lidar bem com esse corpo até hoje’. Mas quando era jovem era mais difícil, então um vestido colado pra mim o meu sentido do ridículo ia no nível plus, cadê, onde é que eu

sumo? Então era o bullying e ficou sendo esse vestido, talvez, tivesse sido o macacão, talvez o meu percurso tivesse sido diferente, né? (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

O relato da artista demonstra o quanto se sentiu incomodada durante o trabalho, ela diz “era bullying disfarçado” e ressalta que talvez, se as implicações de gênero fossem consideradas desde o início, seu processo teria sido outro. Quando o cômico, o risível é criado a partir da subjetividade de cada artista, quando o risível perpassa os corpos e as vidas das mulheres palhaças, do que estamos rindo? Quando, para que se reconheçam as particularidades cômicas, propõe-se às artistas processos que enfatizam seus corpos, com base na noção de fracasso que, não raro, geram situações constrangedoras, o riso gerado se refere a que ou a quem? A ideia é pensar o quanto as práticas da palhaçaria, calcadas no universo pessoal de cada artista, pode ao mesmo tempo propiciar um espaço de compreensão e atuação sobre si ou reiterar modos de opressão sobre os corpos. Ou ainda pensar como são capazes de promover um riso depreciativo dos corpos ou crítico dos sistemas sociais, que estabelecem as normativas que legitimam sujeitas e sujeitos.

Miranda (2003) aponta como o treinamento de artistas é fundado na ideia de sujeito universal masculino, o que tende a gerar uma série de implicações. Primeiro, mantém a hegemonia dos corpos masculinos. Segundo, ao desconsiderar as singularidades das diferenças de gênero, perde-se a chance de entender como essas diferenças podem complexificar as práticas teatrais. Contudo, Miranda também aponta que, se por um lado a ideia de sujeito universal masculino, presente no treinamento de atores, exclui as possibilidades de pensar nas implicações de gênero nas práticas teatrais, por outro, pode ser recurso para desconstruir padrões dados ao gênero feminino. A provocação de Miranda vai muito além de definir os diferentes ângulos de uma prática, mas se coloca como um procedimento, uma disposição para constantemente atuar sobre o olhar de artista e pesquisadora.

Ao pensar nas práticas de uma palhaçaria pessoal que explora as singularidades de cada artista, a ideia de um sujeito universal masculino pode suscitar condições para as artistas desconstruírem formas de gênero dadas ao feminino. Mas também é esse sujeito universal masculino que acaba por definir também alguns códigos para a composição da figura da palhaça. Assim, calcar as práticas da palhaçaria num sujeito universal masculino pode levar à reiteração de formas de opressão em relação às mulheres. Essas técnicas que se utilizam da vulnerabilidade das artistas como modo de explorar a comicidade passaram a ser



problematizadas pelas mulheres palhaças, que se sentiram coagidas, invisibilizadas e que não se veem representadas em suas singularidades. Não se trata somente de não se reconhecer num repertório cômico masculino, mas de vivenciar técnicas que reproduzem os sistemas de opressão que as artistas vivem cotidianamente como mulheres.

É no interior de diferentes técnicas da palhaçaria, que emergiram após os estudos de Lecoq e outros que se debruçam sobre a singularidade de artistas e a produção de uma palhaçaria pessoal, que as mulheres puderam encontrar espaço para o desenvolvimento de um trabalho mais autoral, em função do exercício sobre si mesmas. No entanto, é também no contexto dessas técnicas que as artistas se depararam com uma série de problemáticas que trazem à tona as diferenças de gênero.

Colocar uma mulher na situação de vulnerabilidade, mesmo que sejam processos criativos aos quais ela se colocou à disposição, é diferente de colocar um homem, por consistirem em corpos socialmente já classificados, categorizados na zona de marginalização. Não se trata aqui de uma crítica aos modelos de construção da palhaçaria, mas uma reivindicação para que esses processos sejam examinados na complexidade das existências dos corpos, das experiências e contextos das artistas.

Nessa perspectiva, retomo a pergunta: afinal, estamos rindo de quê? Estamos rindo dos corpos fracassados e inadequados das artistas? Da sua incapacidade de performar os modelos sociais? Rindo de todos aqueles que se identificam com essas configurações? Sem dúvida não se trata de rir das artistas, mas de sistemas sociais que geram modos de constituição de si, de reconhecimento dos corpos que interpelam sujeitas e sujeitos a performar a norma. Gosto de pensar que os corpos têm lugares de graça e de riso e não lugares de fracasso ou inadequação, justamente porque confrontam as normativas. O fracasso instituído aos corpos tem seu lugar no conjunto social. Explorar os sentimentos e os modos particulares das artistas se relacionarem consigo e com o universo que as cerca é uma possibilidade de olhar para esses quadros sociais e direcionar o risível para eles, fazendo dos corpos uma via de denúncia e não lugar final do riso.

As técnicas de palhaçaria que se disseminaram pelo Brasil, inspiradas nessa metodologia, que se apoia nas particularidades das artistas para a composição da máscara, nem sempre foram potencializadoras do trabalho das artistas palhaças e,

por vezes, se constituíram como lugar de depreciação da figura feminina, justamente por não se considerarem as implicações de gênero. Ao explorar o universo pessoal da artista, o ridículo de cada uma, o fracasso, o torpe ou o erro para composição da figura, e não se considerar sob quais condições essas noções são produzidas, cria-se um limite muito tênue entre uma prática depreciativa e uma prática crítica que o olhar sobre si pode gerar.

Neste momento retomarei parte do relato de Manuela Castelo Branco, a palhaça Matusquilla, anteriormente exposto, no qual ela conta como em seu processo de iniciação ela se deparou com as inquietações que as configurações de gênero impunham em relação a seu figurino, para levantar outra possibilidade de análise. Na fala da artista:

Aí quando ele falou traz a roupa, ele não falou traz a roupa da sua palhaça, ele falou assim, traz uma roupa de festa, uma roupa que você goste muito, uma roupa que você não goste muito, mas que seja de festa. E aí eu trouxe as roupas de festa, que na época eram os vestidos ainda, porque a gente se sente na obrigação de refletir ali (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

No relato de Manuela já se faz presente a ideia das práticas compulsórias de gênero, daquilo que é dado, construído socialmente como natural e normal aos indivíduos conforme suas características anatômicas. A artista diz que era preciso se “refletir ali”, ou “naquela época eram os vestidos ainda”, a fala de Manuela possibilita pensar o quanto os modelos são impostos às mulheres e o quanto essas práticas são perpetuadas como forma de reconhecimento sem que as mulheres percebam. Outro dado importante que Manuela traz em seu relato é de que o vestido usado para seu exercício de iniciação foi escolhido por um homem. Segundo a Manuela:

E aí o camaradinho falou assim: trouxe essa roupa ridícula aqui. Pra mim. Foi um camarada que trouxe o vestido e deu pra mim no fuzuê – não, veste esse! E eu vesti a porra do vestidinho... qual o lado? (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

O relato de Manuela expressa uma situação na qual a artista é convocada a usar um figurino ridículo que não teve tempo para questionar, pensar ou entender seu significado dentro de sua construção.

Tatá Oliveira<sup>20</sup> também relata o quanto os padrões de feminilidade tensionaram os modos de compor a palhaça. No relato da artista:

---

<sup>20</sup> Tatá Oliveira (Thais Oliveira), palhaça Augustina, é, além de palhaça, atriz e designer, fez formação de palhaços para jovens com os Doutores da Alegria e Atuação na SP Escola de Teatro.

Eu queria experimentar uma roupa bem largona, de moleque sabe? [...] e o meu formador falou assim – não, não, tira esse sapato, não tem nada a ver com você, você não está conseguindo ser você. E aí, eu fico me perguntando – Como assim? Não deu nem tempo de saber se eu era eu, sabe? [...] E depois virou e falou – um vestido fica melhor em você. E isso me marcou muito, eu escutei a minha adolescência inteira que eu tinha que me vestir como menina. Eu sou menina, gente, eu não quero trocar meu sexo, eu gosto de ser mulher, tenho orgulho de ser o que sou, ter peitos sabe? Eu só queria usar bermudas, calça jeans, eu me sinto à vontade (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

O relato de Tatá Oliveira, assim como o de Manuela, também apresenta uma condição muito comum às mulheres palhaças: formadores homens delimitando as noções de feminino, do que caberia a uma mulher palhaça usar. Sem querer ser redundante, mas não podendo evitar, o *imaginário normativo da máscara* de predomínio masculino se faz presente constantemente, condicionando os modos de construção da figura. A indicação de usar vestidos ou trajes que remetessem ao universo da feminilidade socialmente constituída provocaram a artista diante dos modos de compreensão de si e de sua vontade de contrapor esse discurso.

Segundo Tânia Swain, a sociedade se estrutura em variados polos binários: masculino/feminino, homem/mulher, bem/mal. Esses polos opostos ou complementares geram uma ideia de fixidez que, por sua vez, regulam corpos e comportamentos. Para a autora:

No cadinho das práticas sociais o ‘eu’ se forja em peles. Delimitando corpos normatizados, identidades contidas em papéis definidores: mulher e homem; assim somos criados por uma voz tão ilusória quanto real em seus efeitos de significação, cujos desígnios se materializam nos contornos do humano. Esses traços desenhados por valores históricos, transitórios, naturalizam-se na repetição e reaparecem fundamentados em sua própria afirmação: representações da ‘verdadeira mulher’ e do ‘verdadeiro homem’ atualizam-se no murmúrio do discurso social (SWAIN, 2005, p. 325).

As ideias sobre os elementos que pertencem ao que é masculino e ao que é feminino estão firmadas em construtos sociais que regulam cada categoria de gênero. Não somente àqueles que dão contornos ao que se refere a masculino e feminino, mas igualmente àqueles que conferem hierarquia e desigualdade nessas relações. Swain (2005) complementa que o binarismo homem/mulher que rege as práticas sociais tem como objetivo atrelar as identidades na coerência sexo e gênero, o que impede o reconhecimento da multiplicidade que essas relações podem conter.

Louro (2008) aponta como as ideias de gênero e de sexualidade são uma construção social e se dão nas práticas e aprendizagens cotidianas, de formas explícitas ou dissimuladas, nas mais diversas instâncias sociais e culturais. Trata-se de um

[...] processo minucioso, sutil, sempre inacabado. Família, escola, igreja, instituições legais e médicas mantêm-se, por certo, como instâncias importantes nesse processo constitutivo. Por muito tempo, suas orientações e ensinamentos pareceram absolutos, quase soberanos. Mas como esquecer, especialmente na contemporaneidade, a sedução e o impacto da mídia, das novelas e da publicidade, das revistas e da internet, dos sites de relacionamento e dos blogs? Como esquecer o cinema e a televisão, os shopping centers ou a música popular? Como esquecer as pesquisas de opinião e as de consumo? E, ainda, como escapar das câmeras e monitores de vídeo e das inúmeras máquinas que nos vigiam e nos atendem nos bancos, nos supermercados e nos postos de gasolina? Vivemos mergulhados em seus conselhos e ordens, somos controlados por seus mecanismos, sofremos suas censuras (LOURO, 2008, p. 18).

Louro demonstra, então, como a noção de gênero é consolidada em diferentes e mínimas práticas, espaços e instâncias cotidianas. A noção de gênero é, portanto, delimitada por inúmeros marcadores sociais. Juliana Bordallo<sup>21</sup>, artista palhaça do grupo Praiaças, conta como os marcadores de gênero se fizeram presentes desde antes do nascimento de seus filhos e como são condicionantes de uma expectativa social sobre gênero. Na fala da artista:

Eu acho que essa questão também de vida já vem quando a gente já engravida, a primeira coisa que vem te perguntar é o que é? Aí se tu fala que é menina é muito engraçado né, aí tomara que ela seja tão bem. Porque eu lembro da Luara nascer e eu tenho um caderno de mensagens de quando ela nasceu do hospital né, e você vê os recados que ela seja muito feliz, encontre um marido ótimo, tenha uma família linda, e o meu filho tem o mesmo caderno de quando ele nasceu, né. E que ele seja bem-sucedido, que ele vá em frente, nossa! Que ele seja batalhador! Então olha onde nós estamos, a época que a gente tá, de discussão né, e que a gente continua nesse mesmo lugar, desejando essas mesmas coisas. Aí a gente vai pega o filho e bota na escola e isso é reproduzido lá dentro da instituição (banheiro e tudo mais né), exatamente, e a menina que quer jogar futebol e só tem ela que quer jogar futebol, porque ninguém da escola quer jogar futebol, aí a diretora chama pra falar, então só tem ela (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

---

<sup>21</sup> Juliana Bordallo, palhaça Floris, é técnica em Artes Cênicas, danças brasileiras e cultura Popular no Instituto Brincante e Licenciada em Filosofia. Passou por oficinas de clown na Espanha com mestres como Antón Valén, aula aberta com Norman Taylor e Mosh Cohen e, no Brasil, Oficina com Iván Prado, Gionani Fioretti (Itália), Darina Robles (México), Leticia Vetrano (Argentina), Ricardo Puccetti (Brasil) e Karla Concá (Brasil). Filósofa, atriz e Palhaça. Atua desde 2001 como atriz, palhaça, criadora e pesquisadora da cultura popular brasileira e o universo do clown. Gestora e atriz do Grupo Teatro do Pé desde 2004 e na Bella Cia como palhaça, atriz e produtora desde 2008. Idealizadora das PRAIAÇAS - Movimento de Palhaçaria Feminina da Baixada Santista, movimento que une e fortalece mulheres artistas circenses e palhaças.



Imagem 4 – Juliana Bordallo, palhaça Floris.  
Fonte: Foto de Catarina Freudenthal. São Paulo, Brasil.

Butler (2016) defende a noção de gênero como uma criação cultural e social. Para a autora, gênero não é e não pode ser entendido como algo natural, pré-determinado, dado por um corpo biológico e anatomicamente constituído. A construção de gênero é o resultado de práticas sociais que significam os corpos e que criam a falsa ideia de algo natural. Segundo Butler, gênero é um ato performativo, na medida em que se inscreve na superfície dos corpos a partir de atos, gestos e atuações repetitivas, produzidas e sustentadas por “signos corpóreos e outros meios discursivos” (BUTLER, 2016, p. 235). A noção de gênero como ato performativo parte do pressuposto de que a realidade de gênero só existe quando representada, dramatizada diante do outro por intermédio de performances sociais. A noção de gênero de Butler como ato performativo inclui a ideia de que gênero não é só efeito de práticas sociais, mas também é constitutivo destas.

Para Swain (2005), as práticas regulatórias de gênero se baseiam na heterossexualidade compulsória como matriz de inteligibilidade, como forma de conduzir o desejo e o comportamento humano dado como natural. Geram o ideal de feminino e de masculino como uma criação fictícia incapaz de abranger a multiplicidade das relações entre sexo e gênero. Criam-se noções como a “verdadeira mulher”, relacionadas à sedução e à maternidade, e o “verdadeiro homem”, dotado de poder e autoridade, segundo a autora:

O corpo não é apenas discursivamente construído, é objetivado numa escala de valores e atributos que, além das identidades estabelecem seus critérios de 'verdadeiros': a 'verdadeira' mulher, sedutora, bela implacável, a imagem à qual procuram se identificar milhões de seres marcados do feminino. O verdadeiro homem macho empedernido, coração seco e músculos túrgidos (SWAIN, 2005, p. 333).

Assim, podemos retomar o questionamento anterior a respeito das relações entre os modos de as artistas compreenderem a si e as construções sociais sobre gênero nos processos de criação da figura palhaça. Como e quais as noções sobre o feminino surgem e como afetam a composição da palhaça? A inquietação das mulheres palhaças diante dos processos criativos de composição de sua figura instaura o conflito: como equacionar, no percurso de criação da figura palhaça, o que se compreende e percebe sobre si com as convenções sobre o feminino? Como constituir um processo criativo que de fato esteja conectado com o universo feminino de cada mulher palhaça com base num *imaginário normativo da máscara* que, já vimos, existe sob uma perspectiva masculina? Acredito que a figura da palhaça é efeito desse conflito entre a multiplicidade que compõe as construções femininas e o ideal de feminino. Um ideal que se impõe e capta, dando contornos estéticos ao trabalho da artista na medida em que esta acolhe ou resiste a tais normativas.

## 2 A PALHACINHA: SOBRE HABITAR A NORMA E CONTESTÁ-LA

A palhacinha, substantivo comum feminino ou adjetivo pejorativo? A pergunta que dá início a este capítulo é uma provocação com base em um dos temas que perpassou muitas conversas e entrevistas que compõem esta pesquisa: a performance da palhaça, caracterizada de forma colorida, meiga, fofa, atrapalhada e, muitas vezes, infantilizada, que acaba por definir a imagem da palhacinha.

Para iniciar a problematização do sufixo *inha* na constituição da figura palhaça, torna-se importante delinear a própria noção palhacinha. Do que se trata? Qual o imaginário que envolve essa figura? Ou ainda, sob quais condições essa figura se forma e quais os efeitos sobre a máscara? O intuito deste capítulo é entender como surge a imagem da palhacinha e analisar as reverberações na comicidade das artistas palhaças.

A figura da palhaça e a construção da imagem da palhacinha começam a se delinear dentro dessa conjuntura artística e social que delimita o que cabe a cada gênero. Nessa perspectiva, muitos são os elementos que corroboram para sua concepção, dentre eles uma construção histórica que privilegiou os registros de gags e composições cômicas predominantemente masculinas, como apontado no capítulo anterior. Em muitas gags “tradicionais” ou “clássicas” a mulher aparece como objeto do riso, as piadas são feitas sobre os corpos das mulheres, assim como há dramaturgias relacionadas ao universo dado ao masculino, como as guerras, as armas etc. O repertório de palhaçaria “tradicional” ou “clássica”, apesar de fixado em determinado tempo e contexto social, ainda é propagado largamente tanto nos circos, como no cinema e nas práticas da palhaçaria calcada no teatro. Em relação ao repertório circense, o registro de tal fato é entrevisto nas obras de Tristan Remy (2016) e Mario Bolognesi (2003), que levantaram o material cênico de palhaços na Europa e no Brasil. Nenhum dos registros tem uma mulher como protagonista de cena.

Para Karla Concá e Ana Borges<sup>22</sup>, que desenvolvem um curso voltado para o estudo da dramaturgia na palhaçaria, as gags clássicas são uma evidência dos

---

<sup>22</sup> Ana Borges, palhaça Maroquinha, é atriz, palhaça, pesquisadora e professora. Antes de dedicar-se às artes atuou por cerca de 20 anos na área corporativa com projetos de comunicação, marketing e responsabilidade social. É originariamente graduada em Comunicação Social, Mestre em Administração Pública e Doutora em Engenharia de Produção. Atualmente direciona sua experiência e conhecimento pesquisando a mulher na palhaçaria. Possui dois artigos publicados sobre o tema e em 2020, no contexto da pandemia e em parceria com Karla Concá, idealizou os Grupos de Estudo em Dramaturgia, iniciativa online que debate e analisa a dramaturgia clássica e

processos de objetificação e violência contra a mulher. Nesse repertório, as mulheres, quando são citadas ou aparecem em cena, são apresentadas como figuras de desejo dos palhaços, apanham, perdem a roupa ou são descritas em função de seus atributos físicos ou morais (a feia, a gostosa, a chata, a traidora). Dessa forma, além da figura palhacesca aparecer somente na versão masculina, as participações femininas ocorrem com base em estereótipos, em representações do feminino de acordo com a perspectiva masculina.

Para Karla Conká a falta de referências de um repertório cômico feminino interfere no modo de construção das palhaças e pode gerar a ideia da palhacinha. Na fala da artista:

Existe uma tendência das mulheres em infantilizar ou masculinizar a sua palhaça. Muitas vezes por falta de referência. Agora esse panorama está bem mudado, mas ainda existe (DOSSIÊ, 2017, n. p.).

Michelle Silveira, a palhaça Barrica, conta que em seu percurso como palhaça iniciou com uma composição bastante infantilizada e que também utilizou alguns recursos do universo masculino como forma de transformar sua figura. Segundo ela:

Porque daí, assim, a minha primeira roupa era uma roupa meio não é bem feminina nem masculina era uma roupa. Uma calça justa azul ligadinha e um colete xadrez e um laço amarelo no peito. E aí, eu era muito, não é que eu era feminina, não era nem isso. Mas, eu era muito infantilizada. Nesse primeiro processo do palhaço é, muito infantilizada nhenhenhe (vozinha de bebê). Aí a Rosane<sup>23</sup> viu assim, que talvez seria interessante se tivesse uma coisa que me botasse os pés no chão. Daí entrou a masculinização da figura. Ela me sugeriu de colocar um palito e uma peruca curta. Aí eu 'não vou botar essa peruca' 'Tu vai lá no camarim e pega uma peruca' aí eu falei que não ia botar aquela peruca e ela falou 'tu vai botar essa peruca'. Aí quando eu coloquei a peruca e me olhei no espelho eu falei 'eu não vou mais tirar essa peruca' (DOSSIÊ, 2017, n. p.).

O relato de Michelle Silveira demonstra algumas estratégias utilizadas em seu processo formativo para criar outros registros para a figura palhaça, que não só as formas mais infantis. Da mesma maneira, minha trajetória como palhaça também mesclou momentos de um registro mais delicado e até mesmo infantil para outro com elementos do universo masculino, tanto no que se refere à ação quanto ao

---

contemporânea na palhaçaria sob a perspectiva de gênero e diversidade. Também em parceria com Karla Conká, organiza um livro sobre dramaturgia de mulheres na palhaçaria previsto para ser lançado em 2021. Performa a Palhaça Maroquinha, pensóloga, falóloga e expressóloga.

<sup>23</sup> Rosane Cardoso, palhaça Coxilha, é professora na Universidade Federal de Santa Maria. Foi forte influenciadora na formação de palhaças e palhaços no Rio Grande do Sul. O encontro de palhaças e palhaços de Santa Maria homenageou a professora responsável por difundir a arte da palhaçaria com o nome do encontro: *Encontro da Coxilha Festival de Palhaços*.



figurino. O figurino do meu primeiro solo como palhaça, de fato constitui uma figura fofa e delicada, um vestido vermelho de saia arredondada. Num trabalho posterior, em parceria com Odelta Simonetti<sup>24</sup>, utilizei um figurino que remetia aos fardamentos do exército e ainda outro como dono do circo, uma referência mais ao universo masculino. Uma figura ambígua para mim e para o público. A descrição abaixo, que faz parte do dossiê de análise deste trabalho, apresenta os dois figurinos e os diferentes registros físicos e de ação da palhaça:

O figurino da minha palhaça, chamada de Generosa, em meu trabalho solo *Amostra Grátis* é composto por um vestido vermelho com saia balonê, meia-calça branca de bolinhas pretas e um casaco branco de gola e punhos pretos de bolinhas brancas. Na cabeça uma pomba branca. A ação física, o registro que mais se apresenta, pode ser descrito como leve, rápido com certo ar de curiosidade, ingenuidade e peraltice infantil. Já para o trabalho *1,2,3 ECHÁ* espetáculo posterior, criado conjuntamente com Odelta Simonetti e sob direção de Lily Curcio, meu figurino eram botas e calças de montaria, um casaco ornado com medalhas e um capacete de guerra. O casaco virava do avesso e tinha detalhes que remetiam ao universo circense. No ombro um urubu. As ações eram fortes, pesadas, diretas, o registro da fúria e da agressividade eram dominantes nesse trabalho (DOSSIÊ, 2018, n. p.).



Imagem 5 – Ana Fuchs, palhaça Generosa.

Fonte: Foto de Marcelo Peres. Espetáculo *Amostra Grátis*. Goiânia, Brasil (2011).

<sup>24</sup> Odelta Simonetti, palhaça Rarley, graduanda em Pedagogia, iniciou nas artes cênicas com o Grupo Teatral Hora Vaga, onde estudou durante vários anos teatro de rua, circo e Commedia Dell'arte. Em 2006 ingressa nos Médicos do Sorriso, aprofunda-se na técnica do clown. Em 2009 funda o Trompim Teatro, grupo dedicado à pesquisa teatral. Atua nos espetáculos *Cinta-Liga/Desliga* (Prêmio Carequinha de Estímulo ao Circo) e *Marilu* (Prêmio Anual de Incentivo à Montagem Teatral). Em 2014, monta o espetáculo *1,2,3 ECHÁ!\**, em parceria com Ana Fuchs e direção de Lily Curcio. Em 2016 estreia seu primeiro solo, *Um dia uma Palhaça*, com direção de Ana Fuchs. Em 2017 estreia *Passagem Para Dois*, com direção de Tiche Vianna do Barracão Teatro. Com seus espetáculos de repertório circulou por diversos festivais e giras pelo Brasil, Chile e Argentina. Estudou com distintos profissionais, como Jessé Oliveira, Esio Magalhães, Hunter Patch Adams, Julie Goel, Eduardo Moreira, Carlos Simioni, Cláudia Contin, Angela de Castro, Ana Woolf, Tiche Vianna, entre outros.

As descrições e relatos apresentados apontam para marcadores de gênero que regem as construções sociais e trespassam a palhaçaria. Os binarismos como homem/mulher, masculino/feminino, adulto/criança, por vezes, aparecem nas falas das artistas ora como polos opostos, ora de maneira amalgamada.

A figura palhacesca (palhaça e palhaço) habita o imaginário social e seu conjunto de signos e significados está atrelado a práticas que envolvem tanto os modelos de gênero como o modo como a história da máscara é contada em suas relações com diferentes funções e espaços, como circo, teatro, rua, festas etc. A artista Michelle Cabral<sup>25</sup> atribui parte de sua caracterização, mais infantilizada, aos modos como a figura é relacionada com o público infantil. A artista começou seu processo formativo acompanhando um palhaço de circo que havia deixado a lona e fazia trabalhos cômicos pela cidade. Segundo ela, sua palhaça tem um caráter infantil em razão das aproximações, que existem no imaginário, dessa figura do público infantil. Nas palavras de Michelle:

Foi assim muito por acaso né, porque eu sempre fiz a Palita e a minha palhaça é meio criança, ela é uma palhaça boba assim, as piadinhas muito infantis. Eu tenho uma coisa meio infantil em mim, que eu acho que se reflete na palhaça, o infantil, até a malícia da Palita, é uma malícia infantilizada assim né. [...] E eu também não sei se é uma coisa da minha cidade sabe. Como eu nasci e cresci em São Luís, botou a roupa de palhaço é infantil, é criança né, ainda tem aquela coisa (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

A fala de Michelle Cabral permite pensar o quanto o imaginário normativo que compõe a máscara também permeia os processos de composição da palhaça. Independente da técnica de construção da figura que a artista vivenciou, existe uma construção social a respeito da palhaçaria que também gera implicações nos modos de entender e construir a palhaça.

---

<sup>25</sup> Michelle Cabral, palhaça Palita, é atriz, diretora teatral e pesquisadora em teatro. Integrante da *Cia. MiraMundo* e professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão (DEARTC/UFMA).



Imagem 6 – Michelle Cabral, palhaça Palita.  
Fonte: Foto de Geisa Leite. Espetáculo Arruçando. Brasil, Maranhão.



Imagem 7 – Michelle Cabral, palhaça Palita.  
Fonte: Foto de Paulo Socha. Espetáculo Palita no Trapézio. Maranhão, Brasil (2014).

No festival *Esse Monte de Mulher Palhaça*, que ocorreu no Rio de Janeiro/RJ em setembro de 2018, assim como no *1º Sol Rindo*, festival que aconteceu em novembro de 2018 em Camboriú/SC, apareceram figuras como noivas e bailarinas, personagens ícones de uma construção sobre o feminino. Essas figuras, muitas vezes, podem levar a denominação de palhacinha pela graciosidade que carregam, sem que necessariamente as artistas performem de maneira garbosa ou elegante como as figuras sugerem. Em diferentes cenas e espetáculos, parte dos figurinos era adornado com flores, laços e plumas, entre saias, vestidos e grandes sapatos de salto, elementos socialmente atribuídos ao universo feminino. Muitas vezes esses elementos bastam para que as artistas recebam a denominação de palhacinha.

Recentemente, em uma rede social, vi um elogio para a colega Patrícia Rocha<sup>26</sup>, com a seguinte frase: “Que palhacinha linda!”. Seu figurino em nada lembra uma figura infantil, ele remete a uma figura feminina adulta (uma referência a uma mulher executiva). A temática da cena também tangencia as atividades da vida adulta, da mesma forma as ações, a voz e os modos de atuar da artista não são infantilizados. Segue a descrição do seu trabalho:

O número intitulado *Workaholica* da palhaça Maçaroca, performado pela artista Patrícia Rocha, apresenta uma palhaça workaholic que tenta a todo custo relaxar em meio ao excesso de trabalho. O figurino da palhaça é composto por saia lápis justa, preta, blusa listrada preto e vermelha, meia calça preta e sapato de salto preto (DOSSIÊ, 2019, n. p.).



Imagem 8 – Patrícia Rocha, palhaça Maçaroca.

Fonte: Foto de Marina Kerber. Espetáculo *A Workaholic*. Porto Alegre, Brasil (2018).

<sup>26</sup> Patrícia Rocha, palhaça Maçaroca. Atriz, palhaça, produtora e mãe. Graduanda em teatro pela UFRGS, já realizou diversas oficinas de palhaçaria com nomes como Pepe Nuñez, Karla Concá, Melissa Dornelles e Eveliana Marques. É integrante do NIC - Mulheres palhaças, grupo que se dedica à investigação da palhaçaria. Sua primeira esquete palhacística foi *A Workaholica*, onde buscou transmutar através de sua palhaça a experiência pessoal como executiva de vendas, função que desempenhou por anos antes de se dedicar à arte e à maternidade.



Imagem 9 – Patrícia Rocha, palhaça Maçaroca.  
 Fonte: Foto de Marina Kerber. Espetáculo A Workaholic. Porto Alegre, Brasil (2018).

O figurino da artista (Imagens 8 e 9), assim como a situação cênica em que está inserida, aponta para o universo adulto, o que não impediu o comentário: “Que palhacinha linda”. É possível depreender dessa situação que o sufixo *inha* não remete somente ao universo infantil, ou ao imaginário lúdico da figura palhacesca e pode estar ligado aos modos como as mulheres comumente são representadas socialmente. É possível perguntar o quanto a imagem da palhacinha emerge também das construções sociais no que tange às mulheres, comumente ainda denominadas de “mulherzinha” ou o “sexo frágil”. É preciso ressaltar que mesmo a frase sendo dita num contexto de elogio e afeto, ela carrega um conjunto de acepções que envolve a figura da palhaça e da mulher.

Situação semelhante vivenciou a artista Maura Rodrigues, em recente intervenção foi chamada de palhacinha, mesmo com uma caracterização adulta de sua palhaça. A artista relata que, antes de entrar em cena numa escola municipal, foi abordada por um adolescente que a chamou de palhacinha. Maura relatou o seguinte:

Ah, na real ele pediu uma balinha e eu perguntei por quê. Daí ele disse: porque tu é palhacinha. Daí que eu disse: desde quando eu tenho que dar bala para marmanjo, só por ser palhaça. Meu querido, sou uma cantora lírica, diva e canto em vários idiomas (DOSSIÊ, 2019, n. p.).



Imagem 10 – Maura Rodrigues, palhaça Ema Ame.  
 Fonte: Foto de Débora Mallmann. Espetáculo: Onde a palavra se diverte. Porto Alegre, Brasil (2018).



Imagem 11 – Maura Rodrigues, palhaça Ema Ame.  
 Fonte: Foto de Elizabeth Thiel. Espetáculo: O Museu Desmiolado. Porto Alegre, Brasil (2019).

A partir das análises feitas até o momento, é possível inferir que a noção palhacinha não remete somente a performance das artistas, mas a um conjunto de significações que configura socialmente a figura e os modos atribuídos ao feminino e

que envolve a espectadora e o espectador. A palhacinha vai se constituindo por intermédio de uma série de práticas e instâncias: como as narrativas históricas em relação à figura palhacesca, predominantemente masculina, os modos estereotipados como as mulheres são representadas cenicamente, as maneiras como as artistas são interpeladas nas construções de seus figurinos, os lugares e públicos a quem se imagina que a figura deve se referir, tudo isso entrelaçado aos modos como o gênero feminino é concebido e socialmente reconhecido.

Faz-se importante pontuar que a noção *palhacinha* não está sendo tratada, nesta pesquisa, de forma depreciativa em relação a outras composições da figura palhaça. Trata-se de entender as condições nas quais essa figura se forma e que efeitos têm sobre a máscara e as artistas. No decorrer do texto pontuarei diferentes perspectivas sobre a noção de *palhacinha* e como essa construção apesar de, por vezes, ter um caráter pejorativo, está sendo redimensionada pelas artistas palhaças para a construção de uma comicidade crítica. Proponho aqui um exercício de reflexão sobre como a ideia de *palhacinha* se estabelece e quais os efeitos e provocações que gera na composição da palhaça, nos modos de subjetivação das artistas e na construção do risível.

Por vezes a designação *palhacinha* se mostra como uma manifestação de afeto e de admiração, por outras, pode denotar certo menosprezo com a figura, tendo em vista que *inha* é um sufixo diminutivo. Assim, ao considerar a linguagem falada como um complexo sistema de significações, que mais do que designar também constitui sujeitas e sujeitos, parece pertinente pensar em como o sufixo *inha* afeta as construções da palhaça.

A teoria sobre *atos de fala* de Austin (1990) apresenta uma perspectiva performativa a respeito da linguagem. Para o autor, as palavras não são simples descrições da realidade, elas a produzem, “[...] dizer algo é fazer algo, ou que ao dizer algo estamos fazendo algo, ou mesmo que *por* dizer fazemos algo” (AUSTIN, 1990, p. 95). As palavras, portanto, são performativas ao produzir ações. Para Austin, a noção de ato não trata somente do ato físico, mas das condições em que é proferido e dos efeitos que gera. Segundo o autor:

A expressão ‘um ato’ não está usada, de modo algum, para aludir apenas ao ato físico mínimo. O fato de podermos incluir no próprio ato uma gama indefinidamente extensa do que se poderiam chamar ‘consequências’ do ato é, ou deveria ser, um ponto pacífico fundamental da teoria da nossa linguagem acerca de toda a ‘ação’ em geral (AUSTIN 1990, p. 93).

Austin (1990) divide a linguagem em três tipos de classes: atos locucionários, atos ilocucionários e atos perlocucionários. O primeiro se refere ao ato físico de emitir sons e palavras; o segundo trata da força, do ato de fala como uma realização, que faz algo; o terceiro se refere à recepção, aos modos como são percebidos os atos de fala. Não obstante os atos de fala serem uma relação entre as três classes, é sobretudo o ato ilocucionário que instaura a noção de performatividade da fala. Quando se trata dos atos ilocucionários, que fazem algo, eles estão relacionados a convenções e à apreensão do ouvinte às convenções e regras que são instituídas pelos atos de fala e não necessariamente às percepções individuais. A ilocução está atrelada à apreensão de seu ato. Segundo o autor:

O que introduzimos pelo uso da nomenclatura de ilocução é uma referência, não as consequências da locução (pelo menos não no sentido ordinário de consequência), e sim uma referência às convenções de força ilocucionária relacionadas com as circunstâncias especiais da ocasião em que o proferimento é emitido (AUSTIN, 1990, p. 99).

Assim, um ato ilocutório como – Eu vos declaro marido e mulher – tem efeitos jurídicos independentemente de como os indivíduos se sentem em relação a isso, dito de outra forma, os efeitos de um ato ilocucionário são independentes dos seus efeitos pessoais. Já os atos perlocucionários engendram uma série de efeitos que os atos de fala podem implicar. Oliveira (2006, p.183) descreve a diferença entre os atos ilocucionários e perlocucionários na perspectiva de Searle, que se apoiou nos estudos de Austin. Segundo Oliveira (2006, p. 184), para Searle um efeito perlocucionário “é sempre algo para além da compreensão do ato executado”. Podemos então considerar que os atos de fala geram efeitos normativos e pessoais.

Otoni marca, na obra de Austin, como os atos de fala atuam de forma performativa e reverberam para além da intenção do falante. Para Otoni (2002, p. 137), na visão performativa de Austin,

[...] o sujeito vai se constituir não somente através das palavras, mas também das circunstâncias nas quais são empregadas. Dito de outro modo, numa visão mais forte da visão performativa, o que vai importar não é o que o enunciado ou as palavras significam, mas as circunstâncias de sua enunciação, a força que ela tem e o efeito que ela provoca.



O comentador do filósofo inglês marca, na obra de Austin, a noção de *performativo mascarado*, para designar os vários efeitos da linguagem que escapam da intenção do locutor. Segundo Ottoni (2002, p. 129):

Daí, Austin concluir que uma afirmação pode ser um performativo. Podemos dizer que por detrás de cada afirmação há uma forma não explicitada de um performativo, um *performativo mascarado*. A explicitação desta forma gramatical será sempre a utilização da primeira pessoa do singular e do verbo no presente do indicativo. Por exemplo, se digo: 'ele é um péssimo indivíduo' isso pode, dependendo do lugar em que está sendo dito, ser interpretado de várias maneiras, ter vários 'implícitos performativos'.

Entendo que os *implícitos performativos*, apontados por Ottoni, podem ser comparados ao que Searle designa efeito perlocucionário, como aquilo que vai além do ato ilocutório, isto é, aquilo que escapa da intenção primeira do ato de fala. Apesar dos atos ilocutórios estarem diretamente ligados à noção de ato performativo, porque têm efeitos socialmente reconhecidos, é possível também pensar que o ato perlocucionário, que afeta de modo particular os indivíduos, também contém uma dimensão performativa, já que também produz algum tipo de efeito.

Num primeiro momento de sua teoria, nem toda enunciação geraria um ato performativo. Era necessário um conjunto de fatores, como um sujeito com status para proferir determinada sentença e códigos sociais, normas e convenções passíveis de reconhecimento para que o enunciado produzisse um ato. Porém, segundo Ottoni (2002), Austin, em suas obras finais, reconsidera sua própria teoria e afirma que toda fala é performativa, na medida em que gera efeitos no interlocutor e de que esses efeitos podem ser múltiplos, pois não há controle entre a intenção do sujeito falante e os modos de recepção. Dessa forma, uma afirmação que poderia ser entendida como uma descrição de algo pode constituir-se como ato performativo tendo em vista as consequências que pode instituir. Para Ottoni (2002, p. 137):

Podemos dizer, assim que o sujeito vai se constituir não somente através das palavras, mas também das circunstâncias nas quais são empregadas. Dito de outro modo, numa versão mais forte da visão performativa, o que vai importar não é o que o enunciado ou as palavras significam, mas as circunstâncias de sua enunciação, a *força* que ela tem e o *efeito* que ela provoca (grifo do autor).

Com base nessas reflexões é possível pensar que a palavra *palhacinha* pode gerar diferentes consequências na construção da palhaça, compondo todo um

imaginário a respeito da figura. Imaginário que pode desdobrar-se nas mais variadas maneiras de a artista lidar com a máscara, assim como na sua recepção e compreensão por parte da plateia. Cabe salientar que o sufixo *inha*, atrelado a uma palavra feminina como palhaça, carrega uma série de implicações, principalmente no que diz respeito aos modos de constituição do que é feminino e aos lugares das mulheres na sociedade.

A figura da palhacinha surge como consequência das relações entre as práticas compulsórias de gênero e as pedagogias da palhaçaria, ambas calcadas numa perspectiva masculina. Contudo, as relações entre os debates feministas e a máscara possibilitaram constituir outras perspectivas para essa figura. Se o sufixo *inha* pode ter um caráter depreciativo, ele também já foi ressignificado pelas artistas palhaças em busca de um trabalho crítico.

## 2.1 A PALHACINHA, ENTRE O IMAGINÁRIO NORMATIVO DA MÁSCARA E OS DEBATES FEMINISTAS

No Brasil, o movimento de mulheres palhaças estrutura-se, particularmente, sob a denominação de *palhaçaria feminina*, conceito esse que, atualmente, já vem sendo questionado, tendo em vista a complexidade que envolve as teorias feministas e o avanço dos estudos de gênero. Algumas terminologias – mulheres palhaças, palhaçaria de mulheres, palhaçaria feminista – estão sendo discutidas e exploradas, estabelecendo um fazer artístico ético e comprometido com as questões sociais que tangem a vida das mulheres. Daiani Brum<sup>27</sup>, palhaça e pesquisadora, questiona o conceito de feminino e relata como isso afeta a construção de sua palhaça. Ela conta:

[...] eu não tenho muito utilizado mais esse termo nas coisas que estou escrevendo, desde que li a tese da Melissa Caminha, onde ela questiona essa terminologia da palhaçaria feminina. Porque muitas mulheres não se identificam com a ideia de feminilidade e esse é o meu caso enquanto palhaça. Eu tento construir uma figura ambígua, às vezes um pouco feminina, um pouco mais masculina e no contexto hospitalar eu não deixo claro. As pessoas perguntam o tempo inteiro se sou homem ou mulher e eu deixo elas decidirem. [...] Então passei por umas situações desconfortáveis, dentro disso comecei a reivindicar esse espaço mais por defesa mesmo, por uma palhaçaria feita por mulheres que não performam a feminilidade (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

---

<sup>27</sup> Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum, palhaça Brum, é doutoranda em Teatro (UDESC). Dedicase à atuação palhacesca hospitalar junto ao grupo Doutores Risonhos (Chapecó/SC), à criação artística autoral com a Cia. Lunáticas de Palhaças (Florianópolis/SC), às ações artísticas, teóricas, formativas e de pesquisa na área das Artes Cênicas.

O que se percebe, neste momento de configuração da palhaça, é como as interrogações a respeito do feminino e de gênero podem se tornar elemento de composição da figura, permitindo à artista transitar, brincar e fazer escolhas em relação a sua performance, diferente de uma época em que as mulheres não podiam portar a máscara ou precisavam fazê-lo sob trajes masculinos. Verônica Mello, palhaça do *Circo di SóLadies*<sup>28</sup>, também problematiza a noção de feminino. Para ela:

Na verdade eu sou feminista antes mesmo do trabalho com performance e teatro. Inclusive pra mim, falar, por exemplo: palhaçaria feminina, eu entendo, mas me incomoda. A gente tá questionando esse tema no *Circo di SóLadies*, porque nada contra o feminino em si, mas o conceito de feminilidade que a gente questiona até no nosso espetáculo e de feminino é um conceito patriarcal, heteronormativo, machista, europeu, católico, capitalista. E o medo de falar feminismo que existe, a gente começou usar feminina, mas aí a gente começou achar que era feminista mesmo, então a gente usa hoje, carro chefe de pensamento. A gente teve medo porque vão rechaçar a gente, o que é que vão falar do *Circo di SóLadies* - feminista. Eu falei meu: é o que é, é o que a gente quer ser e é o que vai ser. Porque a gente não é só feminina não, não é feminina. Se eu tô questionando meu gênero o tempo todo, não tô falando que não é mulher, é mulher. É mulher palhaça, isso eu acho importante, tá lá, agora o feminina tem a ver com característica (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

O relato de Verônica demonstra como a palhaçaria feita pelas mulheres é um espaço de luta política, de questionamento e enfrentamento dos padrões sociais que demarcam conceitos, espaços e comportamentos relacionados às mulheres. Evidencia também como as discussões a respeito desses termos são referências para a criação artística e o posicionamento ético diante do trabalho que realizam. Os depoimentos de Daiani Brum e Verônica Mello destacam a preocupação relacionada à teia de conceitos que envolve a palhaçaria feita pelas mulheres, tendo em vista que conceitos carregam histórias, significados e práticas, fazendo-se necessário questioná-los. É possível perceber como os padrões de feminino se mostram insuficientes, limitados, forçados diante das necessidades das artistas de performarem a si e suas palhaças.

Manuela Castelo Branco de Oliveira Cardoso, a palhaça Matusquilla, ressalta que uma prática feminista em palhaçaria requer uma discussão a respeito das

---

<sup>28</sup> Idealizado por Lilyan Teles e Tatá Oliveira, o *Circo di SóLadies* surgiu em 2013 a partir das inquietações em relação à desigualdade de gênero e da percepção de que havia ainda um pequeno espaço dado à mulher em se tratando de comicidade e linguagem da palhaça. Em 2016 juntaram-se a elas as artistas Kelly Lima e Verônica Mello, ampliando o repertório do grupo. Feito por mulheres palhaças, atrizes, musicistas, pesquisadoras e realizadoras, para todos os públicos. É um circo no qual as artistas desenvolvem o repertório através do improviso e do jogo cênico com elementos fundamentais para conexão e interação com o público, a conquista do estado de graça, do riso e da reflexão sobre o papel da mulher na sociedade.

pautas feministas. No entanto, a artista reconhece que a própria figura palhaça carrega em si uma perspectiva feminista, na medida em que se coloca como uma ruptura aos padrões de uma palhaçaria predominantemente masculina. Em seu trabalho de mestrado ela diz: “Não posso corroborar com a ideia de que toda palhaça é feminista, como não concordo que toda mulher seja feminista, mas sinto que há uma boa dose de feminismo em se proclamar mulher palhaça ou palhaça simplesmente” (CARDOSO, 2018, p. 162). A discussão conceitual proposta aqui faz parte de um debate que precisa ser constante, porque são questionamentos contemporâneos e que desencadeiam novas práticas e reconfiguram as noções que perpassam a palhaçaria feminina.

Para Lauretis, o sujeito do feminismo é justamente esse que está na zona de conflito entre a construção da noção de *Mulher* como representação universal do feminino e a noção de mulheres como seres reais, históricos, engendrados nas relações sociais. Para a autora, o sujeito do feminismo emerge “[...] ao mesmo tempo dentro e fora da ideologia de gênero e está consciente disso, dessas duas forças, dessa divisão, dessa dupla visão” (LAURETIS, 2019, p. 132). Essa é, segundo ela, a condição de existência do feminismo.

Como pontuado por Lauretis (2019), o sujeito do feminismo é aquele que transita dentro e fora da norma e, portanto, dentro e fora daquilo que é concebido como padrão de feminino. Os debates e teorias feministas, assim como os estudos de gênero, englobam o termo feminino como noção que, por um lado, abriga a construção do sujeito feminino ou Mulher porque está transpassada por um conjunto de práticas que o forja, e, por outro, questionam-no, problematizam-no quanto à unidade, quanto à categoria estável e universal. Assim, é possível reivindicar um outro modo de ver e operar sobre as coisas do mundo por intermédio de uma perspectiva feminina, como aponta Rago (1998b), e, ao mesmo tempo, questionar o significado desse feminino e do termo Mulher e mulheres diante da multiplicidade que constitui esses sujeitos (LAURETIS 2019; SWAIN, 2005). Ou seja, trata-se de reivindicar espaço de atuação e representatividade, uma vez que se constitui como sujeito histórico e social, para além da representação de um sujeito ideal imaginário, ao mesmo tempo que se questiona inclusive sua própria condição de formação.

Que as mulheres continuem a se tornar Mulher, continuem a ficar presas ao gênero, assim como o sujeito de Althusser à ideologia, e que persistamos em fazer a relação imaginária, mesmo sabendo, enquanto feministas, que

não somos isso, e sim sujeitos históricos governados por relações sociais reais, que incluem predominantemente gênero – essa é contradição sobre a qual a teoria feminista deve se apoiar, contradição que é a própria condição de sua existência (LAURETIS, 2019, p. 132).

As relações entre os conceitos “Mulher” e “feminino” apontada por Lauretis permitem entender sobre quais bases a noção de feminismo se desenvolve, ao mesmo tempo que questiona as representações sociais dadas ao feminino, reivindica outras formas de construção de gênero. Penso que o campo da palhaçaria feminina mostra-se potente para a exploração de variadas formas de (des)construir a noção de feminino para além dos limites normativos, e que o termo feminino deve, sim, ser constantemente questionado para que outras formas de performar o gênero possam ser reconhecidas e habitar esse conceito. Dessa maneira, ao longo deste trabalho mantereí a noção de palhaçaria feminina, mesmo com as problematizações já levantadas pelas artistas, por entender que, de alguma forma, essa terminologia designa todo esse movimento de expansão das discussões sobre o feminino e a arte da palhaçaria. Por compreender ainda que o conceito de feminino é uma alavanca para os debates feministas, seja em oposição a ele como norma instituída ou como perspectiva de representatividade na sua diversidade. Palhaçaria feminina, palhaçaria feminista e palhaçaria de mulheres são, portanto, expressões que denotam singularidades e intersecções e que são utilizadas pelas artistas conforme o modo como reconhecem, constituem e defendem seu trabalho.

É importante pontuar que os questionamentos sobre as relações entre a máscara e as configurações de gênero, entre os debates sobre o feminino e o feminismo no trabalho de artistas palhaças, não se desencadeiam a partir do movimento da palhaçaria feminina, eles acompanham as mulheres cômicas em diferentes épocas e contextos, como já explicitado neste trabalho. Podemos, no entanto, pensar que é justamente o contrário, são as constantes problematizações feministas sobre o feminino que instigam os questionamentos sobre a arte da palhaçaria e a formação do movimento da palhaçaria feminina.

Contudo, é preciso reconhecer como o movimento produzido por mulheres palhaças se potencializou, ao dilatar e expandir esses debates. Muitas das artistas entrevistadas comentam como o encontro com o movimento da palhaçaria feminina, ou de mulheres palhaças, que estão engajadas nesse processo político de

transformação da máscara, modificou sua relação com a composição de sua figura cômica. Sobre isso a artista Manuela Castelo Branco diz o seguinte:

É, então quando eu conheci a palhaçaria feminina, quando isso fez sentido pra mim? Foi em 2009, eu já tinha feito o encontro de palhaças em 2008, mas ali eu tava buscando por um espaço, eu nem sabia que isso já era palhaçaria feminina. Vamos colocar assim? [...] Eu queria fazer porque eu num tinha espaço, mas era um espaço pra mim, era um espaço pras minhas amigas, já era palhaçaria feminina, mas não é o que eu entendo hoje por palhaçaria feminina mesmo assim, eu acho. Então vamos dizer pensando, vou usar a imagem do poço, do lago, do que quer que seja, eu fui lá muitas vezes beber, molhei o pezinho, molhei a cabecinha, mas eu não me relacionei de verdade com o lago, com o poço, com o que foi naquele momento, ia lá bebericava uma aguinha, me refrescava um pouco, essa imagem é boa né? Mas quando eu mergulhei, quando eu passei a mergulhar né, quando a imersão começou a acontecer, foi aqui nesse festival em 2009, no festival Esse Monte de Mulher Palhaça, quando eu deixei a minha realidade local, quando a minha realidade pessoal se abriu, aquela sensação do – ‘puxa não estou sozinha!’ [...] Mas eu voltei diferente, diferente, entendeu? (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

O mesmo vivenciou a artista Michelle Silveira, palhaça Barrica, a respeito do seu encontro com o movimento da palhaçaria feminina:

Isso é muito verdade assim, porque quando eu fazia palhaço na universidade, isso não era abordado, porque a gente não sentia isso. A gente sentia assim, que a gente tava fazendo clown e que a gente tava tentando descobrir a fraqueza do outro, a revelar um e o outro. Então, a gente não sentia nada de ‘Ah, palhaço é assim, palhaça é assim’. A gente não tinha isso, não sentia isso. Aí, quando eu fui pro Rio de Janeiro nesse festival, eu percebi que era a primeira vez que existia isso. Por que daí as mulheres começaram a contar que sofriam preconceito, que não queriam contratar elas, porque elas eram mulheres, porque elas não tinham os mesmos espaços nos festivais. Até então, eu nunca tinha ido pra festival, não conhecia festival. Aí eu comecei a pensar na minha história, aonde que isso se cruzou? (DOSSIÊ, 2017, n. p.).

A artista Michele Cabral também conta que na universidade não se discutia o “teor feminista” do trabalho em palhaçaria, que o foco era a construção do riso independentemente dessas questões. A artista entrou em contato com as ideias difundidas pelo movimento da palhaçaria feminina por meio de uma oficina com a artista Andréa Macera. Michelle conta:

E aí nas palhaças quando eu comecei a despertar pra isso eu lembrei, eu falei: nossa mas eu não faço comicidade feminina só porque eu sou menina né? Existem questões aí que eu acho que... Mas aí eu não conhecia e aí com a Andrea Macera, a Andrea foi muito importante pra mim assim. Porque quando ela chegou em São Luís a gente tava sendo questionado porque oficina só pra mulher, porque encontro, porque tema da mulher e ela chegou e respondeu os palhaços tudo na rodinha que a gente fez, os caras foram pra questionar... Ela fez eles parecerem tão ridículos sabe, tipo: é por isso mesmo, é por você que é nosso parceiro palhaço e tem esse comportamento, é por você não sei o quê. Ela deu uma lista de homens que a gente idolatra, palhaços, que reconhece como referência que falam coisas absurdas e aquilo assim a cortininha levantando, despertar. Eu falei: caracas esse negócio de mulher palhaça é muito complexo, é muito profundo e vai além de uma série de coisas e é difícil pra caramba, porque você fazer rir de temas que não são risíveis, são terríveis. Como é que eu faço essa tua pesquisa, que eu fiquei assim, caramba, como é que eu faço? (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Na sequência da conversa, Michelle Cabral ainda complementa:

Passado isso, quando você entra na questão da palhaçaria feminina aí é outra mudança, parecido né. Aí você diz assim: ai que merda eu não sei nada, eu sou uma...como eu sou machista e como eu reproduzo isso, ou senão reproduzo conscientemente porque a gente não quer, não é isso que a gente acredita, nossa como eu sou vítima também dessa sociedade, digo que merda que fazem com a gente né. E nossas mães que também foram e reproduzem, reproduzem. E aí eu penso muito, tipo eu sou mãe de menina então já mudou a forma como eu lido com Cecília, já tem toda uma preocupação de tentar passar pra ela, pra ela não ter a educação machista que eu tive, e é difícil. Então já é uma coisa que já me influenciou, e esteticamente como eu já falei muito de pensar a minha cena, de pensar o que eu vou dizer, de pensar o que eu vou fazer, tem hora que é tanto pensar que eu digo assim: há dane-se, vou pensar nada, vou fazer e pronto, porque se não... aí você fica naquele medo de cometer uma...né!? (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Os depoimentos das artistas trazem um elemento importante para se entender o processo de criação da palhaça: como as questões sobre o feminismo e suas reverberações na máscara são desencadeadoras de um outro olhar sobre si. Um olhar que lhes provoca a modificar a atuação sobre a própria figura, o que gera um movimento constante entre os modos de subjetivação das artistas e a composição da máscara. Michele Cabral aponta como se viu reproduzindo atos machistas sem perceber essas condutas e de como passou a analisar seu modo de se relacionar com os outros e com a própria figura palhaça.

É por intermédio do olhar sobre si, da crítica, que a artista pode criar condições de reconhecer e transformar suas formas de performar a si. Assim, se a noção de sujeita é delimitada pelas condições de cada um performar a si, aceitando ou resistindo aos efeitos discursivos, é a atitude crítica que pode promover os processos de ruptura e transformação.

Gostaria de apresentar alguns fragmentos do debate entre artistas palhaças, ocorrido na *II Mostra tua Graça Palhaça*. Karla Concá relata o trabalho desenvolvido com uma palhaça em que se evidenciam as relações da artista com os modelos de gênero e comicidade. Karla conta:

Eu tenho trabalhado muito como formadora. Há pouco voltei de Brasília e trabalhei com uma menina que pediu: dá uma olhada no meu número? Eu fui ver e tal, e tem uma hora que ela faz assim (Karla demonstra a ação, levanta o braço e cheira as axilas). Ela fez: oooh (Karla imita a atriz com cara de nojo em relação ao cheiro das axilas). Pera aí, cê tá fedendo? Sua palhaça fede? Ela falou: de maneira nenhuma! Caramba Karla! Eu falei: Isso é uma *gag* reproduzida. Os homens fazem muito isso, porque os homens usam paletó, porque de repente suam, porque é uma *gag* que vem da Europa, lá a cultura é diferente. Enfim, eu olhei para ela e perguntei: o que você faria? De repente você está cheirosa, você pega aqui e passa ali (Karla passa o dedo na axila, cheira, gosta do cheiro e passa atrás da orelha como perfume). Em seguida ela fez um cabaré e quando ela fez isso o público foi a baixo (DOSSIÊ, 2017).

O relato acima exterioriza o tensionamento entre as condições de performar a si e as disposições normativas da máscara que atuam diretamente na composição cênica da palhaça. Quando a formadora Karla Concá instiga a palhaça a repensar sua *gag* de “cheirar as axilas” e questiona-a se se trata de uma ação que passa por uma compreensão de si ou se é somente a reprodução de uma estrutura externa, ela convoca a artista a tentar entender as múltiplas perspectivas que podem perpassar seu trabalho. Ao mesmo tempo, instiga-a a estabelecer uma correlação entre seu universo pessoal e o que já foi estabelecido como repertório e código artístico para a máscara, para gerar novas possibilidades de ação para a cena. A artista, por sua vez, revela uma ação condicionada por estruturas externas e, dessa forma, é possível pensar na opacidade de seus atos, que se configura na reprodução da *gag* sem o olhar crítico sobre si e sobre a ação. A noção de opacidade é desenvolvida por Bulter, justamente para apontar para o “desconhecimento sobre si”, para os modos de assujeitamento que não são reconhecidos pelos sujeitos.

Em outra fala, quando a artista Michelle coloca que vai repensar sua relação com uma cena parecida, em que esfrega uma rosa nas axilas e sente cheiro ruim, também aparece essa necessidade de olhar para si como vontade de entendimento e transformação da própria ação.

Eu quero falar dessa *gag*, sobre o que a Karla e a Andrea tavam falando, sobre essa *gag* de cheirar debaixo do braço e sentir cheiro de asa, de que isso é uma coisa muito masculina... Eu fiquei pensando que eu faço isso no meu espetáculo, eu esfrego uma rosa embaixo do braço e tá fedida, passo a mão na perereca e tá fedida. E aí fiquei pensando sobre isso e acho que tem outro lado, mas que eu já estou repensando, de que a mulher também pode feder. Porque parece que a mulher tem que ser sempre cheirosa, sempre linda. Por que ela não pode ter asa? Ela pode ter tudo (DOSSIÊ, 2017, n. p.).

Sincronicamente, Michelle traz outra provocação a respeito dos discursos sobre o feminino, perguntado a todas – e, portanto, perguntando também a si mesma – se cabe sempre às mulheres serem cheirosas ou se as mulheres também podem apresentar um cheiro desagradável. Ao questionar os atributos relacionados às mulheres, a partir da estrutura da própria *gag*, ela abre espaço para a crítica de si e das convenções sociais. O jogo de busca por uma autenticidade suspende os discursos sobre o feminino, abrindo espaço para novas práticas, que reverberam na máscara da palhaça e nos modos de subjetivação da artista.



Esses fragmentos inspiram a pensar como a palhaçaria feminina cria condições para que a artista tenha um olhar para o próprio modo de ser a partir do ato de performar a si mesma. Esse movimento acaba por retornar à estrutura da máscara, possibilitando a reconfiguração de *gags* já existentes e a construção de um novo repertório com base no olhar sobre as práticas discursivas de cada artista palhaça. Repensar as próprias ações, reconstruir repertório cênico por meio da paródia como forma de olhar para si e buscar reconhecer aquilo que ainda não passou por um plano reflexivo são condições que fornecem instrumentos para a composição da máscara da palhaça e, conseqüentemente, para a estruturação dos modos de subjetivação da artista.

A interlocução entre a exploração dos modos de subjetivação, os debates feministas e a composição da palhaça também ensejam diferentes desdobramentos para a figura palhacinha. Conforme a artista compreende e transforma as relações consigo mesma, conforme se compreende nessa complexa trama que se estabelece entre a noção de Mulher e de mulheres, ela constitui diferentes registros para a figura.

Manuela Castelo Branco relata sua relação com os modos de compreender a si e a composição de sua figura palhaça. Num primeiro momento, a indicação de usar vestidos ou trajes que remetessem ao universo da feminilidade socialmente constituída provocaram a artista diante da vontade de contrapor-se a esse discurso. Posteriormente, a artista revela a aspiração de experimentar essa noção de feminilidade na relação constante entre a construção da palhaça e a constituição de si.

Então, vesti o rosa, então foi todo um resgate de um feminino que eu nego, que nem vou dizer que não é meu, entendeu? Eu não consigo dizer que esse feminino não é meu mais, mas que durante muito tempo eu quis que não fosse meu, para poder lidar com tudo isso, eu botei para o mundo – rosa comigo não! Rosa comigo não, vestido comigo não, batom não! E aí vem essa palhaça e diz – você ama rosa, você ama rosa. [...] Eu nunca quis usar salto como palhaça, eu nunca quis, eu nunca quis. Hoje, eu tô querendo, isso pra mim me dilacera por dentro entendeu? [...] E hoje ela no meu lugar, assim a minha palhaça tem me levado a procurar e encontrar a minha mulher (DOSSIÊ, 2018, n. p.).



Imagem 12 – Manuela Castelo Branco, palhaça Matusquilla.  
 Fonte: Foto de Flavia Neiva. Intervenção na Escola Parque. Brasília, Brasil (2019).



Imagem 13 – Manuela Castelo Branco, palhaça Matusquilla.  
 Fonte: Foto de João Américo. Cena Carrinhões. Brasília, Brasil (2014).

O depoimento de Manuela expõe o trânsito possível entre atuar e romper com os padrões de feminino, mostrando a complexidade que as questões de gênero engendram nos processos de constituição da figura da palhaça. Se, por um lado, é possível perceber o movimento de questionamento e ruptura com os paradigmas de gênero, por outro, percebe-se a vontade de explorar esses padrões na composição de sua palhaça. Essa questão ainda pode ser encarada de outra maneira: podemos pensar que a figura da palhaça permite à artista experimentar aquilo que um dia não reconheceu como seu. A questão que parece se impor, então, não é somente sobre

performar o que é dado como feminino ou fora dele, mas como esses padrões ou o tensionamento deles também geram ou não o reconhecimento de si e da outra ou do outro. É interessante apontar como as práticas desenvolvidas pela palhaçaria feminina possibilitam à artista explorar diferentes formas de performar a si mediante a performance da palhaça, evidenciando a desestabilidade dos padrões de gênero. Assim como é possível perceber como a palhaça expande suas possibilidades de atuação conforme a artista se reconhece fora da máscara.

Sobre as correlações entre a palhaça e os processos de constituição de si, Manuela Castelo Branco diz:

E hoje, ela no meu lugar assim, a minha palhaça, tem me levado a procurar e encontrar a minha mulher sabe. [...] Doido isso, e eu acho que depois que completar esse ciclo a minha criança, aquela menina selvagem vai se tornar essa mulher empoderada que eu ainda não sou. Que eu aparento ser, mas que pessoalmente tô longe ainda irmã. Tô no caminho ainda viu? Segura na mão dela e vai, né amiguinha? Nós somos amiga, nós somos amiga e aqui tem espaço pra dizer isso! Mas vai, agora eu falei pra todo e assinei essa parada aí!!! (aponta para o termo da entrevista). Tem como botar uma gota de lágrima na dissertação? Aí da minha palhaça né? Quando eu encontrei a minha palhaça? Quando eu encontrei é, que eu sinto quando eu encontrei ela, porque eu acho que ela é uma mulher, não é uma menina, ela é adulta ou alguma coisa perto disso, porque não sei se ela vai envelhecendo junto ou se ela vai rejuvenescendo junto, é muito complicado isso. Porque por mais louco que seja, eu sinto que a minha palhaça me rejuvenesce. Eu quis muito fazer isso, teve um tempo até, é o negócio do dentro fora, do dentro fora! Tem uma época até que eu pinte o meu cabelo de branco, eu pinte o meu cabelo de branco porque eu queria chamar a velha que tem dentro de mim pra me ajudar a tirar a Matusquella desse lugar de menininha, de palhacinha, criancinha sabe, que não é a minha menina selvagem, sabe essas coisas que eu falei até agora? (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Manuela então discorre sobre as relações entre as imagens de si como criança e adulta na composição de sua palhaça. Na fala da artista:

Não, nós tamo brigando com ela não. É porque eu quero ser séria, eu quero ser, mas, quando eu ponho eu viro aquela criança disgramada entendeu? Aquela menina selvagem, e eu preciso de descanso. Então eu tô tentando fazer isso, botar ela pra sair, pra paquerar, pra beijar na boca, tô fazendo isso com a Matusquella. Saí do vestido rosa vesti o vestido preto. Botei ela de cabelo branco, agora tá de cabelo azul. Tá ótimas, estamos ótimas de cabelo azul, nunca estivemos tão bem. Mas se você me pergunta quem é essa palhaça? Eu me desencontro pra caramba entendeu? Porque eu me desencontro, ela não, isso é que é duro pra mim. Às vezes ela tá tão bem encontrada que eu sinto assim que a palhaça vai, que a problemática sou eu e não ela. Pra mim é tão claro que a problemática sou eu (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Os relatos de Manuela explicitam os entrelaçamentos que se estabelecem entre a configuração da palhaça e o universo pessoal da artista, como explorar a figura palhacesca gera um olhar sobre si, ao mesmo tempo que esse modo de se perceber afeta a composição da máscara. Manuela traz como a palhaça ganha uma configuração adulta conforme a artista experimenta diferentes performances de si

frente aos seus questionamentos sobre o feminino. Analogamente tal ponderação é explicitada pela artista Michelle Cabral:

Às vezes as pessoas fala assim 'Michele tu atendeu o telefone pensei que era tua filha, tua vizinha parece de criança'. Então tem muito tempo que eu escuto isso, e aí parece que quando eu vou abordar temas mais complexos, adultos, parece que não consigo, não cola. Eu tenho que crescer mesmo, como diz a Manu né? E aí agora eu tô vivendo num conflito, porque eu tô envelhecendo e a Palita não, entendeu? Eu tô até assim, eu não sei o que fazer assim... Eu não vou ser jovem pra sempre, então a minha comicidade, eu não tenho habilidades, então a minha comicidade é muito do meu corpo, eu faço as minhas presepadadas lá, boto a perna li, rolo e faço as minhas piadinhas e vou me virando. E só que eu não consigo mais fazer algumas coisas que eu fazia, entendeu? Depois que eu tive a minha filha, o trapézio eu nunca voltei a fazer o trapézio como eu fazia antes, até fui diminuindo. Tem um espetáculo com um parceiro que é com trapézio, aí agora eu tenho que descobrir uma nova forma para o riso, uma nova forma de comicidade que não é só física, mas é também dramática, de uma história que permeia e tudo mais. Então eu me sinto num momento de transição, sabe, da Palita. Daqui uns tempos a Palita vai mudar de novo, vai crescer um pouquinho, ela precisa crescer um pouquinho (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Os relatos apresentados permitem pensar em como se ampliam as possibilidades de performance da palhaça conforme também se dilatam as condições da artista de performar a si. Um espectro não implica na eliminação do outro. A palhacinha, como figura de um universo infantil, ou mais ingênuo, convive com novas configurações que geram outras formas de comicidade.

As análises feitas até agora evidenciam os desdobramentos que os debates feministas provocaram nas práticas da palhaçaria feminina, ou na comicidade de mulheres palhaças, na medida em que exigem das artistas um olhar sobre si, sobre os discursos que perpassam seus corpos. As correlações entre os modos de subjetivação, os debates feministas e a composição da máscara são a tríade que movimenta as práticas de constituição do risível da palhaça.

A artista Kelly Lima<sup>29</sup> do *Circo di SóLadies* aponta para a figura palhacinha em seu potencial de crítica, justamente porque o público reconhece a figura. Segundo ela

---

<sup>29</sup> Kelly Lima, palhaça Greice. Formada em Jornalismo pela Universidade Anhembi Morumbi (2006), com Habilitação em Roteiro para TV, Cinema, Teatro e Rádio, recebendo o Prêmio de Melhor Livro-Reportagem na sua Graduação. Trabalhou por 16 anos no segmento de publicidade, onde adquiriu experiência como Planejadora Estratégica de Mídia. Coursou "Gestão Cultural" através do projeto Cultura & Mercado em 2007. Em 2008 inicia a transição profissional, ingressando na Escola Doutores da Alegria e passando ainda por outros formadores como Ésio Magalhães, Advane Néia, Fernando Vieira, Fernando Martins, Luis Louis, Silvia Leblon, Livia Tejas, Tatá Oliveira, Chacovachi (ARG), Darina Robles Peres (MEX), Avner Eisenberg (EUA) e Letícia Vetrano (ARG) para aprofundamento do estudo das máscaras e do teatro físico, mantendo a pesquisa como uma constante na vida artística. Como atriz, participou de diversos espetáculos teatrais e curtas-metragens. Como palhaça, atuou em grupos de hospitais e da Trupe do Maiô. É integrante do *Circo di SóLadies* desde 2016, onde escreve, produz e atua nos projetos teatrais e audiovisuais (Canal no YouTube). Dá voz à palhaça Greice, um ser que mantém sua criança

Então é isso, quando eu vou pro lugar da palhaça, da palhaçaria, da arte eu também tenho um monte de questões claro, eu também sou a palhaça bonitinha. Só que eu também acho que eu consigo quebrar uma coisas quando eu falo coisas que não combina com essa palhaça bonitinha, entendeu? Quando é muito bom quando as pessoas falam: aí cês são tão fofas, tão fofas! (chega na criança a fofice). E aí dentro dessa fofice a gente cutuca, a gente põe o dedão na ferida assim sabe (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Kelly aponta para as configurações da palhacinha e o reconhecimento por parte do público das características que envolvem essa figura, justamente pelos atributos dados ao feminino. A artista Carolina Oliveira<sup>30</sup>, palhaça Marrí, aponta para a ideia de que o sufixo *inha* traz um caráter inofensivo à palhaça. Nas palavras de Carolina:

Eu penso que a palhacinha afasta o caráter crítico da figura. Afasta toda e qualquer ideia de que com a máscara da palhaça se pode denunciar algo (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

O sufixo *inha*, na perspectiva apontada por Carolina, carrega um modo de anular os efeitos da comicidade produzida pelas artistas palhaças. Contudo, se é possível que o sufixo *inha* denote um caráter inofensivo, essa mesma característica pode ser usada a favor da comicidade da artista, na medida em que o aspecto inócuo, aparentemente manso e inocente, aproxima o público da figura, como trouxe a artista Kelly, no relato acima.

De maneira que a figura da palhacinha também se estrutura sob um caráter controverso, habita a norma, ao mesmo tempo que a denuncia, coloca-se dentro e fora e, nesse conflito, constitui os seus modos de criar o riso e o risível. Gostaria de descrever uma das canções que o *Circo di SóLadies* apresenta em seus trabalhos, como mais uma forma de mostrar em termos de acontecimento cênico como a

---

desperta. Foi mãe adolescente e mãe de adolescente. Traz em sua essência as dores e alegrias de uma mulher que viveu situações de abuso e reconhece os prazeres da existência com humor às vezes leve, às vezes ácido, às vezes doce, às vezes amargo, trazendo à tona os saberes e sabores de ser quem é.

<sup>30</sup> Carolina Oliveira, palhaça Marrí, é licenciada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), mestra em Estudos Literários pela mesma instituição e atualmente é professora da rede pública do município de Canoas (RS). Desde 2012, estuda a arte da palhaçaria, tendo conhecido o universo da palhaçaria feminina em dezembro de 2018, em oficina com a palhaça Karla Concá. A partir dessa experiência, Carolina nomeou-se Palhaça Marrí e, somada às colegas do curso, integra o coletivo de palhaças *As Theodoras*, que, desde então, investiga a palhaçaria feminina em Porto Alegre (RS).

palhacinha pode habitar a norma e ao mesmo tempo questioná-la. Trata-se de uma paródia da música Pombinha Branca<sup>31</sup>:

Pombinha linda que tá podendo, não desejou nenhum casamento, foi se arrumar foi se trocar, foi na balada pra paquerar, passou um homem de terno branco bem do seu lado bem abusado, olhou pra lá, olhou pra cá, deu beliscão sai daqui seu sem noção, tenha mais educação quando eu digo não é não (DOSSIÊ, 2018, n. p.)<sup>32</sup>.



Imagem 14 – Grupo: Circo di SóLadies. Kelly Lima (palhaça Greice), Tatá Oliveira (palhaça Augustina) e Verônica Mello (palhaça Úrsula).  
Fonte: Foto de Danilo Ferrara. Espetáculo: O Estupendo Circo di SóLadies. São Paulo, Brasil (2018).



Imagem 15 – Grupo: Circo di SóLadies. Kelly Lima (palhaça Greice), Tatá Oliveira (palhaça Augustina) e Verônica Mello (palhaça Úrsula).  
Fonte: Foto de Danilo Ferrara. Espetáculo: O Estupendo Circo di SóLadies. São Paulo, Brasil (2018).

<sup>31</sup> Canção popular: Pombinha Branca, que está fazendo? Lavando roupa pro casamento. Vou me lavar, vou me trocar, vou na janela pra namorar. Passou um moço de terno branco, chapéu de lado, meu namorado. Mandei entrar, mandei sentar. Cuspiu no chão. Limpa aí seu porcalhão, tenha mais educação.

<sup>32</sup> Paródia Pombinha livre, composição de Lylian Teles

O trabalho que o *Circo di SóLadies* desenvolve traz questões sobre a violência contra a mulher para diferentes públicos, inclusive os infantis, justamente porque trabalha com configurações do feminino que habitam a norma, isto é, que trazem elementos de reconhecimento social do que é atribuído às mulheres e ao feminino ao mesmo tempo que também os questiona. O espetáculo *Estupendo Circo di SóLadies*, além de paródias musicais, traz várias histórias infantis conhecidas, como A Branca de neve, Rapunzel e Chapeuzinho Vermelho, que são interrompidas, questionadas e apresentadas em outras versões. Assim, a Branca de Neve diz ao príncipe que ele não pode beijar sem permissão, a Rapunzel decide cortar os cabelos porque prefere eles curtos e não quer ninguém pendurada neles.

O processo que envolve transitar entre os padrões normativos sociais sobre o feminino, sobre a noção de Mulher e o sujeito histórico, social, múltiplo das mulheres, é também provocador tanto da construção da figura palhaça quanto dos modos de subjetivação das artistas, pois instiga um constante olhar sobre as relações sociais que projetam os corpos. Assim, o risível, o ato cômico constituído pelas artistas, é decorrência da própria condição ambivalente, contraditória e múltipla da figura palhacinha. Quando os questionamentos feministas provocam as práticas da palhaçaria, a figura da palhacinha também se transforma e se firma como recurso para a construção de um riso e um risível crítico. A artista, ciente da dicotomia que forja as noções do feminino, com o olhar voltado para si e simultaneamente para o mundo exterior, consciente dos discursos sociais que norteiam sua vida, tem como ferramenta outros elementos para a tessitura da máscara e de sua comicidade.

Se pensarmos na comicidade da palhacinha como uma prática que se constitui e também constitui uma noção sobre o feminino, forjada por marcadores de gênero que transitam pelo imaginário social, é também possível pensar o quanto essa figura pode denunciar a instabilidade desses marcadores. A figura palhacesca encarna o ridículo, o torpe, é uma denúncia social, segundo Burnier (2009, p. 206) “[...] o palhaço circense e o *clown* possuem uma mesma essência: colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais”. Sob essa perspectiva, a palhaça, ao encarnar os modelos sociais destinados ao feminino, também coloca nesses modelos um lugar fantasioso, ridículo e torpe.

## 2.2 A PARÓDIA DE SI COMO FORMA DE DESLOCAR O RISO

Neste momento gostaria de analisar algumas práticas da palhaçaria feminina a partir da figura da noção de paródia, com o propósito de pensar as estratégias de mulheres palhaças na configuração de um risível crítico, ético e não depreciativo.

A artista Michelle Silveira, ao falar de sua relação com os padrões corporais e a composição de sua figura, conta como passou a reconhecer seu corpo e suas possibilidades cômicas a partir da crítica e do questionamento aos padrões normativos de beleza e feminilidade. As práticas da palhaçaria feminina facultaram à artista um olhar crítico e reflexivo que reverberam no modo de compreensão de si. No relato, Michelle apresenta o processo de construção de seu número cômico, envolvendo a figura de lemanjá. Mediante as relações entre seu corpo e a construção de seu figurino, a artista explicita como o trabalho com a palhaçaria feminina e a composição de sua palhaça alterou a relação consigo mesma.

A ideia inicial era fazer um maiô que se assemelhasse à cor de sua pele, com um bustiê sobreposto e a saia de sereia. Entretanto, ao experimentar a combinação bustiê/saia, sem o maiô, e que evidenciava suas formas corporais, Michelle gostou do resultado, não sentindo necessidade de cobrir aquelas partes que outrora lhe causavam desconforto. Nas palavras dela:

Então, para mim é muito forte porque tem essa figura feminina, vem a questão da sereia, vem a questão do padrão, porque a gente nunca vê sereia gorda, a gente só vê sereia magra. Vem essa quebra de padrão. Por que elas não podem ser diferentes? [...] Para mim foi ótimo! Porque eu ia fazer a saia e ia fazer um maiô da cor da pele e a coisa aqui, o bustiê. Quando eu fui na costureira e ela tinha um bustiê e a saia, ela disse: 'não sei como vou fazer o maiô'. E eu disse: nem faça porque ficou maravilhoso. Eu adorei. É isso aí, as gorduras, os pneus, é isso que vai, entendeu. Porque isso para mim tá tranquilo já, tem que lidar com isso e usar isso a meu favor para desmistificar isso de que a beleza não tá só no teu tamanho, no teu peso. A beleza vai muito além, a feminilidade também (DOSSIÊ, 2017, n. p.).





Imagem 16 – Michelle Silveira, palhaça Barrica.  
Fonte: Foto de Mariana Rocha. Cena: Oferenda. Chapecó, Brasil (2016).



Imagem 17 – Michelle Silveira, palhaça Barrica.  
Fonte: Foto de Mariana Rocha. Cena: Oferenda. Chapecó, Brasil (2016).

Também é possível depreender desse relato a relação da artista com o próprio corpo, que, por não se enquadrar nos padrões da beleza, encontra na figura da palhaça um espaço de existência, resistência e reconhecimento. Ao brincar com a própria imagem, rir de si mesma, expor seu corpo fora dos padrões de peso, também brinca, debocha e possibilita uma crítica ao que é dado como ridículo. É uma crítica aos discursos que interpelam os sujeitos e padronizam corpos e comportamentos para que os indivíduos se encaixem em modelos reconhecidos e aceitos socialmente. Modelos sociais que geram o sentimento de inadequação àqueles que não suprem as expectativas dadas.

Ao explorar um pouco mais esse trecho de entrevista, é possível pensar o trabalho das artistas palhaças pelo viés da paródia. Michelle brinca e faz graça de si, de suas características físicas, de suas mazelas frente aos regimes de verdade que engendram seu modo de ser. Assim, a figura da palhaça é constituída a partir do jogo de exploração e exibição dos regimes de verdade que perpassa a artista. Nesse jogo, a composição da palhaça configura-se como uma paródia da artista ao expor, ampliar, dilatar, distorcer e transformar as características pessoais. A ideia de paródia pode transpassar muitas das composições cômicas das palhaças precisamente porque parte da exploração do universo pessoal das artistas.

Os primeiros significados que envolvem o termo paródia se referem a uma imitação cômica, envolvendo o ridículo e o grotesco. As características risíveis, geralmente denotadas à paródia, já relegaram seu status a uma forma menor ou menos séria e até mesmo parasítica.

Agamben (2007) apresenta a vinculação da paródia com o cômico a partir da origem da palavra. Segundo o autor, a palavra deriva de *paroidous*, que eram cânticos engraçados apresentados nos intervalos das rapsódias e que tinham o intuito de animar a plateia pela inversão dos acontecimentos anteriores de forma ridícula. “Por isso, chamaram tais cantos de *paroidous*, pois ao lado e para além do assunto sério inseriam outras coisas ridículas. A paródia é, portanto, uma rapsódia invertida, que transpõe o sentido para o ridículo, trocando as palavras” (AGAMBEN, 2007, p. 33). Posteriormente, os cânticos gregos passaram a explorar uma diferenciação entre a melodia e a palavra, forma que causava riso na plateia.

Entretanto, as definições que correlacionam paródia e comicidade não abarcam todas as possibilidades de entendimento do conceito. Não pretendo apresentar uma genealogia da palavra, tampouco refletir sobre suas diferentes abordagens. O intuito é explorar suas características, buscando expor a complexidade que envolve o termo para, então, ao longo deste capítulo, pensar em sua função junto à máscara da palhaça e em suas relações com os estudos de gênero e as práticas pedagógicas.

De acordo com Hutcheon (1985), a paródia passa a ter reconhecimento na sua condição de autorreflexividade, gerada em decorrência dos processos de criação e recriação que lhes são pertinentes. Ambiguidade, transcontextualização, repetição diferenciada, inversão, metaficção, recodificação, são algumas propriedades que compõem os estudos sobre paródia. A paródia retoma, repete,

reinventa e recontextualiza o que está sendo parodiado. Muito mais do que uma imitação cômica, a paródia é uma prática que possibilita o distanciamento crítico no jogo entre semelhanças e diferença, na pluralidade de signos que se tensionam, no que se refere tanto à forma quanto ao conteúdo do que é parodiado. A paródia é um jogo de duplicidades. Ao parodiar, o artista evoca algo precedente e o recria, apresentando-o de outra forma, dando-lhe novos contornos e provocando outros olhares à forma pré-existente. “A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p. 17). Esse distanciamento possibilita a crítica e confere à paródia a característica de autorreflexividade. Segundo Hutcheon, pensar na paródia por meio de um conjunto de outros conceitos que não apenas as relações com o riso e o cômico alarga suas possibilidades de representação.

Hutcheon (1985), ao explorar a etimologia da palavra, busca apresentar a paródia para além do caráter cômico. Segundo a autora, o substantivo grego significa “contracanto”, sendo composto pelos elementos *odos*, que significa canto e *para*, que, em grego, pode ter dois significados: “contra ou oposição” e “ao longo de”. Para ela, a noção de contra e oposição são aspectos que conduzem ao cômico e ao riso, a partir da confrontação entre os elementos do que é parodiado. Por outro lado, quando a raiz etimológica é pensada como “ao longo de” pode criar a ideia de “[...] acordo, de intimidade em vez de contraste” (HUTCHEON, 1985, p. 47-48). A autora, então, enfatiza que se trata de um recurso que é regido pela inversão, pela repetição como diferença, que pode ou não conter humor e, conseqüentemente, nada impõe à paródia o caráter de ridículo. A autora não ignora o caráter risível que permeia a paródia, entretanto, defende que esta pode ser constituída de diferentes formas, não necessariamente cômicas.

As práticas da palhaçaria feminina, que se apoiam no universo da artista, transitam tanto pelo risível como pelo não-risível, principalmente em seus processos pedagógicos, que buscam um trabalho sensível de aproximação da artista, os modos de entender e operar sobre si e a composição da figura palhacesca. Essa perspectiva pode, ainda, ser depreendida de uma das falas da artista palhaça Advane Néia, em entrevista para a terceira edição da revista Palhaçaria Feminina, ao comentar que, em sua prática como formadora, não busca, necessariamente, uma prática pelo riso.

Diante de tanto riso e banalização, tenho me perguntado se fazer é o mais importante hoje. Costumo fazer entender que meu objetivo primeiro não é o riso propriamente dito, mas perguntar-se o que faz sentido, para si mesmo agora (NÉIA, 2015, p. 85).

Adelvane revela a necessidade de cuidado com a produção do riso de forma banal, assim como enfatiza que suas práticas buscam criar uma experiência significativa para as artistas palhaças, mesmo que isso não passe necessariamente pelo risível. Com essas considerações, podemos pensar que a palhaçaria feminina não se apoia somente no riso e no cômico, principalmente em seu caráter pedagógico, o que aproxima tais práticas, mais uma vez, às características da paródia.

Da mesma forma, as noções de “contra” e “ao longo de”, que perpassam a paródia, podem ser exploradas tanto no âmbito da composição da figura da palhaça quanto do conteúdo de seu material, porquanto envolve ao mesmo tempo uma contraposição crítica e uma proximidade com os modos da artista entender e operar sobre si. No relato de Michelle Silveira sobre a construção da sua palhaça como lemanjá, é possível pensar na noção de contra, como uma antítese ou contraposição aos discursos sobre um ideal de corpo feminino. A figura da lemanjá criada por Michelle revela tanto os discursos sobre o corpo feminino que a inibiam quanto sua crítica por meio da decisão de exibir suas formas, possibilitando uma reflexão acerca dos padrões de beleza. Paralelamente, podemos ver que a paródia que a artista faz de si pela palhaça também propicia um caminhar junto, “ao longo de” sua própria trajetória. A artista pela paródia expõe o próprio corpo e os regimes de verdade que lhe atravessam, expõe a sua história e o que lhe constitui como sujeito. A palhaça apresenta em sua forma e seu repertório os discursos inscritos no corpo da artista, ao mesmo tempo que exterioriza a crítica e a reinvenção de si. Dessa forma, é possível pensar a paródia como uma matriz da máscara da palhaça e que faz da palhacinha um lugar de questionamento, ruptura e tensionamento às normativas sociais dadas ao feminino.

Segundo Butler (2019), o sujeito se constitui na sua possibilidade de performar a própria existência. O corpo, mesmo sendo uma construção social a partir do conjunto de marcadores e convenções que o significam e que são anteriores ao próprio indivíduo, também se delinea a partir de atos, de sua performance em relação ao contexto no qual está inserido. De acordo com a autora,

“Enquanto uma materialidade intencionalmente organizada, o corpo é sempre uma corporalização de possibilidades, tanto condicionadas, como circunscritas por convenções históricas”. Butler se refere ao corpo em seu caráter dramático, como “[...] uma materialização contínua e incessante de possibilidades” (BUTLER, 2019, p. 216). Todavia, também enfatiza que até mesmo o caráter dramático, de materialização das possibilidades, aparece circunscrito nas condições históricas do sujeito.

Por conseguinte, a performatividade de gênero é baseada numa teia discursiva socialmente imposta e que sujeita os indivíduos, impondo comportamentos ditados pelas normas que estabelecem o binômio homem e mulher. Leis, normas, regras de comportamento buscam produzir um sujeito legítimo, viável e estável. Os diferentes marcadores de gênero, desde maneiras de se portar, vestir, falar e até mesmo perceber o mundo que o indivíduo aprende ao longo da vida, têm como objetivo reproduzir o gênero com “sucesso”, dentro dos moldes socialmente designados em uma estrutura binária que relaciona corpo biológico ao gênero.

Segundo a autora norte-americana, as práticas performativas de significação de gênero se sustentam a partir de estruturas de repetição, que garantem a manutenção do conjunto de formas hegemônicas. A repetição é “[...] ao mesmo tempo reencenação e nova experiência” (BUTLER, 2016, p. 242) do conjunto de atos e significados já legitimados socialmente. No entanto, os processos de repetição que sustentam e perpetuam os modelos normativos também podem conter a possibilidade de ruptura. O ato de reproduzir modelos gera desvios, fracassos; e na impossibilidade de repetir um padrão instituído é que reside a possibilidade de transgressão aos modelos impostos. A repetição cotidiana dos atos de gênero engendra um contingente de transformação.

A ideia de paródia, na obra de Butler, se insere nesse contexto de ruptura aos quadros normativos. Diante de normativas e modelos que interpelam os sujeitos e os convocam a repetir padrões de comportamento, Butler (2002) questiona se há outras maneiras de ocupar a lei, de desarticular as formas já estabelecidas de reconhecimento do sujeito em relação a gênero. Segundo a autora, sendo gênero um ato corporal, uma construção dramática, que se dá diante do outro, algumas performances podem desestabilizar as categorias de gênero já instituídas e revelar o caráter “fantástico” (BUTLER, 2016, p. 251) de suas criações. Para Butler, a

paródia pode se erigir como ato performativo subversivo e desestabilizador das categorias de gênero. Em suas palavras:

Como estratégia para descaracterizar e dar novo significado às categorias corporais descrevo e proponho uma série de práticas parodísticas baseadas numa teoria performativa de atos de gênero que rompem as categorias de sexo, gênero e sexualidade, ocasionando uma resignificação subversiva e sua proliferação além da estrutura binária (BUTLER, 2016, p. 13).

A autora apresenta como práticas parodísticas as performances de travestimento, em especial as *Drags*, e a estilização das identidades lésbicas *butch/femme*, como formas que tensionam e revelam o caráter constitutivo de gênero em oposição à noção de naturalização de uma unidade reguladora heterossexual. A autora enfatiza que gênero não é uma identidade estável, é uma “repetição estilizada de atos” e que o corpo é “uma fronteira variável”, uma “superfície permeável”. Portanto, a noção de paródia de gênero defendida por Butler não presume a ideia de imitação de um “original”, mas sim de exposição do caráter de constituição social de gênero (BUTLER, 2016, p. 240; 242).

A paródia traz à tona a possibilidade de performar o gênero nas mais diversas formas e por diferentes corpos, independentemente de sua condição anatômica e dos quadros heteronormativos. A paródia configura-se como forma de desarticular as normas de gênero mediante outras configurações corporais, de outras repetições parodísticas. Como explica Butler (2016, p. 252), “Assim como as superfícies corporais são impostas *como* o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma *performance* dissonante e desnaturalizada, que revela o *status performativo* do próprio natural”.

Salih (2017, p. 93) apresenta o conceito de paródia na obra de Butler como toda e qualquer construção de gênero, tendo em vista sua “natureza imitativa”, ou seja, de reprodução de modelos produzidos como verdades. A ideia de paródia então aparece como repetição discreta ou exagerada dos atos performativos que constituem as características de gênero, tanto como forma de ratificar identidades heterossexuais quanto de promover rupturas com os padrões heteronormativos. Conforme a autora “[...] seria legítimo dizer que o gênero em geral é uma forma de paródia, mas que algumas performances de gênero são mais paródicas do que outras” (SALIH, 2017, p. 93).

Essa concepção de paródia revela o caráter de performatividade de gênero que pode se apresentar de maneira comum, corriqueira e, até mesmo, inserido nas condições de naturalização de gênero e outros mais dissonantes em comparação aos modelos socialmente instituídos. Contudo, a noção de paródia na obra de Butler, como todo e qualquer ato performativo de gênero não me parece tão evidente e direta como sugere Salih. Embora essa perspectiva esteja presente, principalmente no que se refere ao seu caráter imitativo, na maioria das vezes a noção de paródia é tratada na sua condição de ruptura e de prática dissonante aos modelos heteronormativos. A perspectiva de Salih a respeito do conceito de paródia na obra de Butler pode nos levar a pensar que todo e qualquer ato é uma paródia, seja em relação a gênero seja em relação a qualquer outro marcador social, tendo em vista que são sempre repetições, reencenações de atos performativos anteriores, imitações de modelos construídos socialmente que não possuem um original.

É fundamental explorar a concepção de paródia em suas diferentes acepções para então definir os contornos desse conceito neste trabalho. Para tanto, proponho retomar um dos atributos básicos da paródia: a repetição. Em que a repetição parodística se diferenciaria da repetição própria de qualquer ato performativo?

A ideia de repetição nos Estudos da Performance ultrapassa a condição de substantivo da palavra e a inscreve como verbo, como ato que se duplica. Schechner (2013) apresenta o conceito de repetição como a base de toda performance, com a noção de conduta restaurada. A conduta restaurada compreende os diferentes atos, rituais e rotinas que se repetem e constituem um repertório cultural de um grupo de pessoas. De acordo com o autor, trata-se de fragmentos, pedaços de comportamentos que são reproduzidos e recombinações em novos contextos. São atos repetidos separados do “eu”, muitas vezes executados sem consciência, pelos indivíduos. Conforme destaca o autor, “Para colocá-lo em termos pessoais, a conduta restaurada é um comportamento ‘como se’ eu fosse outra pessoa, ‘como me disseram para fazer’ ou ‘como eu aprendi’” (SCHECHNER, 2013, p. 34)<sup>33</sup>. Ele ainda pontua que nada é original, e tudo é um conjunto de recombinações que se efetuam em novos contextos. As diferenças individuais se dão nas maneiras como cada sujeito reproduz, restaura, articula e recombina os comportamentos.

---

<sup>33</sup> No original em inglês: “To put it in personal terms, restored behavior is ‘mebehaving as if I weresomeone else’, or ‘as I am told to do’, or ‘as I have learn” (SCHECHNER, 2013, p. 34).

Nessa perspectiva, a noção de conduta restaurada vai ao encontro da ideia de Butler sobre gênero como ato performativo que se constitui e se perpetua nos processos de repetição dos diferentes atos sociais que interpelam os sujeitos. Do mesmo modo, também se aproxima da leitura de Salih no que tange ao conceito de paródia na obra de Butler como uma reprodução de modelos precedentes. Dessa maneira, comportamento restaurado, como repetição, como recombinação de comportamentos pré-existentes mantém a similaridade entre paródia e ato performativo. Então segue a pergunta: como a repetição da paródia se diferenciaria da repetição própria de qualquer ato performativo?

Proponho, com efeito, considerar a noção de paródia como repetição, enfatizando sua característica de distanciamento crítico, conforme apontado no início deste capítulo. A noção de distanciamento crítico sugere conter uma ação consciente do sujeito sobre o ato reproduzido, gerando um tensionamento entre a semelhança em relação ao que é reconstituído e a diferença que o recontextualiza. A paródia como um ato performativo contém em suas estruturas o comportamento restaurado, conquanto não em sua repetição inconsciente, aparentemente naturalizada, mas em sua intencionalidade de ruptura.

Talvez possamos pensar na paródia como dupla conduta restaurada, em que seu duplo, a repetição da repetição, apresenta-se como contingente de transformação radical em relação às matrizes parodiadas. A paródia, a partir de sua característica de distanciamento crítico, insere-se nesse contexto de possibilidade de transgressão e ruptura, na ideia de performatividade de gênero, como uma atuação que tensiona os moldes estabelecidos socialmente. Por intermédio da característica de distanciamento crítico, a noção de paródia já não pode ser associada a todo e qualquer ato performativo de acordo com o viés da repetição e da reconfiguração de comportamentos sociais. Se pensarmos na paródia como dupla conduta restaurada, a noção de comicidade crítica também se evidencia, pois possibilita romper com padrões normativos que podem constituir um riso depreciativo sobre a condição humana. Assim, a conduta restaurada na sua característica de ratificação da norma e dos padrões pode gerar um riso depreciativo, à medida que repete sem questionar. A paródia na condição de dupla conduta restaurada pode alçar condições de deslocamento do riso autodepreciativo para um riso crítico.



Dito isso, é possível retomar o conceito de paródia e práticas parodísticas proposto por Butler. A noção de paródia aparece, repetidas vezes, associada a um ato performativo dissonante, hiperbólico e até mesmo exagerado, que acentua as relações entre o corpo e os marcadores sociais de gênero. A noção de hipérbole como um dos atributos da paródia geralmente está relacionada às práticas de travestimento, entretanto, também pode referir-se aos comportamentos heteronormativos. Butler (2016, p. 253) dirá, nesse sentido, que “O gênero é um ‘ato’, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e ‘aquelas exposições hiperbólicas do natural’ que em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico”.

A proposição de Butler sobre paródia como exposição hiperbólica conduz a pensar nas características de hipérbole e suas possibilidades para ampliar e entender a noção de paródia. Hipérbole é uma figura de linguagem que remete ao exagero, é uma forma de acentuar uma ideia. No entanto, Propp (1992) salienta que nem toda paródia se apoia no exagero, sendo isso mais característico da caricatura. Sem desconsiderar a característica de exagero, torna-se interessante pensar na paródia como hipérbole, principalmente em seu caráter de acentuação das diferenças, no jogo de contrastes entre semelhanças e diferenças com o modelo parodiado.

É possível depreender na obra de Butler (2002) uma articulação a respeito da noção de hipérbole nas práticas parodísticas que remete ao que excede e confunde o que é dado como norma. Assim, a paródia na sua característica hiperbólica excede os referentes, ultrapassa os modelos, propiciando condições para a criação de novos códigos de reconhecimento dos sujeitos.

Proponho voltar ao trabalho de Michelle Silveira, a palhaça Barrica, e sua performance de lemanjá para entender sua dimensão parodística. Michelle expõe seu corpo e com isso evoca toda a trama de símbolos que configura o ideal de beleza e feminino aos corpos magros. Na performance, a palhaça não demonstra vergonha ou deboche em relação ao corpo, ao contrário, apresenta-o com orgulho, ela expõe a barriga, as curvas do quadril, ela assume seus atributos físicos. No roteiro da cena a palhaça nega as frutas e enfeites enviados a lemanjá e se delicia com um banquete de hambúrgueres e batata fritas, a palhaça manifesta seu prazer pela comida e instaura o riso, justamente porque rompe com um padrão a respeito dos corpos e comportamentos femininos. Os corpos femininos gordos, geralmente,

são interpelados a se esconder atrás de roupas que afinam a silhueta, são comumente convocados a tratar da saúde e dos hábitos alimentares e assim acabam à margem dos discursos de um corpo “normal e saudável”. A palhaça de Michelle procura romper com a ideia de um corpo que deve ser escondido, de um corpo que deseja comer e é impedido. Seu trabalho evoca as normativas sociais a respeito dos corpos e simultaneamente rompe com elas na dimensão hiperbólica da construção da palhaça, que expõe seu corpo e suas vontades por intermédio do figurino, das ações e da composição de cena.

A paródia de si que estrutura a figura da palhaça, por meio do distanciamento crítico, da hipérbole que possibilita exceder os códigos vigentes, também pode se constituir como uma prática que faculta a criação de novos códigos de reconhecimento de gênero. A palhaçaria feminina se configura como uma prática parodística de gênero, uma vez que possibilita às artistas compreender e experimentar outras formas de performar a si mesmas.

### 3 PALHAÇA MULHER-MACHA SIM SENHOR

Trago no título deste capítulo o termo mulher-macha, inspirada pela leitura do trabalho de mestrado de Manuela Castelo Branco, a palhaça Matusquella. Em sua dissertação, a artista utiliza a expressão “menina-mulher-macha” (CARDOSO, 2018, p. 174) para designar os movimentos que perpassam o trabalho sobre sua palhaça e que desestabilizam as próprias noções de palhaçaria feminina que a artista engendrou para si. Manuela diz que começa a trazer conteúdos para seu trabalho que antes não estavam tão presentes em suas práticas palhacescas, como sua sexualidade, instigada por todo um movimento de transfeminismo e da Teoria Queer. Nas palavras da artista:

[...] minha palhaça talvez tenha começado a percorrer um desvio queer, seja por querer trazer conteúdos ‘estranhos’ para minha ‘palhaçaria feminina’, seja porque tenho me aproximado do transfeminismo e das teorias queer em função da dimensão lésbica no meu trabalho como palhaça, e no que ela representa em termos de ambiguidade identitária, no ser uma ‘menina-mulher-macha’ que se traveste autopoeticamente como Matusquella (CARDOSO, 2018, p. 174).

O texto da artista evidencia a intrincada relação que envolve os conceitos de sexo, sexualidade e gênero e suas reverberações no trabalho das artistas palhaças. Ela problematiza como sua identidade lésbica pode ser elemento de sua palhaçaria e questiona “elementos estranhos” a toda uma palhaçaria que ela tinha como feminina.

O presente capítulo, portanto, busca refletir sobre as configurações da máscara em que palhaça não habita os modelos socialmente instituídos para as mulheres e apresenta, concomitantemente, atributos delimitados para o masculino e o feminino, provocando os modelos que envolvem gênero, sexo e sexualidade, assim como a própria máscara.

Melissa Lima Caminha (2015) ressalta que as relações entre os dois gêneros são uma constante no trabalho de mulheres palhaças, desde o tempo em que lhes eram proibidas as caracterizações do feminino e impostas formas masculinas de performar até o presente momento, no qual as mulheres performam o masculino como escolha estética. A autora destaca duas novas tipologias, as palhaças mulheres e as mulheres palhaços, assinalando que essas configurações

desestabilizam não só padrões de feminino como do masculino. Nas palavras da autora:

[...] a mulher acabou intervindo também no circo e na palhaçaria, criando a categoria de comicidade feminina e sugerindo duas novas tipologias: palhaças mulheres e as mulheres palhaços. De forma que a comicidade masculina, que o movimento de palhaças parece considerar como própria dos homens clowns, não é um atributo só destes últimos. As mulheres também construíram esta masculinidade na palhaçaria (CAMINHA, 2015, p. 145)<sup>34</sup>.

A autora pontua que as noções de masculinidade na palhaçaria não são só uma construção de homens palhaços, mas também uma criação das mulheres que performam o masculino. Ela segue sua argumentação no sentido de explorar os tensionamento entre a palhaçaria feita pelas mulheres e as construções das masculinidades, com base nas discussões teóricas de performances Drag Kings<sup>35</sup>. Diferente dos sentidos escolhidos por Caminha para analisar as performances masculinas na palhaçaria feminina, vou-me centrar na duplicidade, na ambiguidade e no trânsito entre masculino e feminino na palhaçaria feita pelas artistas e em seus efeitos sobre a máscara e as noções de gênero.

Com base na ideia de que modelos de gênero são uma construção ficcional, tecerei algumas reflexões a respeito da construção do risível na palhaçaria feminina como um espaço de (re)criação de si, que pode alterar os modos de perceber o que é dado como uma realidade natural de gênero. Como o risível se constitui quando as artistas palhaças não performam a norma que socialmente é esperada para os seus corpos? Como o risível é criado quando o que é dado como feminino e masculino é apresentado no mesmo corpo? Que provocações o trânsito de gênero na palhaçaria feminina instaura na máscara?

As questões que envolvem o riso, as mulheres e a comicidade feminina, são, muitas vezes, abordadas sob o aspecto da incompatibilidade. O historiador Minois explora a concepção sobre o riso desenvolvida por Dupréel, em 1928. Segundo Minois (2003, p. 611):

---

<sup>34</sup> Tradução do original: [...] La mujer acabó interviendo también en el circo y en La payasaria, creando la categoría de comicidad femenina y surgiendo dos tipologias novedosas: las payasas mujeres y las mujeres payaso. De forma que tal comicidad masculina que el movimiento de payasas parece considerar como propia de los hombres clowns, resulta que no es un atributo solo de estos últimos. Sino que las mujeres también han construído esta masculinidad em la payasaria (2015, p. 145).

<sup>35</sup> Artistas do sexo feminino que se vestem e personificam o sexo masculino.

Além disso, ele estabelece uma importante distinção sexista: a feminilidade exclui o cômico. Não há mulheres palhaças, não há mulheres bufas. Um rápido exame do mundo dos cômicos profissionais, do show business atual, lhe dá razão. Mesmo vestida de homem, a mulher não faz rir. Só a mulher velha, justamente aquela que perdeu a feminilidade, pode fazer rir. No jogo da sedução o riso supre a ausência do charme.

Para Brum (2018, p. 159) a abordagem de Minois condiz “com a expectativa da sociedade patriarcal em relação às mulheres”. Brum enfatiza que a perspectiva do autor vincula a figura feminina às características de sedução, graça, charme e candura que seriam incompatíveis com a comicidade. Gostaria de lançar um olhar para a forma como o historiador Minois estende para os dias atuais a perspectiva sexista da comicidade apontada por Dupréel. Segundo Minois (2003, p. 611), “Um rápido exame do mundo dos cômicos profissionais, do show business atual, lhe dá razão. Mesmo vestida de homem, a mulher não faz rir”. Além da incompatibilidade entre as mulheres e a comicidade, o autor vai mais longe ao dizer que nem vestida de homem a mulher gera o riso. Então vamos às contraposições.

Atualmente, no trabalho de mulheres cômicas brasileiras, é possível ver palhaças vestidas de homens; palhaças vestidas de forma feminina, mas com condutas relacionadas ao universo masculino; mulheres que performam o masculino e o feminino; e mulheres performando gênero de forma ambígua. Iniciarei o debate entre comicidade e as relações de gênero a partir de três descrições de trabalhos de palhaças que têm uma performance híbrida de gênero. O primeiro relato se refere ao trabalho da artista Caroline Voltolini<sup>36</sup> na cena Circo Pirata Show assistida no Festival 1º Sol Rindo de Balneário Camboriú:

Em Circo Pirata Show, a palhaça construída pela artista Caroline Voltolini é uma pirata que comanda uma trupe de piratas circenses. No início da cena apresentada na rua, no Cabaré Sol Rindo, Carolini com voz forte, por vezes gritando e batendo um chicote, sinaliza o melhor local para se colocar um baú. O baú é conduzido por um artista homem. Ela utiliza frases como ‘Eu que mando!’ ou ‘Eu te perguntei?’. O público geralmente aplaude ou ri quando ela utiliza essas frases (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Caroline Voltolini apresenta uma palhaça pirata que comanda uma trupe de homens com gestos vigorosos. Trata-se de uma palhaça performando uma figura feminina, mas com gestos fortes, em um lugar de comando, de poder, com modos

---

<sup>36</sup> Caroline Voltolini é artista circense, palhaça, assistente de mágica, atriz, motorista de ônibus, fundadora produtora e pesquisadora da Companhia Circo Pirata Show. Atuando há mais de 10 anos nas artes cênicas e com foco principal na arte de rua.

de agir e status, geralmente, atribuídos aos homens. A artista define sua figura da seguinte forma:

Na personagem Capitã Valentina, não me coloco limites, trago uma revolução feminina do poder. Mulher no barco era má sorte, então vou contramão disso e crio minha própria embarcação. Ao dirigir o ônibus, grande, comigo tão pequenina no volante, quero mostrar que é possível, que é só querer e não é o feminino e o masculino que implica isso! É a nossa própria vontade (DOSSIÊ, 2020, n. p.).

A descrição da artista revela o intuito de romper com sistemas de poder que envolvem o que cabe a cada gênero, fazendo uma inversão de papéis entre o feminino e o masculino. Lembro do fascínio que sua figura exerceu sobre as crianças. Um menino gritava chamando-a de louca e a artista respondia: “Sim, sou bem louca!”. E as pessoas riam dessa situação. Expressa-se, evidentemente, uma inversão de papéis entre o feminino e o masculino. Nesse momento fiquei muito intrigada com a forma como a comicidade foi construída. Perguntei-me até que ponto a performance da cena poderia contribuir para a ratificação da ideia de inapropriação de uma performance feminina dissonante, visto que poderia induzir a pensar que aquela que não performa o feminino em seu imaginário de delicadeza, suavidade e submissão é considerada louca.

O trabalho de Caroline suscitou-me a questionar o risível constituído por essa dupla performance, em que elementos dados ao masculino e ao feminino se mesclam. Nesse sentido, pergunto-me: o risível é uma crítica à mulher com ações fortes, que não performa o gênero feminino como o esperado socialmente ou uma crítica aos padrões que limitam o imaginário sobre as possibilidades de construção do feminino? A comicidade construída na cena afirma a possibilidade do feminino performar força e poder ou reforça sua inadequação perante essas características? Então, como lidar com as questões relacionadas ao universo feminino sem que se corra o risco de uma comicidade depreciativa? Essa condição também coloca esta pesquisa diante de uma encruzilhada: como analisar o risível produzido por mulheres palhaças diante da multiplicidade e complexidade de signos que a comicidade feminina evoca? Penso que um caminho possível é olhar para jogos que se estabelecem entre o gênero e a comicidade e seus efeitos mais do que para uma única perspectiva fixa.



Imagem 18 – Caroline Voltolini.

Fonte: Foto de João Pedro Varela. Espetáculo: Circo Pirata Show. Balneário Camboriú, Brasil (2018).



Imagem 19 – Caroline Voltolini.

Fonte: Foto de João Pedro Varela. Espetáculo: Circo Pirata Show. Balneário Camboriú, Brasil (2018).

Retomo o trabalho de Caroline e as questões que seu trabalho suscitaram. Como as performances que invertem os papéis de gênero afetam os modos de se entender o feminino? Por que o adjetivo “louca” surge diante do trabalho da palhaça pirata?

Tanto para Butler (2015; 2019) e Swain (2005), quanto para Lauretis (2019), a noção de gênero é constituída justamente como um ideal regulatório, com o objetivo de manter a heterossexualidade compulsória. Butler (2019) ainda fala sobre as concepções de gênero como uma estratégia coercitiva e punitiva. Para a autora:

Como estratégia de sobrevivência, os gêneros são performances com consequências claramente punitivas. Gêneros discretos são parte das exigências que garantem a ‘humanização’ de indivíduos na cultura contemporânea; e aqueles que falham em fazer corretamente seus gêneros são regularmente punidos (BUTLER, 2019, p. 217).

Como gênero discreto a autora entende as construções sociais que criam a noção de feminino como algo natural e que condicionam o comportamento das mulheres a “se encaixar em uma ideia histórica do que é ser mulher” (BUTLER, 2019, p. 217). Assim, o adjetivo “louca” utilizado pelo menino, para se referir à palhaça, é justificado pela expectativa social do que é, ou deveria ser “naturalmente” uma mulher. A punição, nesse caso, é o enquadramento da figura no espectro da loucura, da deformação.

No entanto, o mesmo risível pode instigar também a ideia de que o construto social é uma norma a ser quebrada, independentemente das punições ou classificações que venham a ser-lhe atribuídas. Ao romper com uma normativa social sobre o feminino, colocando-se como protagonista da cena, exercendo poder sobre os homens, não se importando com as considerações a seu respeito, a artista palhaça abre espaço para se pensar na viabilidade de performar o gênero feminino para além dos modelos.

Outro exemplo de trabalho de uma palhaça mulher performando concomitantemente o masculino e o feminino encontra-se em Andréa Macera, palhaça Mafalda Mafalda, em seu espetáculo *Sobre tomates, tamanco e tesouras*. Diferente de Caroline, que compõe uma figura feminina com atributos dados ao masculino, a palhaça de Andréa performa diferentes figuras, dentre elas uma masculina, um delegado. A seguir um extrato da descrição da cena:

Andrea Macera, palhaça Mafalda Mafalda, performando como delegado. No espetáculo *Sobre tomates, tamancos e tesouras*, Andrea Macera estabelece um jogo entre a palhaça Mafalda Mafalda e um delegado performado pela própria palhaça. A palhaça atua como o delegado. Mafalda Mafalda está usando um vestido branco, meias calças pretas e sapato de salto vermelho. As transformações de Mafalda Mafalda para o delegado ocorrem numa cadeira giratória, acima da cabeça um lustre. Quando a palhaça se vira como delegado ela está com cigarro na boca, sentada de pernas abertas com um dos cotovelos apoiado no joelho enquanto o outro braço faz gestos fortes. O delegado faz muitas perguntas com a intenção de confundir a interrogada. A voz do delegado é mais grossa e arrastada, quase que com sotaque paulista. Quando vira a cadeira e quem se apresenta é a palhaça Mafalda Mafalda ela está sem esses elementos e com algemas. As mudanças entre Mafalda Mafalda e o delegado causam risos na plateia, assim como a lógica que conduz o jogo de perguntas e respostas (DOSSIÊ, 2018, n. p.).



No caso do delegado performado pela palhaça Mafalda Mafalda, a construção da figura masculina se dá paralela à figura feminina da palhaça. A artista permanece de vestido e saltos com elementos do universo feminino e compõe o delegado a partir de suas ações físicas. Para criar a figura do delegado defronte à plateia a palhaça utiliza recursos como: sentar de pernas abertas e usar a voz mais grave. O delegado é também apresentado como figura de autoridade que tenta constantemente confundir a interrogada, a própria palhaça. Nessa figura da artista Andrea Macera, é possível vislumbrar a construção de um risível crítico que denuncia os padrões masculinos relacionados ao poder e à agressividade sobre as mulheres. Isso se potencializa tendo em vista que se trata da performance de uma mulher palhaça, de um corpo evidentemente feminino atuando como homem, é, portanto, a denúncia de uma mulher. Há no trabalho de Andréa uma duplicidade de gênero, em que feminino e masculino se fazem presentes, o que tende a suscitar o riso. Talvez seja possível pensar sobre o riso como efeito do desnudamento do caráter ficcional de gênero, desse (re)arranjo performativo que desorganiza a ordem dada para as atribuições de gênero. Tratar-se-ia de um tipo de riso que se apoia na multiplicidade interpretativa, que estabelece inúmeras correlações, que se coloca no entrelugar, no estranhamento que instiga a pensar sobre o que se está rindo. A noção de gênero como ficção, como uma criação social, pode ser um caminho para refletir sobre o caráter crítico da comicidade produzida por mulheres palhaças.



Imagem 20 – Andréa Macera, palhaça Mafalda Mafalda.

Fonte: Foto de Anderson Zeg. Espetáculo: Sobre Tomates. Tamancos e Tesouras. São Paulo, Brasil.

A terceira descrição que trago para a discussão é da cena de Michelle Silveira no espetáculo *O Segredo de Giselle*, também apresentado no Festival 1º Sol Rindo.

Na cena, a palhaça Barrica, durante uma coreografia, precisa encarnar um bailarino e, para isso, utiliza um simples acessório que remete ao universo masculino: um bigode. A palhaça não troca sua roupa rosa de bailarina para essa composição, ela apenas agrega o bigode, criando uma figura com elementos masculinos e femininos.

Michelle Silveira, a palhaça Barrica, no espetáculo *O segredo de Gisele* aparece como bailarina executando uma releitura da coreografia do balé *Gisele*. A coreografia é um duo, entre bailarina e bailarino, ambas figuras performadas pela palhaça Barrica. Quando, na coreografia, o protagonismo é da bailarina, ela o executa de forma leve, fluida, com passos de dança bem executados. Quando chega o momento em que o protagonismo é do bailarino, a palhaça demonstra desespero, não sabe o que fazer até ter uma ideia. Corre para as coxias e coloca um bigode. Se vira e se diverte consigo mesma com a solução encontrada. Faz algumas poses clichês do universo masculino, forte e viril, como mostrar os músculos. As trocas geram risos na plateia. E dança repetindo alguns movimentos característicos de coreografias masculinas (DOSSIÊ, 2018, n. p.).



Imagem 21 – Michelle Silveira, palhaça Barrica.

Fonte: Foto de Janaína Schwambach. Espetáculo: *O segredo de Gisele*. Chapecó, Brasil (2017).



Imagem 22 – Michelle Silveira, palhaça Barrica.

Fonte: Foto de Janaína Schwambach. Espetáculo: *O segredo de Gisele*. Chapecó, Brasil (2017).

Assim como Macera, Michelle também incorpora a construção do masculino por meio de uma série de ações físicas que remetem ao que é instituído ao universo

dos homens, como exibir os músculos do braço. O risível aparentemente desprezioso desenvolvido por Michelle Silveira pode ser outro caminho para pensar no atributo ficcional de gênero. Para representar um duo de ballet entre um homem e uma mulher, a palhaça simplesmente se utiliza de uma série de códigos que remetem ao universo feminino ou masculino. Ela coloca um bigode e, mesmo vestida totalmente de bailarina, indica através desse elemento o gênero que está performando. O bigode é acompanhado de uma sequência de ações e expressões que se relacionam com o masculino. A palhaça posiciona os braços em arco na frente do tórax como se mostrasse os músculos, caminha de forma marcada e executa passos característicos da atuação de bailarinos. O bigode e a atuação da artista indicam o trânsito entre o feminino e o masculino, ela tira e coloca o bigode para indicar de quem é o protagonismo na dança. Um risível calcado no caráter de imitação, uma imitação que evidencia as formas de invenção do gênero.

As descrições demonstram a dupla performance de gênero que o trabalho de algumas palhaças apresenta. O mesmo corpo, performando simultaneamente elementos e ações que pertencem tanto ao universo dado como feminino, quanto o masculino. O risível se molda justamente nessa sobreposição, na ambivalência que a dupla performance de gênero gera. Um risível que aponta para a condição de dramatização, de invenção das características de gênero, ao evidenciar como os modos de configuração de gênero, ao mesmo tempo que independem das constituições corporais, ainda estão atrelados aos corpos. É justamente na relação entre corpo, modo de performar gênero e normativas sociais que a comicidade das mulheres palhaças se apoia, no tensionamento, no estranhamento, na incongruência que essa dupla performance de gênero pode instituir.

Cabe neste momento explorar a noção de ficção para compreender o risível engendrado na comicidade de mulheres palhaças. As relações entre ficção e realidade aparecem ora dissonantes, ora amalgamadas. Ficção como o contrário da realidade ou ficção como a própria realidade. As duas concepções não são necessariamente contraditórias entre si, mas se relacionam de múltiplas formas.

Para Rancière (2005), as noções de realidade e ficção não estão em contraposição. As narrativas históricas somente são possíveis mediante uma construção ficcional sobre o passado. Para o autor, a ficcionalidade é um modo de reorganizar signos, de ordenar de forma inteligível fatos, acontecimentos e histórias. É por intermédio da ficção que o real pode ser pensado. Nas palavras do filósofo: “A

política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isso é, rearranjos entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59).

A proposição de Rancière não distancia a ideia de ficção da noção de realidade, porque esta pode ser montada e narrada de forma ficcional. Não obstante, ele aponta que não se trata de presumir que tudo é ficção, mas que as fronteiras entre “razão dos fatos e razão da ficção” estão amalgamadas, pois “pertencem a um mesmo regime de verdade” (RANCIÈRE, 2005, p. 58), ou seja, aos modos como a realidade é apresentada e até mesmo plasmada. Para o autor as ficções geram efeitos sobre o real. Ao tratar de enunciados políticos e literários o autor diz que esses enunciados:

Definem modelos de palavras ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias ente o visível e o dizível, relações entre modos de ser, modos de fazer e modos de dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidades dos corpos (RANCIÈRE, 2005, p. 59).

Quando a palhaça parte de seu universo pessoal para sua construção cômica ela está ficcionando a própria história, criando rearranjos de si. Andréa Macera conta que, para a criação de sua palhaça Mafalda Mafalda como delegado, ela se inspirou em algumas situações que viveu em delegacias.

Aí ela (a diretora) falou: então, você faz aí pra mim um delegado, vamos fazer um delegado e uma... Vamo fazer a Mafalda na delegacia. Falei: vamos! Aí eu disse pra ela: tem um cigarro aí minha filha? Aí ela falou: tenho! Eu pus na boca o cigarro, virei e já era o delegado. Acho que eu vi tanto delegado na minha vida, tenho uma laarrga experiência. Um amigo meu falou: nossa, mas você rouba? Você já matou alguém? Falei: não, não, mas enfim a vida... Eu com 13 anos fui chamada no DEIC de Bombas Entorpecentes e não sei o que, porque eu vi a explosão de um carro e o guarda da rua me acusou, disse que eu era a última pessoa que tinha passado antes de explodir o carro (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

O relato de Andréa evidencia uma forma de ficcionar sua própria história por intermédio da palhaça. Ao criar um delegado apoiando-se em suas experiências, ela rearranja elementos, evidencia alguns em detrimento de outros para compor sua comicidade. No debate em que Andréa contou seu processo criativo, uma das pessoas da plateia comentou:

É ali, eu acho que é a hora que dá um... A gente tem assim um choque de realidade, porque até, durante um tempo ele é uma caricatura também, a gente ri e cria uma empatia porque ele é uma

caricatura de uma figura de autoridade né. A gente consegue, a gente se permite ter uma... Mas a hora que ele fala 'cala boca sua vadia, vou dá na sua cara' dá um perai, ele não é engraçadinho ele é um filho da puta mesmo (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

O comentário do público demonstra o percurso do risível construído pela artista. Há uma relação de empatia com a figura do delegado porque o risível tem como base o reconhecimento de signos sociais de poder. É evidente a crítica ao abuso de poder. O delegado é primeiramente apresentado na sua condição ridícula e posteriormente de extrema grosseria. A construção cômica, o risível, lança um olhar para o detalhe, traça um mapa ficcional (como pontua Rancière), que conduz o olhar da plateia para um modo de comportamento dado ao masculino. A ficção criada por Andréa compõe um modo de perceber e entender as relações de poder a partir do riso.

Celina Alcântara (2013), por intermédio de autores teatrais, tece o argumento de que a ficção artística também reverbera nas maneiras de ficcionar a si, numa construção mútua. Para a autora, o corpo fictício, moldado para a atividade teatral, é diferente de uma corporalidade fictícia. Enquanto o primeiro se refere à fisiologia, à mecânica e às forças físicas que movem o corpo, o segundo reporta-se às ficções necessárias para a construção da psicologia, história e comportamento de personagens<sup>37</sup>. Segundo Alcântara (2013, p. 910):

Por outro lado, a busca por um corpo fictício é antes de tudo, a necessidade de romper com as respostas automáticas do comportamento cotidiano. Para tanto, é necessário que o ator aprenda a fazer usos do seu corpo diferentemente do uso cotidiano; faz-se necessário constituir outra linguagem corporal que possibilite ao ator expressar-se diferentemente da sua forma usual. Trata-se de uma transformação, a um só tempo, física e mental, de aprender a agir de outra forma, agora numa perspectiva não cotidiana. Esse universo corporal (não cotidiano, extracotidiano, fictício, cênico, como queiramos nomeá-lo) que o ator faz aflorar no seu corpo por meio do trabalho teatral não está apartado da sua dimensão cotidiana, prosaica; é ainda o mesmo corpo se fazendo e desfazendo – tal qual um ator ao entrar e sair de cena – por meio dessas múltiplas e, ao mesmo tempo, particulares dimensões do seu próprio corpo.

Alcântara enfatiza que o corpo ficcional produzido pelo artista tem como base uma trajetória, um corpo que também se ficcionou cotidianamente e que encontra, na prática teatral, outros modos de também ficcionar a si. A ficção de si e a ficção do

---

<sup>37</sup> Alcântara (2013) se apoia na ideia de segunda natureza desenvolvida por Stanislavski e de corpo fictício construído por Barba e Savarase para trabalhar a ideia de um corpo construído para o exercício da atividade teatral. A noção de personalidade fictícia está ligada a uma perspectiva do trabalho da primeira fase de Stanislavski.

universo artístico se retroalimentam, provocam construções que reverberam tanto na arte quanto nos modos de operar sobre a própria vida.

As maneiras de se compreender criação artística e criação de si como ficção permitem aproximar esse conceito da noção de performance. Schechner (2013, p. 1) define performance como ação [performances for actions], que pode se referir tanto às práticas artísticas, como aos atos e às práticas cotidianas, às maneiras como os sujeitos agem. Cabe retomar o conceito de conduta restaurada de Schechner (2013), como o conjunto de atos e práticas cotidianas que se refaz mediante repetições de modelos sociais. Estudos sobre o comportamento humano como forma de teatralidade influenciaram a perspectiva de performance social. Evreinoff desenvolve a ideia do cotidiano como uma encenação dos “papéis culturalmente condicionados” (CARLSON, 2009, p. 47).

Andrade (2012) aponta para a performance como uma denúncia do caráter de ficção da própria realidade. Segundo ele: “[...] a performance torna visível o caráter ficcional da realidade – ela torna o real um campo de problematização das convenções morais, éticas, estéticas, pedagógicas, artísticas” (ANDRADE, 2012, p. 307).

A perspectiva de realidade como uma construção ficcional performativa dialoga com o trabalho de Butler sobre gênero como performance. A autora utiliza termos como: dramatização, fantasia, ficção para se referir aos modos como o gênero é constituído socialmente. Segundo ela, a realidade de gênero só existe quando performada, não se refere a uma expressão de um corpo biológico, contudo, os próprios atos de gênero disfarçam seu aspecto performático para construir a falsa ideia de gênero e sexualidade em sua condição ontológica.

O fato de o corpo gênero ser marcado pelo *performativo* sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade. Isso também sugere que, se a realidade é fabricada como uma essência interna, essa própria interioridade é efeito e função de um discurso decididamente social e público, da regulação pública da fantasia pela política de superfície do corpo, do controle da fronteira de gênero que diferencia interno de externo e, assim, institui a ‘integridade’ do sujeito (BUTLER, 2016, p. 235).

Swain também aponta para o caráter de ficção das noções de mulher e homem no sentido de uma invenção, de um modelo que encerra os corpos em sua sexualidade. A autora indaga: “Quem somos nós assim encerrados em corpos

sexuados, construídos enquanto natureza, passageiros de identidades fictícias, construídos em condutas mais ou menos ordenadas?” (SWAIN, 2005, p. 327).

Butler e Swain ressaltam que o caráter performativo ficcional de gênero pode se configurar tanto como estratégia regulatória de gênero e sexualidade quanto como rompimento com os ideais regulatórios que forjam a ideia de homem/mulher, de masculino/feminino. Butler (2016, p. 234) utiliza a expressão “descontinuidades do gênero” para designar os atos ou comportamentos que fogem das normativas sociais, articulando de variadas formas as relações entre sexo, sexualidade e gênero.

Butler (2016) aponta para as práticas de travestimento como desestabilizadoras das identidades primárias, pois relacionam sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero, gerando dissonância em relação às normativas sociais. Se fizermos uma analogia com as palhaças que performam masculino e feminino, mesclando elementos das distintas performances de gênero, podemos pensar que justo essa divergência pode criar espaço para a comicidade, como um risível de denúncia, de deboche, de crítica aos modelos que instituem as relações entre sexo, sexualidade e gênero. Butler (2016, p. 238) enfatiza que “[...] a vertigem da performance, está no reconhecimento da contingência radical da relação sexo e gênero diante das configurações culturais de unidades causais que normalmente são supostas naturais e necessárias”.

A palhaça, na sua dupla performance de gênero, encarna uma figura que evidencia seu caráter ficcional ao expor elementos e condutas que caracterizam e produzem a ideia do que é feminino e masculino. Talvez a denúncia desse caráter ficcional não seja algo que se constitua conscientemente na plateia, de forma direta, porém, o riso em relação a essas performances pode configurar-se como resultado dessa vertigem, desse estranhamento que a dupla performance de gênero das palhaças instaura.

### 3.1 A FICÇÃO DE SI COMO METÁFORA NA PALHAÇA

Além das performances de palhaças que apresentam duplicidade de gênero, externando as características masculinas e femininas e o trânsito entre elas, há outro tipo de performance que confunde, embaralha o olhar do espectador em

relação às construções de gênero: as composições que não determinam o gênero da palhaça.

A artista Tatá Oliveira, palhaça Augustina, depois que passou a incorporar elementos no figurino relacionados ao universo masculino, como bermuda, gravata e colete, conta que é constantemente perguntada pelas crianças se ela é menino ou menina. A artista diz que devolve a pergunta: “o que você acha que eu sou?” e deixa que cada pessoa tire as suas conclusões. Para Tatá é uma maneira de desestabilizar as relações sobre gênero.



Imagem 23 – Tatá Oliveira, palhaça Augustina.

Fonte: Foto de Carol Dias. Espetáculo Estupendo Circo di SóLadies. São Paulo, Brasil (2019).





Imagem 24 – Verônica Mello, palhaça Úrsula (esquerda), Tatá Oliveira, palhaça Augustina (centro) e Kelly Lima, palhaça Greice (direita).

Fonte: Foto de Carol Dias. Espetáculo Estupendo Circo di SóLadies. São Paulo, Brasil (2019).

A artista Daiani Brum, palhaça Brum, também tem uma performance como palhaça que gera dúvidas quanto a tratar-se de uma palhaça ou de um palhaço. Essa ambiguidade se apresenta tanto na composição de figurino, quanto na elaboração do repertório. Primeiro apresentarei a descrição do figurino da palhaça Brum, para posteriormente apresentar a construção de sua cena.

Daiane Brum utiliza uma camiseta justa com listras vermelhas e brancas que evidencia os seios. Calças largas com suspensório, meias listradas e sapato grande, lembrando botinas. Na cabeça, um chapéu marrom com uma discreta flor, embaixo cabelos curtos. A maquiagem enfatiza as bochechas avermelhadas (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

O figurino de Daiani remete, num primeiro momento, ao universo masculino, calças largas, suspensórios e chapéu. Contudo, a blusa justa, em que o contorno dos seios aparece, remete o espectador aos códigos sociais que relacionam a anatomia corporal com o gênero e o instiga a se perguntar se a figura é masculina ou feminina. A artista comenta que essa constituição da figura, de forma ambígua, é intencional, justamente para causar dúvida e provocar o espectador. Retomo aqui parte da entrevista feita com ela e já apresentada no capítulo dois, sob outra perspectiva.

Eu tento construir uma figura ambígua, às vezes um pouco mais feminina, um pouco mais masculina e no contexto hospitalar eu não deixo claro. As pessoas perguntam o tempo inteiro se eu sou homem, se eu sou mulher e eu deixo elas decidirem né (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Considero importante pontuar a intencionalidade das artistas de tensionar os padrões de gênero por intermédio da dúvida. O espectador é convocado constantemente a tentar entender que figura é aquela que se encontra numa fronteira entre os padrões de masculino e de feminino. A palhaça de Daiani Brum pertence e não pertence aos dois universos, como um paradoxo que convoca a plateia a retomar constantemente a indagação de que figura se trata.

A construção de sua cena cômica, intitulada *O Casamento*, também cria essa ambiguidade. Segue a descrição da cena apresentada no Festival esse Monte de Mulher Palhaça (Rio de Janeiro, 2018) e no Encontro de Palhaços da Coxilha (Santa Maria, 2019):

O número, *O Casamento*, protagonizado pela artista Daiani Brum, inicia com a palhaça entrando em cena fazendo malabares com três bolinhas. Ao som de uma música a palhaça convida um homem do público fazendo um pequeno jogo de sedução, engatinhando imita o rosnado de uma felina. Ela oferece a bolinha e quando a pessoa vai pegar ela puxa a bolinha para perto de si, provocando o espectador a se aproximar e acompanhá-la para o centro do palco. Joga um pouco com o primeiro a ser chamado e em seguida chama outro homem para o jogo. Estabelece um pequeno jogo entre eles. Vai ao público novamente e chama uma mulher para a brincadeira. Durante toda a cena os momentos são acompanhados por diferentes músicas. Quando ela chama uma mulher entra uma música dançante e ela tira a moça para dançar. Olha para os dois homens que estão no palco e com um sinal sutil de mãos solicita que eles também dance. Inicia uma música romântica e ela tira a moça para dançar abraçada. Com o mesmo sinal de mãos instiga o casal de homens a também dançarem abraçados. Durante a dança insinua estar apaixonada pela moça. Pede um beijo que é retribuído. Olha para o casal de homens e com o mesmo gesto que pediu que dançassem ela sugere que eles também se beijem. Nas duas ocasiões o beijo aconteceu. A plateia se diverte e ri com as provocações da palhaça e seus efeitos. O número finaliza após o beijo entre o casal de homens. A plateia aplaude freneticamente (DOSSIÊ, 2018, n. p.).



Imagem 25 – Daiani Brum, palhaça Brum.  
Fonte: Foto de Dartanhan Baldez Figueiredo. Cena: O casamento. Santa Maria, Brasil (2019).



Imagem 26 – Daiani Brum, palhaça Brum.

Fonte: Foto de Dartanhan Baldez Figueiredo. Cena: O casamento. Santa Maria, Brasil (2019).



Imagem 27 – Daiani Brum, palhaça Brum.

Fonte: Foto de Andressa Lima. Cena: O casamento. Florianópolis, Brasil (2018).

A descrição da cena de Daiani nos leva para outro elemento que se faz presente como temática e forma: a sexualidade. Sua cena convoca o espectador a relacionar os signos sociais a respeito de gênero e sexualidade constantemente. No início de sua performance, em virtude de suas roupas, podemos pensar que se trata de uma artista que performa uma figura masculina, um palhaço. Entretanto, na sequência ela faz um jogo de sedução com um homem, o que a coloca no espectro atribuído ao feminino a partir das relações corpo-sexualidade. Depois, ainda, a

palhaça traz para a cena uma mulher, com quem vive uma situação romântica. Isso confunde a plateia, joga-a para diferentes aspectos que envolvem as questões entre corpo anatômico, sexualidade e gênero e que fogem das “leis de coerência heterossexual” (BUTLER, 2016, p. 238). Daiani, por intermédio da ambiguidade de sua palhaça, tensiona os modelos atribuídos às relações entre gênero e sexualidade. Nas palavras da artista:

E também tem a minha sexualidade lésbica. Então, como eu manifesto isso dentro da palhaçaria? Então, passei por umas situações desconfortáveis, dentro disso eu comecei a reivindicar esse espaço, mais por defesa mesmo, por uma palhaçaria feita por mulheres que não performam a feminilidade. Então hoje em dia eu tô mais nesse caminho, que veio depois. Não foi no início que eu me deparei com isso, isso veio vindo com o tempo, com a necessidade de romper com essa heteronormatividade dentro da palhaçaria (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Manuela Castelo Branco também comenta como as questões referentes à sexualidade modificaram suas construções cênicas:

Até essa parada de beijar os homens, que eu beijava os homens sim! Quando eu era palhaça, palhacinha, e eu seguia o manual da boa palhaça, que é a réplica trocada do monólogo do bom palhação, aí eu ficava mal, ficava mal porque eu tinha que paquerar os cara assim. Eu não sei se é porque de tanto eu fazer isso peguei gosto, cê entendeu? Que aí uma hora isso me irritou, falei – não faço isso mais! Não faço isso mais, nunca, nunca. Aí eu comecei a botar na cabeça assim, só faço as cenas de beijo com mulher, agora eu só quero fazer isso, só vou deixar se for isso (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Daiani e Manuela trazem para a palhaça a sua sexualidade como modo de questionar a heteronormatividade que delimita as relações de gênero e sexualidade. E aqui cabe mais um detalhe, a palhaça de Manuela não é uma figura ambígua, ela traz elementos evidentemente dados ao feminino, como vestidos e flores em sua composição, o que se torna mais um indicador da distinção entre sexualidade e gênero. Não é porque a artista palhaça tem uma performance feminina que sua sexualidade necessariamente se dirige ao sexo oposto, o que coloca em xeque as noções heteronormativas.

Ao trazer seu universo pessoal para a palhaça, as artistas abrem espaço para tratar de questões que estão no âmbito social das diversas configurações de sexualidade e gênero. As artistas criam performances que desestabilizam esses códigos ao colocá-los como elementos distintos e não inerentes um ao outro. Como pontua Butler (2016, p. 238) sobre as performances de travestimento: “No lugar da lei da coerência heterossexual, vemos o sexo e o gênero desnaturalizados, por meio

de uma *performance* que confessa sua distinção e dramatiza o mecanismo cultural da sua identidade fabricada”.

Gostaria de traçar uma reflexão sobre o trabalho dessas artistas palhaças que trazem o universo pessoal para a construção na palhaçaria, sob a perspectiva da metáfora. Penso no trabalho das artistas como metáfora de si, na medida em que elencam determinadas características que formam seus corpos ou que perpassam suas vidas e colocam como mote para outras criações. Para Lakoff e Johnson (2002, p. 47-48), “A essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”. É possível pensar na composição cênica da palhaça como uma metáfora de si, uma metáfora que faculta a artista trazer à tona provocações que permeiam a própria existência, entretanto, que não se resumem a suas individualidades, mas que estão imbricadas nas construções sociais a respeito de gênero e sexualidade. Provoações que se estendem ao público que reconhece os códigos envolvidos, as narrativas e os conflitos que acompanham a dramaturgia cômica.

As análises empreendidas evidenciam o caráter de ficção em três dimensões que se tangem: as ficções de gênero, a construção ficcional da máscara e as ficções de si das artistas. Diana Klinger (2008) traça uma reflexão, na esfera da literatura, entre autobiografia e autoficção. Para ela, na autoficção, há uma relação entre a ficção de si da vida cotidiana e a ficção de si na escrita diferente da autobiografia, na medida em que na primeira não se considera a ideia de um sujeito ontológico a ser apresentado, mas um sujeito que se constitui no ato da própria escrita. Na autobiografia há uma necessidade de apresentar o autor como um ser anterior a obra, assim como uma verossimilhança aos fatos. Na autoficção, o autor é sujeito de uma performance nos múltiplos modos de referenciar a si, tanto na vida cotidiana quanto na escrita. Segundo a autora:

Assim, a autoficção adquire outra dimensão que não a ficção autobiográfica, considerando que o sujeito da escrita não é um ‘ser’ pleno, cuja existência ontológica possa ser provada, senão que o autor, a figura do autor, é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’ (KLINGER, 2008, p. 25).

Ao estender a análise de Klinger para o trabalho de mulheres palhaças, que se apoiam no universo pessoal para a construção artística, pode-se entender que não se trata de uma construção autobiográfica, mas de uma autoficção nas múltiplas

formas de apresentar a si a partir da palhaça e não necessariamente de referenciar a artista. Pensar a metáfora como um modo de autoficção confere um tipo de materialidade à figura palhaça.

Para Lakoff e Johnson (2002, p. 45), a metáfora é muito mais do que um simples recurso de linguagem, é um modo de estruturação do pensamento e das relações sociais.

[...] a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceitual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza.

Lakoff e Johnson citam muitos exemplos, dentre eles as metáforas que relacionam discussões e debates verbais com a guerra: “Ele atacou todos os pontos fracos da minha argumentação”, “Destruí sua argumentação”, “Se você usar essa estratégia ele vai esmagá-lo” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 46). Os autores utilizam esses exemplos para demonstrar como o pensamento articula os modos de entender as coisas do mundo por meio de metáforas. Conceitualizar uma discussão verbal cotidiana em termos de batalha tem efeitos na maneira como as pessoas se colocam diante das situações. As metáforas são também um modo de operar.

Os autores também apresentam algumas metáforas relacionadas ao tempo: “tempo é dinheiro”, “Eu não tenho tempo para te dar”, “Eu perdi muito tempo quando fiquei doente” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 50). O objetivo é apresentar como diferentes elementos se articulam metaforicamente para organizar como se concebem determinadas ideias e conceitos. As metáforas, portanto, apresentam sistemas complexos e permitem “entender um domínio da experiência em termos de outro” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 206). Dessa maneira, quando as artistas partem de uma metáfora de si para a construção da figura e de seu repertório, elas organizam uma experiência em termos de outra, por intermédio do rearranjo de diferentes códigos que lançam perspectivas específicas sobre determinados temas e situações.

Lakoff e Johnson criam muitas categorias para analisar as metáforas e defendê-las como um sistema cujas significações influenciam os modos de compreensão e atuação sobre as coisas do mundo. Os autores diferenciam metáforas convencionais, que constituem os sistemas conceituais ordinários de cada

cultura, das metáforas imaginativas e criativas que compõem e apresentam uma nova compreensão das relações humanas. Para Lakoff e Johnson (2002, p. 235), as metáforas imaginativas e criativas “[...] podem dar sentido novo ao nosso passado, às nossas atividades diárias, ao nosso saber e às nossas crenças”.

Nessa perspectiva quando as artistas palhaças apresentam sua figura de forma ambígua, no que se refere às relações entre sexo, sexualidade e gênero, elas rompem com uma lógica naturalizada, dada como inteligível, como coerente, baseada numa heteronormatividade compulsória e colocam em evidência outras disposições possíveis. As diferentes configurações de sexo-sexualidade e gênero não são, necessariamente, desconhecidas do público, mas são arranjos construídos socialmente como fora da norma, fora da ordem instituída para essas relações. Ao evidenciar outras conformações entre sexo, sexualidade e gênero, como a ambiguidade de gênero e as relações homoafetivas da palhaça, o público é colocado, de forma irrefutável, pelo menos naquele momento, diante dessas outras possibilidades de existência. O novo não está em se saber das múltiplas formas que subsistem nas relações entre sexo, sexualidade e gênero, o novo está em colocar como possível essas relações humanas no trabalho da palhaça e tensionar um sistema de crenças. Desse modo, a metáfora de si no trabalho das palhaças abre espaço para a reestruturação de sistemas conceituais.

### 3.2 A METÁFORA COMO POSSIBILIDADE DE DESLOCAMENTO DO RISÍVEL

Durante este trabalho tenho incessantemente ressaltado a ideia de que o trabalho de artistas palhaças, mesmo partindo do universo pessoal, não trata somente de sua individualidade, mas se refere a questões sociais que perpassam seus corpos e suas vidas. Isso se deve a dois motivos: o primeiro deles foi certa indagação de um palhaço que me provocou muito; e, o segundo, porque esse deslocamento do individual ao social faz toda diferença quando se trata da construção de um risível não depreciativo e sim crítico das estruturas hegemônicas que regem nossa sociedade.

Em relação ao primeiro motivo, uma colega palhaça ouviu, de um formador palhaço, algo mais ou menos assim: do que interessa para o público a vida da

artista? Penso que o palhaço formador se referia principalmente às práticas de formação em palhaçaria que se apoiam na ideia de subjetividade.

Bolognesi (2006) também questiona o caráter subjetivo dado à figura do palhaço pelas técnicas teatrais. Para o autor, de alguma forma, essas abordagens estariam distorcendo características históricas da máscara. O processo de “individualização e psicologização” (BOLOGNESI, 2006, p. 15) adotado por artistas e grupos brasileiros para o desenvolvimento do *clown* enfraquece as características fundamentais da figura, como o grotesco, em detrimento a uma perspectiva mais poética e onírica. Analogamente, a dramaturgia e a estética voltada para uma cena mais teatral diminuem as interações da figura com o público e afastam-na de seu caráter improvisacional. Para ele, o

[...] *clown*, tal como apropriado e desenvolvido na maioria dos grupos e artistas de teatro. Se transformou em uma figura emblemática e poética, portador de uma poesia própria essencialmente etérea. Isto é, esta tendência enfatiza o gracioso, em detrimento do grotesco; investe na ironia, enfraquecendo a sátira e a paródia (BOLOGNESI, 2006, p. 15).

Para o autor, as novas práticas que envolvem a figura do palhaço acarretaram uma inversão nas máscaras do branco e do augusto. O primeiro como representante da ordem e do sublime e, o segundo, como figura rude e grotesca. O caráter poético e onírico dado à figura do Augusto, “[...] subtrai dele a manifestação revoltosa do corpo subjugado”, e o conflito, a função de denúncia social, foi suprimido em detrimento a um “ridículo aceitável”. Bolognesi desenvolve essa argumentação para questionar o predomínio do que ele chama de um “enquadramento civilizatório” (BOLOGNESI, 2006, p. 15-16), um movimento de constituição de uma estética clownesca palatável, que, em vez de provocar e tensionar, passa à condição de divertimento. Um movimento que prioriza o significado, a cultura do pensamento ao invés do impacto que os corpos podem gerar por si só, um diante do outro, característica do universo circense. O autor ainda argumenta que as diferenças entre as abordagens circenses e teatrais, em relação ao palhaço, abrem caminho para uma nova fase na história dos *clowns*, mas que talvez essas outras formas devessem encontrar outro modo de designação, desvinculada da figura já desenvolvida pelo circo. Ele afirma que



[...] pensando nas profundas diferenças entre os modos de interpretação e encenação do palhaço no ambiente épico do circo e no dramático do teatro, talvez a diferenciação seja proveitosa, pois demarca, possivelmente, uma nova etapa na história dos *clowns*, desta feita voltada especificamente para o palco teatral, seja ele em espaços fechados, em ruas, ou praças. Se uma diferenciação se fizer necessária, seria conveniente, no entanto, encontrar um outro termo para não sufocar a figura cênica originária do *clown*, incorporada e lapidada pela comicidade circense (BOLOGNESI, 2006, p. 15).

Entendo que a provocação de Bolognesi, mais do que remeter a uma prática de “psicologização da máscara”, refere-se aos efeitos dela sobre a figura. Concordo parcialmente com seu posicionamento, há uma mudança nos modos de se conceber e apresentar a máscara palhacesca e, com isso, algumas coisas se perdem, por outro lado, outras se criam. Não acredito que seja imprescindível encontrar outra nomenclatura para a máscara palhacesca. A questão que parece se impor não é se as novas configurações da palhaçaria constituem realmente palhaças e palhaços, mas sob quais condições essas figuras emergem e são reconhecidas como tal.

A palhaçaria, concebida na multiplicidade de saberes artísticos e como arte intimamente ligada às relações interpessoais, com certeza seria confrontada com diferentes possibilidades de transformação conforme o tempo e o espaço que a ela se dá. Sob o viés da conduta restaurada, conceito dos Estudos da Performance, abordado no capítulo anterior, a conduta restaurada se refere àquilo que é repetido como maneira de manutenção de formas sociais, de modo que o contingente de transformação também se evidencia. A conduta restaurada, ao mesmo tempo que possibilita a manutenção de comportamentos e manifestações culturais, também instaura o elemento de transformação, tendo em vista que toda repetição propaga-se de múltiplas formas, em diferentes tempos, espaços e corpos. Sendo assim, a transformação é uma condição *sine qua non* a todo ato performativo. Ela pode conter transformações que mantêm e ratificam os moldes estabelecidos ou constituir rupturas e alterações que tensionam e subvertem os padrões. Assim, se, por um lado, as novas práticas em palhaçaria afastam a figura de suas “características grotescas que o consagraram” (BOLOGNESI, 2006, p. 15), por outro lado, permitem pensar como a noção de palhaço e palhaçaria se transformam. Outrossim, conceitos como grotesco, sátira e a própria paródia (citada por Bolognesi), assim como outros elementos que compõem a máscara, também podem ser pensados e delineados por diferentes ângulos. Os conceitos de palhaço, palhaça, palhaçaria ganham novos contornos e têm reconhecimento justamente porque constituem e

são constituídos a partir de outras relações possíveis, de outros modos de compreender e compor a figura, diferente do que um dia já foi. O que não implica desvincular-se das relações anteriores, mas forjar-se de outro modo.

As práticas que envolvem a palhaçaria evidenciam mudanças em relação à formação dos profissionais da palhaçaria, através da intersecção das variadas áreas artísticas, assim como a participação da mulher como palhaça e a emergência desse conceito. A noção de palhaça não só denota uma ruptura aos paradigmas estabelecidos, mas também insere novos códigos para a composição e reconhecimento dessa figura.

Nessa dispersão a argumentação de Bolognesi me provoca a pensar que outras formas podem compor a noção de palhaçaria, instiga-me ainda a questionar como se dá o reconhecimento e o alargamento do próprio conceito que hoje já abriga novas práticas e sujeitos. Sendo assim, a vida da artista importa, na medida em que evidencia os modos como foi capturada por determinados discursos e resiste ou não a eles. Os processos criativos de palhaçaria, que partem do universo pessoal da artista, revelam modos de subjetivação que podem ser questionados, ridicularizados, parodiados, satirizados, colocados no lugar do grotesco como forma de gerar uma comicidade crítica. Sob esse aspecto, pensar na metáfora como possibilidade de criação na palhaçaria não só abre espaço para a exposição dos modos de subjetivação que afetam os corpos, mas também para as possibilidades de criação de outras experiências de si.

Uma das características da metáfora apontada por Lakoff e Johnson é de que ela prioriza determinados traços em detrimento de outros, ou seja, ela joga o olhar para aquilo que ela problematiza. Os autores citam como exemplo algumas metáforas sobre o amor: “o amor é uma obra de arte colaborativa”, “o amor é loucura” ou “o amor é saúde” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 239). As metáforas, ao enfatizarem determinadas características, possibilitam organizar a experiência humana. Assim, quando se relaciona o amor com a loucura ou com a arte estamos qualificando-o, apresentando-o numa dimensão específica, organizando-o num sistema de possibilidades no qual o conceito amor pode ser inserido. A metáfora não consiste apenas em dar uma coisa por outra, mas possibilita articular um complexo sistema de signos por meio de outros, dando-se ênfase a determinadas características.

Para Dario Fo, o trabalho do ator deve conduzir o olhar da plateia para determinados detalhes da cena. Os artistas determinam qual deve ser o foco de observação do público através de sua ação, que pode ser ampla ou minimalista, dando ênfase a algo específico. Como uma câmera cinematográfica, dirigem a concentração do público para aquilo que intencionam. Para Fo: “É uma maneira pela qual o espectador é condicionado pelo ator a privilegiar uma particularidade ou a totalidade da ação, por intermédio de uma série de objetivas alojadas inconscientemente no seu cérebro” (FO, 2011, p. 78). A perspectiva de Fo para o trabalho da cena de alguma forma se conecta com a ideia de detalhe sobre a qual a metáfora se apoia. A artista tem como recurso em seu processo criativo guiar o olhar da espectadora e do espectador para aquilo que lhe interessa, para o foco do seu jogo cênico.

A metáfora de si no trabalho da palhaça permite à artista colocar em cena os modos de subjetivação que regem condutas e normativas sociais. A metáfora poderia ser pensada como uma síntese de determinados sistemas discursivos. Se retomarmos os trabalhos de Daiani Brum e Manuela Castelo Branco, podemos perceber como as questões referentes à diversidade sexual foram os elementos escolhidos pelas artistas para colocar em evidência. Em seu trabalho, o risível se constitui na ruptura dos códigos que regem a heteronormatividade, nos modos como as palhaças exteriorizam a norma como um lugar de desacordo, de desajuste com o comportamento humano, múltiplo e diverso. É possível, então, pensar novamente no deslocamento da noção de desajuste, de inadequação: não é o que está fora da norma, mas a própria norma que não abriga a multiplicidade das relações humanas. Sobre tais trabalhos, podemos pensar em metáforas como – o amor não tem fronteiras ou o amor não tem regras. A metáfora pode ser entendida não só como uma via de revelar os modos de subjetivação que moldam a heteronormatividade, mas como forma de compor outros modos de se entender os sistemas de sexualidade e gênero.

É importante salientar que a metáfora de si, que a figura da palhaça carrega, dá-se não só pela palavra, mas de forma corporal, tanto na composição física que a figura apresenta, quanto na composição cênica. É por meio deste processo criativo, de explorar características físicas corporais, modos de ação e reação, inquietações, provocações, de levar para a palhaça uma peculiaridade pessoal, que a figura pode ser entendida como uma metáfora de si.

Outra característica da metáfora citada por Lakoff e Johnson é o status de verdade que ela pode adquirir, ao organizar a experiência humana de forma coerente e inteligível. Ao fazer isso as metáforas podem ter efeito sobre ações futuras, sancionando atos e justificando inferências (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 238). Os autores vão mais longe ainda, para eles as metáforas podem criar realidades, na medida em que alteram o sistema conceitual.

A ideia de que metáforas conseguem criar realidade desafia as posições mais tradicionais sobre metáforas. Isso se explica pelo fato de a metáfora ter sido vista tradicionalmente como simples fato da língua e não como um meio de estruturar nosso sistema conceptual e os tipos de atividades diárias que desenvolvemos. É muito razoável presumir que simples palavras não mudem a realidade. Mas a mudança em nosso sistema conceptual realmente altera o que é real para nós e afetam nossa percepção do mundo, assim como as ações que realizamos em função dessa percepção (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 243).

Se pensarmos na cena de Daiani, em sua metáfora sobre a multiplicidade amorosa e sexual, em como nos deleitamos de forma risível com as rupturas e provocações que ela apresenta, é razoável pensar em como ela tensiona e redimensiona os sistemas que regem a ideia de verdade que envolve as normativas sociais binárias heteronormativas. A metáfora de si da artista, transposta para a palhaça, cria espaço para outras possibilidades de percepção da realidade e modifica os sistemas conceituais. Para Brum (2018, p.161):

Ao aprofundar as investigações sobre uma questão pessoal, posso promover relações com as profundidades, intimidades e fragilidades de outras pessoas que vivenciam situações semelhantes, produzindo identificação e também distanciamento por meio do riso

O jogo de Daiani, assim como outras palhaças que trazem as questões pessoais de gênero e sexualidade para a figura, conecta-se diretamente com as características da máscara palhacesca. Uma das principais características dessa figura é ter fome, fome de comida, fome de sexo, fome de justiça. Assim define Dario Fo: “Os *clowns*, assim como os jograis e os cômicos *dell'arte*, sempre tratam do mesmo problema, qual seja, da fome: a fome de comida, a fome de sexo, mas também a fome de dignidade, de identidade, de poder” (FO, 2011, p. 305, grifo do autor).

Nessa perspectiva nem a palhaça, nem o palhaço, podem ser considerados assexuados, são, isto sim, figuras transpassadas pela sexualidade. E essa é uma

das condições que os coloca no lugar do que é dado como grotesco, torpe, porque justamente burlam a norma, fazem o que é preciso para realizar seus desejos. A ideia de grotesco está intimamente ligada a um comportamento que fere os padrões de sexualidade, que rompe com sistemas constituídos, e a sexualidade da palhaça instaura questionamentos a esse respeito. No caso das palhaças pesquisadas, o grotesco não necessariamente se apresenta na corporalidade das figuras, mas na temática provocativa, como da sexualidade. De maneira que a mesma figura pode ser dotada de graciosidade e provocar situações dadas como grotescas, como no caso de Daiani, que tem uma palhaça de gestos delicados, mas que provoca ao colocar a sexualidade como temática de cena. Quando a palhaça coloca em evidência as relações entre sexualidade e gênero, quando ela subverte, multiplica as possibilidades de relação entre essas noções, ela questiona as normativas sociais que posicionam os sistemas sexo-gênero condicionados à heteronormatividade como uma verdade absoluta. Da mesma forma, olhar a construção da máscara na perspectiva de metáfora de si, viabiliza entender como se dá o deslocamento de uma comicidade que parte de uma questão pessoal para a construção de algo que tange os sistemas sociais.

### 3.3 A BRANCA E A AUGUSTA: AS DUPLAS PERFORMANCES DE GÊNERO E AS REVERBERAÇÕES SOBRE A MÁSCARA

A ideia deste subcapítulo é problematizar como os atributos de masculino e feminino presentes na palhaçaria feita por mulheres tensionam as noções de branco e augusto, dois polos da figura palhacesca. E aqui os utilizo no masculino porque se constituem também como construções ficcionais dentro da máscara, construídas sob perspectivas do gênero masculino e que ganham diferentes contornos quando as mulheres passam a interagir com essas formas.

Icle (2006) define o clown branco como aquele que “pensa ser esperto, o intelectual, o que domina” e o clown augusto aquele “que é o bobo, estúpido, sempre sujeito aos desmandos do branco” (2006, p. 14). Para Fellini (1974, p. 2), o clown branco é aquele que encarna o lado negativo do poder. Segundo ele:

Quando digo o clown, penso no augusto. Com efeito, as duas figuras são o clown branco e o augusto. O primeiro é a elegância, a graça, a harmonia, a inteligência, a lucidez, que se propõem de forma moralista, como as

situações ideais, únicas, as divindades indiscutíveis. Eis que em seguida surge o aspecto negativo da questão. Pois dessa forma o clown branco se converte em Mãe, Pai, Professor, Artista, o Belo, em suma, no que se deve fazer.

A figura branca, portanto, encarna a autoridade, o poder, enquanto a figura augusta é a representação dos corpos oprimidos. Numa analogia simples com os indicadores de gênero, poderíamos direcionar a figura branca ao masculino e a figura augusta ao feminino, o que reiteraria os modelos e lugares dados às mulheres nos arquétipos sociais de supremacia masculina. No que se refere à máscara branca, quando experimentada pelas mulheres há um deslocamento da ideia de poder como um ato único de opressão sobre as sujeitas e sujeitos. Quando as mulheres performam a figura branca, ou figuras de poder, não necessariamente repetem a relação opressor/oprimido. Por vezes o que se vê é a construção da ideia de força feminina. Então o que temos é uma implicação de gênero que reconfigura a máscara.

Retomo aqui as performances das artistas Andréa Macera e Caroline Voltolini, descritas no início deste capítulo, a palhaça de Andréa performando uma figura masculina, o delegado, e a palhaça de Caroline performando uma mulher pirata com características vigorosas e fortes, geralmente atribuídas ao universo masculino. Proponho pensar nas atuações das duas artistas a partir das figuras do augusto e do branco para tentar entender os efeitos de gênero sob esses dois polos que constituem a máscara.

Andréa Macera se define como uma palhaça branca, pois se enquadra nas características de força e dominação. Andréa encarna a figura branca não só quando performa no masculino, como delegado, mas igualmente como mulher palhaça, forte, direta, no comando. Quando Andréa encarna o delegado, o poder atribuído a ele evidencia o absurdo, o abuso, a opressão, a artista, então, coloca esses atributos no lugar de ridículo. Contudo, quando a palhaça sai a cortar as mãos do pretendente abusado ou os cabelos da garçonete que não entendeu sua situação, ela revela um modo de resistência a essas situações de constrangimento, invertendo os termos de opressão.

O trabalho de Caroline Voltolini também pode ser pensado sob o espectro da palhaça branca. Em conversa com a artista, ela diz que sua figura transita entre uma máscara branca da palhaça e a máscara bufa. Ela é quem comanda o navio de

piratas, dando as diretrizes para os outros da cena. Ela tem um chicote que usa contra a tripulação masculina e tem a voz forte de comando, o que novamente evidencia uma inversão na lógica de opressão, mas ainda mantém os seus termos de agressividade. Se, por um lado, essas ações cênicas, tanto de Caroline, quanto de Andréa, podem reiterar os quadros de violência, por outro, colocam-se como ruptura aos lugares dados às mulheres nas relações entre opressor e oprimido. Essas inversões de papéis muitas vezes geram riso em virtude do estranhamento diante dos padrões de agressividade e violência comumente presentes e atribuídos às figuras masculinas e não às mulheres.

A artista Marcela Busetti<sup>38</sup>, palhaça Ernesta, diz que está descobrindo cada vez mais as relações entre os registros de sua palhaça e o universo relacionado às figuras brancas e augusta, e que pensar sob a perspectiva da branca lhe autoriza e possibilita encontrar lugares de poder. Na fala da artista:

A Ernesta oscila entre o poder e o medo [...], porque meu medo é de morrer mesmo e eu quero ter poder de tudo, cuidar de todo mundo para não morrer mesmo (DOSSIÊ, 2019, n. p.).

O poder encarnado pela palhaça de Marcela parece-me diferente da inversão de poderes relacionada à opressão, evidenciado nos trabalhos de Andréa e Caroline. Percebe-se uma vontade de poder que não tem em sua forma ações agressivas. Ernesta quer salvar o mundo, sua palhaça tem medo de mosquitos e ela cria estratégias para proteger-se desses insetos, como sua saia mosquiteiro. Contudo, nenhuma análise pode ser feita de maneira simplista, Ernesta usa um spray de veneno para combater mosquitos e o spray é usado como arma, que é um signo de violência. Assim, não se trata de não evocar os símbolos de opressão e violência, mas de contextualizá-los dentro da lógica de cada palhaça e entendê-los na complexidade das proposições e na multiplicidade de seus efeitos. Aqui cabe uma ressalva sobre essa análise, não se pretende julgar o trabalho das artistas, mas entender como as escolhas estéticas evocam diferentes relações de poder e podem ressignificar o olhar das artistas e da plateia sobre elas. Há em comum um aspecto nas formas de as palhaças manifestarem as relações de poder: ele é exercido por

---

<sup>38</sup> Marcela Busetti, palhaça Ernesta, psicóloga, mestra em psicologia, psicodramatista, terapeuta sistêmica. Tem em sua formação de palhaça cursos com Karla Concá (RJ), Raquel Sokolowski (ARG) e Andréa Macera (SP).

aquelas que deveriam estar às margens dele, as mulheres, o que tende a acarretar rupturas nos modelos sociais que sistematizam as relações de gênero.



Imagem 28 – Marcela Buseti, palhaça Ernesta (em pé) e Ana Fuchs, palhaça Generosa (agachada).  
Fonte: Foto de Luís Lemos. Espetáculo: O Cabaré das Privadas (2019).

O jogo entre branca e augusta ganha ainda novas dimensões quando a palhaça mescla registros de ambas as figuras. Michelle Silveira, palhaça Barrica, no debate do *1º Sol Rindo*, observa que a performance de Andréa Macera oscila entre o branco e o augusto conforme a situação que a palhaça vive. Na fala de Michelle:

Mas eu acho que é muito significativo, principalmente pra nós mulheres palhaças, ver assim, ver no final que ela... E também ver toda... Meu Deus, que situação dessa mulher, que solidão, que destruição, que coisa. Que desmantelo dessa criatura meu Deus! E ela tentando, e aí a gente ria, mas ria assim tipo 'ai coitada, meu Deus'. É muito bom né. É um espetáculo também que coloca a palhaça em outro lugar, que não é aquela, não é a palhaça que vem hã... Não veio pra fazer exatamente a graça mas a gente ri da tragédia dela né? Ela tem uma outra energia, branca mas totalmente augusta na situação. Então tem tudo isso assim, é um espetáculo que me toca muito. Que é um prazer sempre te rever e sempre ver a Mafalda, eu amo! (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

O que Michelle traz é justamente a possibilidade que a palhaça tem de transitar entre diferentes registros. Da mesma forma, Andréa, apesar de ter uma figura forte durante toda atuação, também apresenta toda a fragilidade e confusão que a mesma figura pode portar. A mesma figura que encarna o poder também está



à sua mercê. Esse trânsito da palhaça entre os registros praticáveis da figura branca e o da augusta propiciam a articulação de diferentes perspectivas sobre o poder, ora ele se coloca como um sistema de opressão, ora como resistência às formas que subjagam os corpos, demonstrando os jogos que envolvem esse conceito. A artista Lia Motta<sup>39</sup>, palhaça Marmotta, comenta no mesmo debate:

Isso pra mim, agora que você falou né, branca mas totalmente augusta na situação assim, é bem, era sempre uma dúvida né, mas sempre uma questão assim, até com o meu trabalho mesmo eu falava. O que é que eu sou, o que é que eu sou? Porque sozinha, quando você tá sozinha em cena, é isso, acho que pinta mais essa dúvida. E aí lá em Porto Alegre, por exemplo, que foi quando eu vi você, eu vi o Tomates a primeira vez, é no Cabaré você tinha aquela coisa vuááá brancona pra caramba. Aí eu vi o Tomates e tem tanta fragilidade também, é uma força mas tem tanta fragilidade, tanta tonteria, tanta também né? É tão tonta gente, faz umas coisas tão, também assim. Éh e aí tem uma coisa que eu acho que é desse pensamento que a gente tá construindo sobre a palhaçaria também, que é de entender que OK, existem esses papéis, mas que a gente tá transitando por eles o tempo inteiro. Porque como ser humano a gente transita por eles o tempo inteiro assim, a gente não é um fixo né?! (DOSSIÊ, 2018, n. p).

A figura da palhaça de Andréa, mesmo com forte referência à figura da branca, transita em diferentes registros também dados ao augusto. Há um fluxo dentro da própria máscara. Na sequência da fala de Lia Motta, Andréa fala sobre a composição das figuras brancas ou augustas como fruto de uma relação:

É que esse gênero se dá na relação, é branco, é augusto, é a relação né! (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

É possível depreender dessa perspectiva de Andréa que a relação consigo, com o outro e com as situações no jogo da palhaça é que estabelecem as relações de poder e a comicidade relacionada a ele. Acredito que a multiplicidade de formas, por meio das quais as palhaças habitam os diferentes modelos de gênero, gera uma comicidade que não só provocam diferentes formas entre as relações de gênero e poder, mas também subvertem a própria máscara, criando outras nuances para

---

<sup>39</sup> Lia Motta, palhaça Marmotta. Graduada em Artes Cênicas pela UDESC, pesquisa a linguagem do palhaço desde 2004. Possui formação com: Patrícia França, Pepe Nunes, Esio Magalhães, Geraldo Passos (palhaço Biriba), Aziz Gual, Fiorela Kollmam, Ivan Prado, Toumazi Kouyatè. Em 2010 monta seu primeiro espetáculo de palhaça, chamado: *Palhaças Sem Lona: O Circo não chegou*, contemplado pelo Edital Elizabete Anderli. Em 2010/2011 vivencia o trabalho de atriz no Circo Biriba, com o mestre Geraldo Passos, onde permanece por três meses, de lá traz a experiência de viver no Circo e a pequena Cecília na barriga. Outubro de 2011 nasce Cecília, criatura fofura que vira seu objeto permanente de estudo e fonte inesgotável de amor e coragem. Em 2013 estreia seu primeiro trabalho solo, que após muitas mudanças e andanças atualmente é apresentado na rua e se chama: *Bem-te-vida Marmotta* (texto retirado da revista de Palhaçaria Feminina, v. 3, 2015).

figuras como a branca e a augusta, que, ao longo dos séculos, foram fixadas em modelos distintos.

A *vertigem da performance* dessas palhaças está tanto nas possibilidades de estranhamento que as questões de gênero geram em relação aos lugares de poder, quanto na maneira como o próprio poder é apresentado, não somente ligado a algo negativo, opressor e arbitrário como a figura palhacesca branca sugere. O estranhamento e o possível risível estão ligados à complexidade das relações entre as distintas formas de conceber gênero e poder, na maneira como essas artistas exploram esses conceitos e geram todo tipo de sensação na plateia.

Entretanto, as reflexões acerca da figura branca no trabalho das artistas palhaças não são um consenso. Para Karla Conká, não há necessidade de fixar esses papéis, tendo em vista a multiplicidade de registros cômicos que uma mesma palhaça pode apresentar. A artista Verônica Mello, palhaça *Úrsula do Circo di SóLadies*, também pensa nessa linha. Em uma conversa pelo aplicativo WhatsApp, Verônica diz:

Quero dar um depoimento pessoal, quando eu comecei a fazer palhaça eu me via muito como branca, nesse lugar de branca, e muitas vezes me foi, me fui definida por fora e por dentro como branca, porque eu tinha que encaixar em alguma dessas duas partes da existência palhaço, e eu ponho no masculino aqui de propósito. Eu sinto que me deixava dura, me deixava numa estrutura que eu não conseguia ter variações internas, externas, né? Então o que eu era não poderia ser externado, porque se eu era branca eu tinha que seguir uma certa linha de pensamento e ação que me restringia a relação que eu estabelecia ali. Isso já estava posto no meu figurino, isso tava posto na minha postura, isso estava posto numa coisa externa a mim. Eu não tinha sorriso às vezes, é muito louco. Isso é uma coisa externa a mim. Quando eu me vejo né, e aqui assim, o que desestruturou, vou falar pra você o que começou a mexer comigo, além do nosso trabalho que já estava acontecendo, mas foi numa oficina quando falaram para mim: essa roupa, põe outra roupa, me traz outra roupa. E aí quando eu trouxe outra roupa, olha só também o externo ajuda a mostrar o interno, né? Quando eu pus uma outra roupa eu percebi que tinha a possibilidade de ser muito diferente. Isso foi bem lá no começo. Então, desvestir a máscara de branca pra mim foi muito importante e achar que eu posso ter mil e uma possibilidades. Eu acho que essa é a grande questão: quando você estabelece duas formas de relação, muito estabelecidas, muito fixas, você perde os 'entres'. E os 'entres' somos humanos, somos humanas, tem muitos entres, nós somos muito mais que uma coisa ou outra. Uma coisa ou outra, funciona para rir, mas não funciona para mostrar humanidade às vezes. Acho que esteriliza, fica estereótipo, esteriliza, perde a vida interna (DOSSIÊ, 2020, n. p.).

O depoimento de Verônica, assim como a perspectiva de Karla apontam para outra dimensão que configura o sistema de poder que rege as figuras da branca e da augusta, a fixidez da máscara. As duas figuras, em suas características, estabilizam, prendem, consolidam formas que limitam as performances das artistas. Para Verônica Mello e Tatá Oliveira, a dupla branco e augusto ou branca e augusta reforçam as relações de poder calcado na opressão, na hierarquia e na

agressividade, que constituem um modelo hegemônico masculino. As artistas ainda falam sobre como lidam com as figuras branca e augusta a favor de seu trabalho, ao mesmo tempo que questionam esses lugares da própria máscara. No espetáculo *Estupendo Circo di SóLadies*, elas reproduzem algumas situações clássicas da relação branca e augusta, como a competição e a trapaça, mas problematizam de forma cômica o porquê de seguirem fazendo isso e propõem alternativas a esse jogo. Na conversa, Tatá coloca:

[...] a gente, por exemplo, no Estupendo, que você assistiu, a gente traz muito dessa coisa da branca e da augusta. E o que a gente traz é que toda vez que acontece um número clássico elas brigam, toda vez que essa estrutura ela é reforçada elas brigam. Mas, existe uma palhaça que tem a sua personalidade talvez mais de se colocar, a outra que se coloca menos, uma que toca e brinca e não entende o que tá acontecendo é, mas a gente acha, não sei, tô pensando também, a gente acha que dá pra desmontar branca e augusta, entendeu? E mesmo assim a mulher estar empoderada, e mesmo assim a mulher ter... É óbvio que a gente vai usar dessas coisas, mas existe uma coisa, sempre funcionou né, por isso está aí até hoje. Então como a gente usa isso para transformar para um novo olhar. Ao mesmo tempo, será que isso é tão necessário que isso exista ainda? Isso é um questionamento que eu tenho. Vale lembrar assim em relação... Isso eu Tatá falando, Vê e Kelly são outras pessoas, seria ideal que a gente batesse um papo as quatro juntas, mas é eu fico pensando que muita coisa eu vou pela intuição, sabe? Muita coisa eu vou, sabe, depois de entender muito tempo que não funcionou para mim branco e agosto. Que eu questiono várias coisas, ao mesmo tempo que para algumas situações isso vai rolar, mas eu não acho que isso é essencial, sabe? Não acho que isso me faz palhaça, mesmo (DOSSIÊ, 2020, n. p.).

Tatá Oliveira reconhece as singularidades das palhaças que podem estar atreladas ao que se convencionou como branca e augusta, mas questiona o quanto a fixidez dessas normativas que regem a máscara, de fato, corroboram para o jogo palhacesco e para uma comicidade de empoderamento das mulheres. Para ela, o jogo entre branca e augusta pode, em determinados momentos, ser um recurso, ao mesmo tempo que não é único e pode ainda ser negado. A artista se pergunta: “será que ele é mesmo necessário?”. Na sequência da conversa, a artista Verônica Mello, palhaça Úrsula, faz uma análise de como isso é tratado no espetáculo:

[...] eu acho interessante essa reflexão, por exemplo, a gente vai falar de uma situação de opressão, a gente pode usar dessa estrutura pra poder falar sobre essa opressão. É, como a Tatá falou, a gente usa isso no Estupendo, toda estrutura é baseada em números clássicos, né? Mas toda vez que um número clássico acontece, a competição entre as mulheres se dá, é explicitada. Então, o que a gente tá brincando nessa dramaturgia, a brincadeira funciona comicamente, porque a gente quando a gente fala de realidades que nos tocam, funciona. As mulheres estão sempre brigando, né? E as pessoas, de fato, querem ver elas se quebrarem, né? E aí a gente coloca criticamente isso, mas péra aí, isso vai sempre acontecer assim, será que a gente não pode mudar juntos e juntas? Como é que a gente pode mudar essa estrutura. Juntos eu falei, porque o público masculino ali presente também tem que olhar para essa responsabilidade dele sobre essa transformação (DOSSIÊ, 2020, n. p.).

A fala de Verônica demonstra os questionamentos sobre a problemática da fixidez das figuras branca e augusta e seus efeitos sobre os discursos de gênero. O jogo de opressor e oprimido, que é a base da dupla, pode reiterar os lugares de violência contra a mulher e afirmar discursos sobre as mulheres. Por exemplo, quando a artista Verônica diz que a plateia espera ver as mulheres brigarem, competirem e discutirem, a palhaça, ao mostrar e problematizar isso, convoca o público para olhar essas relações. Quando essas instâncias são problematizadas, tanto em cena como na construção da dramaturgia, instaura-se um espaço de discussão sobre aquilo que se diz e se constrói sobre a categoria mulher, assim como se rompe com uma ideia de fixidez da própria máscara.

As análises até aqui evidenciam o conjunto de linhas, posições e possibilidades de rearranjo que a palhaçaria feminina instiga quando envolve relações de poder e gênero e as normativas que envolvem a figura palhacesca. As artistas reconhecem que figuras branca e augusta, tanto quanto podem limitar o trabalho da palhaça, porque não abarcam a diversidade de registros, estados e formas que a palhaça pode construir, também podem servir como forma de criar um trabalho crítico, inclusive sobre essas formas de opressão que as figuras podem representar. Se por um lado o jogo branca e augusta reitera sistemas de opressão hegemônico, ele também pode servir para uma abordagem crítica destes.

Percebe-se, por conseguinte, que para algumas artistas a figura branca é uma possibilidade de experimentar formas de poder e inverter papéis sociais, para outras, em contrapartida, essa configuração oprime e não oportuniza compreender a gama de registros que a palhaça pode ter. Dessa maneira, as figuras branca e augusta podem ser tornar potentes nos processos de criação das mulheres palhaças quando problematizadas, destituídas de seus lugares de fixidez, justamente porque, quando corpos femininos se colocam como oprimidos ou opressores, os significados que adquirem acionam múltiplos signos sociais e suscitam as mais variadas interpretações, que transbordam os limites determinados por esses dois polos da máscara.

Proponho neste momento pensar nas várias linhas de força, presentes na comicidade das palhaças, por meio do conceito de poder em Foucault. Para o autor, o poder se estabelece como um jogo e não está vinculado a uma ação unilateral, trata-se, antes de tudo, de um jogo que se exerce entre sujeitos livres. Quando

Foucault fala em homens livres, refere-se às condições de atuação dos sujeitos frente às situações. Na fala do autor:

O poder só se exerce sobre sujeitos 'livres', enquanto 'livres' – entendendo-se por isso sujeitos individuais ou coletivos que tem diante de si um campo de possibilidade onde, diversas condutas, diversas reações e diversos modos de comportamento podem acontecer. Não há relações de poder onde as determinações estão saturadas – a escravidão não é uma relação de poder, pois o homem está acorrentado (trata-se então de uma relação física de coação) – mas apenas quando ele pode deslocar-se, escapar (FOUCAULT, 2015, p. 244).

O poder se firma por meio de diferentes linhas de forças, que geram um conjunto de ações e reações, configura-se outrossim por suas formas de luta e resistência aos sistemas opressores. Foucault fala de três tipos de lutas: contra formas de dominação (ética, social, religiosa); contra formas de exploração (que separa os indivíduos daquilo que produzem); e contra aquilo que liga o indivíduo a si mesmo e aos outros, “lutas contra a sujeição, contra as formas de subjetivação e submissão” (FOUCAULT, 2015, p. 235). O autor enfatiza que esta última se tornou cada vez mais importante e pontua que “[...] talvez, o objetivo hoje em dia não seja descobrir o que somos, mas recusar o que somos” (FOUCAULT, 2015, p. 239).

Fischer pontua a ideia de Foucault de um poder “pulverizado” nas mais diversas práticas cotidianas, que produz verdades “[...] nas quais todos devem reconhecer-se e pelas quais são reconhecidos” (FISCHER, 1999, p. 44). O poder na obra foucaultiana é “positivo”, é uma estratégia, um jogo que produz “sujeitos, discursos, formas de vida” (FISCHER, 1999, p. 48).

Nessa perspectiva, o poder encarado pelas palhaças, sejam elas definidas ou não como brancas, pode tanto revelar as condições de opressão quanto de resistência. O riso se caracteriza como um campo de ação. Como um espaço de experimentação de outros modos de se relacionar com o poder. Para Foucault, o poder é mais do que um efeito sobre os indivíduos, é uma “ação sobre a ação”, requer um campo de respostas, de reações possíveis. Mais que uma ação sobre um outro, que busca reduzir os efeitos de submissão, é uma ação que visa mobilizar determinadas ações subsequentes. O autor propõe, então, analisar as formas de resistência. Para Foucault (1995, p. 243), o poder se constitui como:

[...] um conjunto de ações sobre ações possíveis; ele opera sobre o campo de possibilidade onde se inscreve o comportamento dos sujeitos ativos, ele

incita, induz, desvia, facilita ou torna mais difícil, amplia ou limita, torna mais ou menos provável; no limite ele coage ou impede absolutamente, mas é sempre uma maneira de agir sobre um ou vários indivíduos ativos e o quanto eles agem ou são suscetíveis de agir. Uma ação sobre ações.

Se analisarmos a comicidade das palhaças em face dessa perspectiva foucaultiana de poder, podemos tecer uma análise das formas de resistência que as mulheres palhaças desenvolveram. O trânsito, a duplicidade e ambiguidade de gênero, a exploração da sexualidade da palhaça, o rompimento ou ressignificação das figuras da branca e da augusta podem ser considerados formas de resistência que se opõem à construção de códigos fixos e depreciativos da figura feminina e que rejeitam sistemas cômicos que reiteram sistemas de opressão. O trabalho das artistas palhaças reivindica um espaço no qual a mulher não seja apresentada só como figura que sofre opressão, mas que também possa exercer poder e desestabilizar os discursos pejorativos sobre o feminino.

Sendo assim, as diferentes perspectivas do jogo entre branca e augusta no trabalho da palhaça são entrelaçadas à complexidade que envolve as relações de gênero e poder. A máscara é ressignificada e reconfigurada no interior das práticas da palhaçaria feminina, conforme as necessidades de constituição de uma comicidade que não apresente os corpos femininos somente na sua condição de opressão, mas também de resistência. As figuras branca e augusta ganham novos contornos, ou até mesmo são abandonadas na busca de uma comicidade crítica.

#### 4 A PALHAÇA COMO CRIATURA

A ideia que norteia o terceiro capítulo desta tese é de pensar a palhaça como criatura. A noção de criatura foi desenvolvida pela artista Ana Flávia Garcia, palhaça Geleia. Em 2019, o Sesc Palco Giratório trouxe a Porto Alegre uma ação formativa destinada a mulheres, palhaças e artistas em geral, denominada *Femi-Clown Cabaré Show*, coordenada pelas artistas Ana Flávia Garcia<sup>40</sup> e Elisa Carneiro<sup>41</sup> do grupo *Cabará das Rachas*<sup>42</sup>. Durante um período de cinco dias, um grupo de aproximadamente 25 mulheres desenvolveu trabalhos coletivos e individuais para a montagem e apresentação de um cabaré ao final do trabalho.

O processo desenvolvido contava sempre com uma roda de conversa em que as mulheres traziam espontaneamente suas experiências de vida e suas inquietações em relação a seus trabalhos. Lembro que frequentemente ouvia as artistas dizendo: eu não me intitulo palhaça, eu não tenho coragem de me dizer palhaça, falta muito para eu ser palhaça etc. E essas colocações me provocavam certa indignação. Perguntava-me o porquê de artistas que já tinham uma trajetória em palhaçaria não se autorizarem a denominar-se palhaças? O que era ou é necessário para que se possa dizer – sim, eu sou uma palhaça? Por que tanto pudor ou essa atmosfera inatingível, envolvendo a máscara palhacesca? Enfim, nas muitas conversas, explicitiei meu incômodo, minha quase indignação frente ao fato de tantas mulheres não se colocarem como palhaças. Por quê? Nesse momento fui interrompida por Ana Flávia, que então trouxe outra problemática – a noção de

---

<sup>40</sup> Ana Flávia Garcia, palhaça Geleia: sou artista Cênica, jogadora/criadora/criatura em palhaçaria, atuação, direção, encenação, dramaturgia e produção. Sou corpo trânsito em fisioperformance, militante em arte-educação, pesquisadora e desenvolvedora de projetos, ações, mediações e metodologias na tríade arte/política/ filosofia com olhos feministas.

<sup>41</sup> Elisa Carneiro é atriz e palhaça natural de Brasília, formada em Artes Cênicas – Bacharelado pela UnB. Pesquisa a linguagem do teatro físico e da comicidade, buscando ressaltar o humor em seus trabalhos. Atualmente integra o grupo de teatro Celeiro das Antas. Uma característica forte de seu trabalho é a multiplicidade e versatilidade, trabalhando com diversos grupos em diferentes linguagens. Trabalhou com o Grupo Embarça, Cia. Víceras, Grupo Tripé, Companhia 2 tempos, dentre outros. “Eu sou uma inquieta, apaixonada e incansável pesquisadora da comicidade física”

<sup>42</sup> Trio de palhaças que passou a se identificar como *Cabará das Rachas*, atua coletivamente desde 2008 no projeto de *Circo Social Doutoradas Música e Riso*, no projeto *Risadinha – Uma ação pelo Riso e pela Saúde* – e seguiu em outros, como nos espetáculos da *Cia. Colapso*, contemplada pelo Prêmio Funarte Carequinha de Criação de números Circenses. Parceiras de lida na palhaçaria e na vida. Texto retirado do material de divulgação do SESC Palco Giratório 2019. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/palcogiratorio/2018/espetaculos/espetaculosinternos/femiclown+cabareshow>. Acesso em: 21 jun. 2020.

criatura. Ana Flávia usou uma frase mais ou menos assim: “atualmente não me importo mais se sou ou não palhaça, eu quero é ser criatura”.

Confesso que a afirmação de Ana Flávia me derrubou. Tirou meu chão, chacoalhou todas as minhas certezas. Como assim não importa se sou ou não palhaça? Como assim ser criatura? O que isso significa? Durante o restante do processo essas palavras me provocaram constantemente – ser criatura. O que é ser criatura? A palhaça poderia ser criatura? O que ser criatura pode implicar no trabalho da palhaça?



Imagem 29 – Projeto Femi Clown Cabaré Show.  
Fonte: Foto de Ana Fuchs. Porto Alegre, Brasil (2019).



Imagem 30 – Projeto Femi Clown Cabaré Show.  
Fonte: Foto de Raquel Guerra. Porto Alegre, Brasil (2019).



É sobre tais questões que me debruço neste quarto capítulo, pensando a noção criatura como aquela que transcende fronteiras, que ultrapassa limites, que não se enquadra em modelos nem mesmo da máscara, mas que busca reconhecimento e legitimidade. Então se nos primeiros capítulos apresento o trabalho da palhaça como ruptura ao habitar os modelos de gênero e, no terceiro, o trânsito da palhaça entre masculino e feminino, no quarto capítulo, abordarei os transbordamentos das noções de gênero e do próprio conceito de palhaça na perspectiva do ser criatura.

Quando Ana Flávia, durante o encontro, traz o conceito de criatura, ela explica sobre ser a sujeita do não-reconhecimento, justamente para criar formas que não se sustentem por intermédio de normativas sociais. Ela reivindica fazer do corpo uma performance de não-reconhecimento, que não possua modelos inteligíveis, que gere, nas palavras da artista, “fricção”. Ana Flávia ainda coloca que estar nesse lugar como opção é uma atitude artística e política. Em entrevista, a artista fala como a noção de criatura passou a permear sua vida e seus processos criativos, a ponto de fazer da própria vida uma performance corporal. Sobre como surgiu a noção de criatura em sua vida, Ana Flavia diz:

Acho que vem de um sentimento inicial de uma inadequação corporal, que na verdade incomodava, mas que em algum lugar era motivo de muito orgulho, tinha uma afirmativa sobre isso em mim. Não era uma época de afirmativas sobre isso... Tenho 46 anos. [...] Sempre fui gorda? Não. Passei a engordar na adolescência porque eu precisava enfrentar meu pai, sou mais velha de uma família de muitas irmãs, filhas. [...] E eu resolvi ficar grande para dar conta dele. Comecei a ganhar peso também. [...] Aí esse corpo vai crescendo nessa inadequação, e ao mesmo tempo era um pouco desaforado pra mim essa atitude. Porque eu sempre me senti bonita. Eu sempre tive um olhar político sobre uma beleza que eu carrego. Tenho uma vaidade muito grande. Nunca fui tipo – ai meu corpo, ai eu sou feia. Dentro dessa iconicidade do que é belo, eu sempre me senti bonita, me senti segura, usava roupas extravagantes. Acho que nasce um pouco desse lugar essa criatura que começa a despontar. De acordo com o contexto, isso é novidade, na minha época isso não tinha (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Na entrevista, Ana Flávia relata como os sentimentos contraditórios de inadequação e afirmação moveram sua construção como ser criatura. A artista também revela como lidava com a compreensão sobre si, seu corpo e o que ele representava diante dos padrões sociais de beleza, assim como a estranheza que gerava diante dos outros. Na fala da artista:

Eu adorava receber o olhar das pessoas. Aí vai surgindo essa ideia de criatura. Eu adorava receber o olhar tipo, aquilo que comumente irrita, que é chegar num espaço e ver as pessoas fazerem isso [...] (demonstra olhar de estranhamento das pessoas). Sabe? Eu passei a ter um enfrentamento sobre

isso, as pessoas faziam isso, eu passava por elas, esperava elas olharem pra mim e abria um sorriso. [...] No sentido assim – querida dá conta da minha beleza [...] Foi se afirmando esse espaço, que eu não entendia eu não sabia dizer sobre isso. Mas já era uma identidade legítima. Eu não sabia dizer sobre. [...] Mas ainda não elaborava. Já pensava, já tava provocada, mas não elaborava. Elaborar, elaborar mesmo, tipo depois dos 30 eu comecei a elaborar. Entender que eu posso falar sobre isso, isso é potência. Isso não é só problema, é uma questão que está para além do meu olhar. Não é só sobre a minha história (DOSSIÊ, 2019, n. p.).

Ana Flávia apresenta uma ideia de criatura que vai se constituindo na intersecção entre arte e vida, entre o reconhecimento de si e a relação com o universo social, na medida em que resiste às interpelações normativas. Lembro que durante o processo do *Femi Clown Cabaré Show*, Ana Flávia relatou sua decisão em fazer a cirurgia bariátrica e de seu desespero em deixar de ser criatura, de acabar captada pela ordem. A artista então falou de seu novo projeto, de fazer de seu corpo uma performance constante. Seu objetivo era criar um novo corpo, forte, capaz de levantar o peso que antes possuía. Ana Flávia passa a desenvolver conceitos como Físio-performance e Revolução Muscular Feminista para abordar a composição desse novo corpo, que também não quer se enquadrar nos modelos instituídos para o feminino e que, de certa forma, instiga outras maneiras de habitar esse universo, tensionando os limites de reconhecimento dos corpos. A artista defende ambos os termos como forma de recuperar a dimensão de presença dos corpos, os corpos como conhecimento, como atitude de resiliência. Para Ana Flávia, construir um corpo forte é uma estratégia de luta pessoal e coletiva, na medida em que reivindica outros signos de reconhecimento para o que é dado como feminino.

Hoje eu penso sobre os limites do corpo, eu penso de outro lugar. Mas eu continuo com esses limites do corpo. Sempre sobre os limites do corpo. Entrar numa mesa de cirurgia para salvar minha própria vida... E o meu ímpeto é levantar o peso que eu perdi. Eu quero carregar isso que eu sempre carreguei. Eu continuo criatura eu levanto o peso que carreguei (DOSSIÊ, 2019, n. p.).

O conceito de criatura que Ana Flávia propõe se faz na materialização de um corpo que foge às normativas, de um corpo que se propõe a tensionar os modelos hegemônicos ao habitar aquilo que não é reconhecido, aquilo que não dialoga com as ideias formatadas para os corpos socialmente aceitos. Fazer-se criatura é um modo de pleitear a visibilidade e a legitimação desses corpos, por intermédio de composições que tensionam as zonas de reconhecimento. A noção de criatura desenvolvida por Ana Flávia remeteu-me diretamente para o conceito de abjeto de Butler, contudo, não é uma aproximação que se faça por similaridade, mas sim por meio de múltiplas reflexões que se pode estabelecer.

Butler (2000) delinea a noção de abjeto, como os corpos que não tem reconhecimento, aqueles que não fazem parte dos “domínios de inteligibilidade cultural”, aqueles não são considerados “sujeitos” (BUTLER, 2000, p. 156), que não são humanos e por isso têm seus direitos violados e a vida em risco.

Em entrevista para Bauke Prins e Irene Meijer (2002), Butler diz que evita nomear quem ou quais seriam os corpos abjetos, justamente por ratificar e fixar modelos para o que pode ser considerado abjeto. Butler ainda constrói a noção de abjeto como algo que se delinea no interior de práticas discursivas. Sendo assim, o termo abjeto não pode ser conferido a alguém ou a um grupo ou categoria de pessoas de forma estática, os corpos abjetos são assim constituídos conforme diferentes campos discursivos configuram o status de sujeito. Para a autora, apontar ou fixar quem seriam os seres abjetos pode reduzir a noção às próprias normativas. Assim, a ideia de abjeto depende da trama de convenções que instaura os modelos e os sujeitos de exclusão, que delimita quem são aqueles que transitam dentro ou fora dos limites de reconhecimento. Para a autora:

Entretanto, prevenindo qualquer mal-entendido antecipado: o abjeto para mim não se restringe de modo algum a sexo e heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como ‘não importante’ (BUTLER, 2002, p. 161).

Butler também define o abjeto como:

[...] aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que gozam o status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito (BUTLER, 2002, p. 158).

É nesta perspectiva, de ser abjeto como aquele excluído dos sistemas de reconhecimento, como aquele que define a fronteira com a norma, e que dá existência inclusive para o sujeito reconhecido pela norma, do abjeto como aquele que se constitui mediante uma rede discursiva que o define como sujeito da exclusão, que penso as aproximações com a noção de criatura.

Não acredito que se possa fazer uma ligação direta entre o abjeto, a criatura e a palhaça, tendo em vista a dimensão, o peso e a complexidade que esse conceito tem em todo o aparato teórico de Butler. O conceito de abjeto, na obra da filósofa, penso, tem como objetivo visibilizar e reivindicar um lugar de existência e

reconhecimento para todos aqueles que são excluídos, ignorados na sua condição humana e, portanto, têm suas vidas em risco. O conceito de abjeto vai além do que foi exposto aqui, assim, deter-me-ei em alguns aspectos que constituem essa noção para tramar com a ideia de criatura.

No caso da palhaça ou da própria noção de criatura, os entrelaçamentos com o conceito de abjeto, proposto por Butler, podem ser estabelecidos no âmbito da norma, daquilo que é interno e externo a ela. Criatura, como esboçou Ana Flávia, como aquela que está para além dos quadros que regem o reconhecimento. Criatura como aquela que tensiona os modelos hegemônicos exatamente por se colocar à margem ou na fronteira destes. Da mesma forma que o abjeto se constitui no interior de uma rede discursiva, a criatura também se faz diante da performance que a palhaça realiza e dos discursos que ela evoca.

A partir da fala de Ana Flávia sobre criatura, da leitura de Butler sobre os corpos abjeto e da observação de determinadas performances de palhaças, passei a me perguntar quais relações entre a ideia de criatura, gênero e máscara poderiam se estabelecer. Como a palhaça como criatura se configura fora dos quadros normativos, como aquilo que não é considerado dentro dos sistemas de inteligibilidade cultural? Quando as palhaças são criaturas? Que campos discursivos as palhaças mobilizam, por meio de suas performances, que as colocam como criatura? Ou quais as implicações de certos discursos na constituição da palhaça como criatura? E, ainda, quais as implicações de suas performances para a construção do risível? Que riso deriva de uma palhaça na condição de criatura? Considero importante ressaltar que não se objetiva identificar corpos-criatura ou fixar determinada noção ao trabalho de uma artista, mas, antes de tudo, trata-se de entender como a performance das palhaças retratam a exclusão de corpos e como estes são assim conferidos por inúmeras práticas discursivas.

#### 4.1 PALAVRAS QUE PESAM: O STATUS DE SUJEITAS NA CONSTRUÇÃO DO RISÍVEL

O subtítulo que encerra esta parte da tese teve como inspiração a tradução de Tomaz Tadeu da Silva da introdução do livro de Judith Butler, *Bodies That Matter*, que consta no livro *Corpo Educado*, organizado por Guacira Lopes Louro (2008). Diferente das traduções atuais, que designam o livro como *Corpos que importam*,

Tomaz Tadeu optou por representar a dupla significação da palavra *matter* em língua inglesa. Segundo o tradutor, o verbo *to matter* carrega o sentido de “ter importância”, já o substantivo *matter* significa “matéria”. O tradutor então utiliza a expressão “pesam” para se referir à matéria e assim evocar o jogo de palavras que ele considera importante e central na proposição de Butler. Nas notas do tradutor:

Traduzi o título deste ensaio, dado a partir do título do livro de onde foi extraído, *Bodies that matter*, como ‘Corpos que pesam’ para conservar parte do jogo que a autora faz com a palavra ‘matter’. Em inglês o verbo ‘to matter’ significa ‘importar’, ‘ter importância’ e o substantivo ‘matter’ significa, entre outras coisas, ‘matéria’. ‘Bodies that matter’, portanto, pode ser traduzido, literalmente, como ‘Corpos que importam’, ‘Corpos que têm importância’, mas esta tradução deixa fora, evidentemente, o jogo com ‘matéria’, palavra importante para a argumentação da autora. O ‘pesam’ de ‘Corpos que pesam’ apenas obliquamente evoca a ‘matéria’ enfatizada pela autora, ao evocar uma propriedade da matéria, o ‘peso’.

Assim, ao me apropriar da lógica utilizada por Tomaz Tadeu para traduzir Butler, busco entender as palavras em seu jogo de significados, em sua possibilidade de gerar duplos ou múltiplos sentidos. Também recorro a esse procedimento, principalmente porque entendo que falar da figura palhaça numa perspectiva de criatura é, inevitavelmente, nomear corpos. Corpos gordos, corpos deficientes, entre tantas outras denominações possíveis para corpos excluídos e divergentes. Denominações que se constituem num jogo amplo que confere lugares, posições aos sujeitos e que forjam suas relações com o mundo.

Neste momento, encontro-me numa situação de impasse: como nomear ou trabalhar com palavras que comumente depreciam ou designam de forma pejorativa os corpos? Como trazer o trabalho de artistas pelas quais tenho admiração sem mencionar palavras que apontam para o que reitera lugares de exclusão? Até o momento tentei evitar ou contornar palavras que ratificassem as designações depreciativas. Frequentemente utilizei a expressão: fora dos padrões, para me referir aos corpos ou performances das colegas palhaças. Todavia, neste momento me sinto convocada a explorar o peso das palavras (duras e excludentes) e seus efeitos sobre as configurações do risível das palhaças.

Devo me apoiar nos dados da pesquisa, para justificar os entrelaçamentos teóricos a que me proponho neste capítulo e, de alguma forma, enfatizar que, mesmo tendo consciência de como as palavras se tornam instrumentos de segregação dos indivíduos, aqui as utilizo antagonicamente. Desejo apresentar as

palhaças cujos trabalhos, movidos por essas mesmas palavras, evidenciam e colocam em xeque os sistemas de exclusão. Como as palhaças se apropriam das palavras que lhes foram designadas, que forjam seus corpos e as transformam em instrumento de composição de sua comicidade e crítica.

Começo pelo relato que denominei de: o riso escancarado de Ariadne Antico. Dei esse nome em virtude do riso de Ariadne perante uma interpelação minha. Ela riu escancaradamente de mim e de minhas preocupações. Seu riso virou-me do avesso e me encheu de inquietações.

Ariadne Antico, a palhaça Biritá, classifica seu espetáculo como *palestra-show*, que tem como título *Muros e grades são invenções humanas*. O trabalho trata de sua trajetória de vida como pessoa, ela que teve o diagnóstico de paralisia cerebral na infância. Os prognósticos médicos indicaram que ela não desenvolveria a fala nem a capacidade de andar, porém, o trabalho desenvolvido por sua família possibilitou à artista desenvolver todas essas habilidades e muito mais. A primeira informação que caracteriza Ariadne se faz a partir de um discurso médico: alguém que teve paralisia e que teve como diagnóstico não falar e não caminhar. Isso tem implicações. O meu modo de definir a artista apresenta-a sob essa perspectiva, qualifica-a, define para ela um status e a coloca numa posição no contexto de uma rede discursiva. Em entrevista, Ariadne relatou que o preconceito com sua condição é constante. Na fala da artista:

Antes de eu lutar pela mulher né, eu sou deficiente, eu tenho uma deficiência, e o pré conceito é gigante assim. Eu observo muito, mas, enfim, imagina, eu que ando, que falo, tenho facilidade de locomoção, várias vezes eu vou atravessar a rua as senhorinhas me dão a mão pra atravessar a rua, sabe? Tem gente que fala comigo que você percebe que acha que eu tenho alguma deficiência intelectual, então a pessoa fala devagar e pergunta: você tá indo pra onde (faz a voz bem lenta e as palavras articuladas) (DOSSIÊ, 2008, n. p.).

A corporeidade de Ariadne automaticamente a coloca em determinados lugares do discurso: como aquela que não tem condições, como quem precisa de ajuda, como aquela que não pertence aos padrões de normalidade. Sua condição corporal coloca a deficiência até mesmo antes de sua característica feminina. Em outra parte da entrevista a artista relata:

Uma coisa muito curiosa que no começo eu ria muito, mas depois eu comecei a entender, isso realmente é uma curiosidade das pessoas. Num momento depois da apresentação eu, normalmente, abro pra perguntas e eu falo: galera pode perguntar sem medo, sem pudores né tô aqui pra tirar a curiosidade e tal. E duas vezes me perguntaram na plateia: tá já que você disse que pode perguntar

sem medo, eu queria saber como que é no teu caso com relação sexual, é normal? Sabe, e aí a minha resposta foi assim: cara eu não sei se é normal ou não é normal porque eu não sei como é ser assim, mas tudo bem eu posso ligar pra alguém que tenha feito comigo e perguntar. Mas assim é, cê entende? E aí vai muito além do ser mulher. E aí cadeirante faz sexo? (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Os depoimentos da artista revelam como ela foi colocada numa posição que não condiz com os “parâmetros de normalidade”, tanto por médicos ou por pessoas com quem convive cotidianamente, quanto por espectadores. Ariadne, como sujeita com deficiência, é excluída ou marginalizada por padrões e discursos que estabelecem a sexualidade e gênero. Considero importante aqui explorar a noção de status do sujeito proposta por Foucault (2008a), de modo a buscar então entrelaçar a ideia de criatura não como uma característica de determinados corpos, mas criatura como o lugar que os corpos ocupam no interior dos discursos.

Foucault (2008a) desenvolve a ideia de dispersão sujeito, ou seja, um mesmo indivíduo pode transitar por diferentes discursos, assim como os discursos podem ser habitados por variados sujeitos. Ainda é possível pensar nas diferentes posições que um mesmo indivíduo pode ocupar dentro de um mesmo discurso. O sujeito foucaultiano não é um sujeito ontológico, fixo ou preso numa essência imutável, ele se articula de múltiplas maneiras nos mais variados discursos. Para Foucault (2008, p. 61):

O discurso, assim concebido, não é a manifestação, majestosamente desenvolvida de um sujeito que pensa, que conhece, e que diz: é ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo.

Por conseguinte, é dentro de campos discursivos que o sujeito ganha legitimidade, ou, como aponta Larrosa, visibilidade: “[...] o sujeito é uma função da visibilidade, dos dispositivos que o fazem ver e orientam seu olhar. E esses são históricos e contingentes” (LARROSA, 1994, p. 58). Essa perspectiva dialoga com a definição de abjeto de Butler, que se dá a partir do reconhecimento, em certas condições de espaço e tempo, do que é sujeito. Ao se criar a noção de sujeito se institui também o que não faz parte dessa constituição.

Foucault (2008a), sobre a formação de modalidades enunciativas, pergunta sobre o status do sujeito, sobre as condições que garantem ou autorizam os indivíduos a circular por determinados discursos. Para ele:

Primeira questão: quem fala? Quem no conjunto de todos os sujeitos falantes, tem boas razões para ter esta espécie de linguagem? Quem é seu titular? Quem recebe dela sua singularidade, seus encantos e de quem, em troca, recebe, se não a garantia, pelo menos a presunção de que é verdadeira? Qual o status que tem – e apenas eles – o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir tal discurso? (FOUCAULT, 2008a, p. 56).

Quando Ariadne expõe, tanto em sua palestra-show, quanto em sua entrevista, os diagnósticos ou a percepção do outro em relação a si, o status a que ela é submetida diz sobre os modos de subjetivação, sobre os modos em que foi e é constantemente interpelada como sujeita de um discurso que define os lugares que pode ocupar.

Fischer (2012, p. 53) enfatiza como os modos de subjetivação se impõem aos sujeitos, numa relação constante entre a sujeição, a rede discursiva e a possibilidade de resistência e recriação de si. A noção de subjetividade está, portanto, relacionada às experiências que o sujeito faz consigo mesmo.

Estão em jogo, portanto, dois modos de entender o sujeito, que não se negam mutuamente, mas que evidenciam a complexidade do tema, tal como é tratado por Michel Foucault: ao mesmo tempo em que o sujeito está sempre, de alguma forma, submetido a relações de controle e dependência, está também permanentemente imerso em inúmeras práticas, nos diferentes espaços institucionais, em que é ‘chamado’ a olhar para si mesmo, a conhecer-se, a construir para si verdades sobre si mesmo (FISCHER, 2012, p. 154).

Fischer também enfatiza que a complexidade que encerra o conceito de sujeito e os modos de subjetivação carrega o contingente de ruptura e modificação, “[...] sempre há neles interstícios, fendas, possibilidades éticas e estéticas não pensadas pelos poderes e saberes em jogo” (FISCHER, 2012, p. 154). É possível pensar, a partir dessa perspectiva, que uma prática de assujeitamento, como aquela à qual Ariadne foi submetida, e os modos como passou a constituir a si, por intermédio da palhaçaria, possibilitaram à artista deslocar seu status de sujeita, ou seja, modificaram seus modos de subjetivação, seus meios de reconhecer e operar sobre si e sobre as coisas do mundo. Se, num primeiro momento, sua individualidade esteve condicionada a discursos sobre “normalidade”, em outro, Ariadne apropria-se desses discursos para apontar sua perspectiva a respeito e apresentar outras formas de legitimar a própria existência.



O trabalho como palhaça que Ariadne desenvolve busca ressignificar o olhar sobre pessoas portadoras de características que as distinguem daquelas ditas como “normais”. Ela criou o projeto SER (d)EFICIENTE como maneira de dar visibilidade às habilidades que as pessoas dadas como deficientes têm. Na palestra-show, Ariadne conta seus percalços e como o riso mudou sua maneira de compreender aquilo que era dado como uma limitação, como deficiência.

Em *Muros e grades são invenções humanas*, a artista, por exemplo, conta quando desceu um cânion caminhando, como todos os outros turistas, mas ao chegar em baixo estava com o dedo inchado e teve que subir o cânion no lombo de um burro. Conta de sua experiência como secretária, quando deixou cair uma caixa de canetas no chão e ria ao ter que juntar. Demonstra como tem dificuldade ao passar rímel nos olhos por conta de movimentos involuntários que fazem sua mão tremer ou da ocasião na qual os amigos saíram caminhando rápido e ela caiu, mas ninguém percebeu, e apenas se deram conta muito mais adiante. E conta como conseguiu rir de todas essas situações pelo encontro que teve com a arte da palhaçaria. Todos os seus relatos eram acompanhados por muita risada da plateia, porque, além de as situações serem cômicas, o modo como Ariadne as conta confere outras configurações e detalhes para cada história. Contudo, eu tive dificuldade em rir, apesar de sempre achar uma ponta de graça. Perguntava-me constantemente se o riso que ela estava promovendo não era autodepreciativo.

E lá fui eu em busca de entender tudo o que Ariadne havia me provocado. Nos camarins encontrei com Ana Borges, a palhaça Maroquinha, e dividi com ela minha percepção e inquietação. Para ela era muito mais simples. Como quem me aponta o óbvio, ela disse que não via o trabalho de Ariadne como depreciativo, mas sim como superação. Aquilo fazia todo o sentido para mim, mas ainda não era suficiente. Fui conversar com a própria Ariadne sobre como havia me sentido diante do trabalho dela. Lembro perfeitamente, estávamos numa van, indo assistir a outros espetáculos no centro do Rio de Janeiro. Eu estava sentada no banco em frente ao dela. Lembro de fazer muitas formulações para abordar o tema sem ser grosseira. Falei, Ariadne me ouviu e soltou uma grande gargalhada acompanhada da seguinte frase – “Bem porto-alegrense!”. O riso de Ariadne.

Ri junto, mas, confesso, sem entender a dimensão do que isso significava. Seguimos conversando muito, ela me disse que esteve em Porto Alegre, num Congresso promovido pela UFRGS e que o público a procurou para relatar a mesma

inquietação, o que ela atribuiu à maneira analítica do povo gaúcho. Posteriormente em entrevista a artista diz:

Em Porto Alegre a primeira vez que eu fiz a apresentação lá, eu saí tipo: nossa, não gostaram. Eu terminei a minha palestra com uma sensação ruim assim, e aí as pessoas vieram até mim, me abraçaram, que incrível e não sei o quê, e aí eu não entendi merda nenhuma. Falei: pô, que estranho né? E aí eu comecei a perceber que isso era muito da cultura do porto-alegrense. E dessa última vez que eu fui, aí eu já tava nesse role, que as pessoas me conheceram antes da palestra, que é uma coisa muito bacana também, porque muda a relação, muda total depois da palestra pra qualquer pessoa. E aí algumas pessoas vieram me falar que não sabiam se deviam rir, e que tinham vontade de rir, mas não se sentiram à vontade pra rir (DOSSIÊ, 2018, n. p.).



Imagem 31 – Ariadne Antico, palhaça Birita.

Fonte: Material gráfico do projeto Ser dEficiente, na apresentação de Ariadne em Porto Alegre (2017).

A fala de Ariadne evidencia como o contexto social ou determinados públicos reagem a seu trabalho, reações muitas vezes de estranhamento diante de sua proposta. Entretanto, não é possível resumir essa experiência a partir da sentença: o riso tem um caráter social. A frase carrega uma trama de discursos que permitem chegar nessa formulação. Sim, de fato, o riso é uma experiência social entrelaçada por inúmeros elementos e que diz dos sujeitos que estão envolvidos. Assim, pergunto-me: em que lugar me coloco ou sou colocada para achar que não posso rir do que Ariadne está propondo? Em que local a artista se coloca ou é colocada para propor o risível sobre seu corpo?

Ariadne se propõe a rir não de si ou de suas características, mas de como elas a colocaram em situações inusitadas. A artista faz isso porque ressignificou

suas relações com o próprio corpo e aquilo que lhe foi dado como uma possível limitação ou deficiência, e o fez por meio da palhaçaria, como bem conta em sua palestra-show. O risível não se refere às características corporais da artista ou suas dificuldades físicas, mas se apoia nelas para apresentar a luta para superar os desafios diante de práticas sociais que desconsideram as diferenças, de seus desafios diante de um mundo constituído para uma sujeita e um sujeito dados como padrão, o normal.

É importante salientar, ainda, que a artista não enfatiza suas dificuldades físicas para criar o riso, não amplia as características dadas como inadequadas, como em muitos processos de palhaçaria que destacam os lugares corporais que a artista sente em desajuste com as normativas sociais. Muito pelo contrário, a composição de Ariadne poderia muito bem estar no capítulo sobre a palhacinha, tendo em vista que sua composição agrega muitos elementos atribuídos ao feminino. No entanto, como a pauta política da artista é precisamente a problematização dos corpos dados como deficientes em relação aos ditos normais, considere pertinente tratar seu trabalho na dimensão que proponho com a designação de criatura. Esse termo se liga às corporeidades, condições e contextos que tensionam o que é dito como normal, que provocam os códigos que legitimam sujeitas e sujeitos.

A palhaça de Ariadne evoca em seu trabalho os vários modos como foi interpelada e que a definiram como alguém à margem, fora dos padrões. Sua performance, intencionalmente, coloca-se nesse lugar de tensionamento das normativas hegemônicas sobre corpos normais e anormais. A metáfora de si que a artista realiza visa chamar a atenção para as causas que defende. O riso debochado, escancarado de Ariadne em resposta às minhas interpelações, parece-me um elemento que evidencia o deslocamento do status da sujeita que a artista percorreu. Ela ri daqueles que ainda a veem no lugar da diferença que gera exclusão, da anormalidade, da doença. Da mesma forma, sua comicidade e o riso que provoca derivam de sua posição de sujeita, que compreendeu a si e saiu das zonas de sujeição para a experiência de novas práticas de subjetivação. Ela faz rir de suas peripécias e convida o espectador também a se deslocar, rindo não como alguém que de fora observa a artista e que está tranquilamente sentado em seu status de sujeito normal, mas como alguém que foi instigado a olhar pelas lentes da palhaça.

Eu, sem dúvida, fui lançada para um novo horizonte com a palhaça Birita, eu que estava bem sentada na minha poltrona da normalidade, percorrendo minhas certezas como pesquisadora, fui jogada na densidade que a vida da artista já experimentou ao habitar as zonas sociais inóspitas e que eu só via de fora. O riso, portanto, não é uma condição somente do risível, ele é efeito da compreensão do ridículo, mediado pelos modos de subjetivação dos sujeitos.



Imagem 32 – Ariadne Antico, palhaça Birita.

Fonte: Foto de Renato Teixeira. Espetáculo: Muros e Grades são Invenções Humanas. São Paulo, Brasil.



Imagem 33 – Ariadne Antico, palhaça Birita.

Fonte: Foto de Ariadne Antico postada no Facebook. São Paulo, Brasil (2020).

#### 4.2 A PALHAÇA COMO CRIATURA: PARA PENSAR A FUNÇÃO DA PALHAÇA

A palhaça como criatura, como esboçado anteriormente, é aquela que emerge a partir de performances que evocam práticas discursivas que delimitam o status do sujeito em posições de não reconhecimento e de exclusão. A palhaça como criatura é, então, aquela que se coloca nas zonas desagradáveis, que dá a ver aquilo que não poderia ser visto, tocado ou falado, como os seres abjetos pontuados por Butler (2000, p. 158), aqueles que habitam “zonas inóspitas” e “inabitáveis da vida social”. Nesse sentido, podemos considerar que toda palhaça é permeada pela criatura, pela própria função da máscara. A função da máscara palhacesca é desvelar os sistemas de poder, de hierarquia e de exclusão pelo viés do riso.

Lili Castro descreve a máscara do palhaço como uma forma múltipla e híbrida que tem como finalidade gerar o riso, segundo a autora: “o palhaço é cômico, ridículo, algo que visa suscitar o riso” (CASTRO 2019, p. 25). Assim, as múltiplas formas que a palhaçaria pode estabelecer se dirigem ao riso. A pesquisadora Alice Viveiros de Castro também enfatiza que a função do palhaço<sup>43</sup> é “provocar, pelo espanto, o riso” (CASTRO, 2005, p. 11). Aqui já é possível perceber outro elemento relacionado ao riso: o riso gerado pelo espanto. A definição de Castro nos permite pensar num riso de desacomodação, que surge de algo inusitado ou não pensado. Não se trata, portanto, de um riso qualquer.

A autora também apresenta a relação dos índios norte-americanos com a figura cômica que se relaciona com a máscara da palhaçaria, os *heyokas*, que tem como função “lembrar a tribo o absurdo dos comportamentos humanos” (CASTRO 2005, p. 19). A comicidade da máscara palhacesca então se reveste de uma dimensão social. Puccetti (2012) apresenta a função do clown, de acordo com o trabalho desenvolvido por Sue Morrison<sup>44</sup>, com uma metodologia denominada *O clown através da máscara*, que é engendrada a partir de uma relação estreita com a figura cômica dos índios norte-americanos. Nas palavras de Puccetti:

---

<sup>43</sup> Alice Viveiros de Castro também utiliza o termo no masculino como código de linguagem para definir o sujeito universal.

<sup>44</sup> Ricardo Puccetti (2012, p.82) define a prática de Sue Morrison da seguinte forma: “Esta metodologia de trabalho foi desenvolvida por Richard Pochinko (clown canadense), a partir da junção de suas experiências com a tradição européia de clown (via metodologia de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier) e da maneira peculiar com que os nativos norte-americanos entendem o papel do clown: o xamã ou o clown sagrado”.

Um dos pontos mais importantes da metodologia do 'Clown através da Máscara' é a função que o clown exerce na sociedade, preocupação esta que surgiu a partir da observação do que ocorre nas sociedades indígenas norte-americanas. Naquelas sociedades o clown existe para servir como um espelho desta mesma sociedade, para mostrar a ela o seu ridículo (o dela), para revelar que nada é fixo e imutável. Não que esta preocupação não exista em outras linhas de trabalho de clown; mas para os índios isto é fundamental, porque exercer este poder de crítica é o papel primordial do clown ou xamã. Não se trata de ser engraçado, nem teatral. O clown tem a importância de um feiticeiro, pois ele é aquele que cura as 'doenças sociais' da tribo (PUCETTI, 2012, p. 89).

Em oficina no festival Sol Rindo (SC), a ministrante Andrea Macera, palhaça Mafalda Mafalda, que teve sua formação como palhaça com Sue Morrison, pontuou frequentemente que a função da máscara é social, seu significado é diferente do entretenimento e da gracinha. Em entrevista para esta pesquisa, a artista conta mais sobre a metodologia de Sue Morrison:

Mas, na Sue, ali eu falei: não, aqui é o palhaço e se eu vou ser palhaça, então quero ser uma palhaça que caminha, que navega por esse universo, que é o universo do palhaço que tem uma função social na comunidade. Então, a Sue trabalha, o trabalho dela nas máscaras, o mestre dela foi estudar, foi ficar com os índios Cheyennes, e os índios têm essa figura, que é uma figura cômica que nasce e tem o mesmo poder que o pajé e que ela é uma figura muito importante na tribo. Assim, não sei se lá chama pajé, mas ela é uma figura muito importante. E ela tem uma função naquela comunidade. É a função qual é? A função é revelar determinadas coisas na sua performance que a comunidade precisa refletir sobre o assunto. Então, por exemplo, um dos casos que ela conta, que essa figura era uma mulher, e aí os índios estavam se aculturando na vestimenta e nos costumes e não sei o quê. Então essa figura vai pra igreja que eles, os índios estavam frequentando a igreja, e ela vai, vai pro altar, pra esse lugar mais destacado, de roupa, roupa dos brancos e ela vai e olha pra todo mundo e começa a tirar peça por peça e fica nua e sai. Pra dizer que eles precisavam pensar sobre aquilo (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Ao seguir nesta linha, da máscara palhacesca em sua dimensão social, Fo (2011), aponta que a função do clown é satirizar a violência e a hipocrisia da sociedade. Para ele:

Atualmente, o clown tornou-se um animador de festas de crianças: é sinônimo de puerilidade simplória, da candura digna de um convite de aniversário, do sentimentalismo babão. O clown perdeu sua antiga capacidade de provocação, o seu empenho moral e político. Em outros tempos, o clown exprimia a sátira à violência, à crueldade, à condenação da hipocrisia e da injustiça. Faz apenas alguns séculos, era uma catapulta obscena, diabólica. Nas catedrais da Idade Média, nos capitéis e nos frisos dos portais podemos encontrar representações de cômicos bufos em atitudes provocativas com animais, sereias, harpias, mostrando com escárnio até mesmo o próprio sexo (FO, 2011, p. 304).

As definições da função da máscara palhacesca, apresentadas até aqui, instigam-me a pensar sobre como a figura carrega uma responsabilidade ética

diante da sociedade. A máscara e seu risível têm como função gerar o “espanto”, desacomodar a ordem, trazer outras perspectivas para as dinâmicas sociais.

Também me chama a atenção que, nas definições acima, a função da máscara é repetidamente definida com a expressão “função do palhaço”, no masculino, considerando-a representação do sujeito universal, que abarca o masculino e o feminino, homens, mulheres e pessoas não binárias. O que me leva, então, a perguntar: seria a função da palhaça a mesma que a função do palhaço? As intersecções de gênero afetariam sua função? Para desenvolver essa questão, já esboçada na introdução, vou partir do trabalho de Andrea Macera, palhaça Mafalda Mafalda, no qual as configurações corporais dialogam com a noção de criatura.

Tive a oportunidade de assistir Andrea com o mesmo espetáculo, *Sobre tomates, tamancos e tesouras*, duas vezes. Na primeira vez que a vi, lembro do estranhamento que senti ante a comicidade construída pela artista. Acredito que uma fração desse estranhamento se deu pela forma como Andréa constrói seu risível, jogando bastante com o grotesco e a escatologia, o que muito me remeteu à bufonaria. Creio que, quando a máscara palhacesca estabelece conexões com outras máscaras, como a da bufonaria, a corporeidade exacerbada da palhaça pode servir como uma lente de aumento para os modos como a sociedade se organiza, como define papéis e como legitima sujeitas e sujeitos e os coloca em zonas inóspitas da vida social. A corporeidade exagerada é um recurso que evidencia, dilata ainda mais a função de denúncia social da máscara palhacesca.

Apresentarei, na sequência, uma descrição que fiz do espetáculo *Sobre tomates, tamanco e tesouras*, de Andrea Macera, palhaça Mafalda Mafalda, com o intuito de mapear algumas características que flertam com a máscara bufa.

A palhaça Mafalda Mafalda, no espetáculo *Sobre tomates, tamanco e tesouras*, performado pela artista Andréa Macera, apresenta uma figura que inicia completamente composta, com figurino bem arrumado: vestido branco longo, meias pretas e sapatos de salto brancos. Na cabeça uma pequena coroa de princesa em volta do coque. Na cena inicial a palhaça tenta se desvencilhar de uma chuva de tomates, que estão sendo jogados das coxias, ao som de vaias que nos remete a uma apresentação mal sucedida de teatro. Ao longo do espetáculo a palhaça vai revelando os inúmeros acontecimentos que a levaram até aquele momento e que, também, se desencadearam a partir dele. A palhaça acaba na delegacia sob a acusação de ter ferido, cortado a língua de seus espectadores. A palhaça então discorre sobre sua vida, seu cotidiano no trem, no bar e na delegacia. Para as cenas em que a palhaça demonstra o bar ela faz uma mudança de roupa, troca o vestido branco por um vestido longo de baile dourado, justo até abaixo dos quadris que termina em uma saia rodada, com babados. A palhaça coloca o vestido nas coxias com breves blackouts e entra demonstrando que ele não fecha bem, que fica apertado. Conforme o espetáculo vai se desencadeando e vai se dando o trânsito da palhaça por diversas situações e locais que se repetem (a delegacia, o trem, o teatro e o bar), as trocas de figurino passam a ser mais rápidas e por fim já nem acontecem. Em uma das trocas

de figurino a palhaça aparece com o vestido dourado invertido, ou seja, o zíper do vestido que fica nas costas parou na frente, deixando exposta sua barriga. A palhaça tenta fechar, mas a barriga impede. A palhaça, então, desiste de fechar o zíper e se contenta em fechar somente os botões bem de cima, cobrindo apenas os seios. A barriga fica à mostra, a palhaça demonstra seu descontentamento com o tamanho e a flacidez da barriga, mas, já cansada, não se importa mais em escondê-la. Segue o restante do espetáculo com aquele figurino nas mais variadas cenas, evidenciando a decadência da figura (DOSSIÊ, 2018, n. p.).



Imagem 34 – Andréa Macera, palhaça Mafalda Mafalda.

Fonte: Foto de Anderson Zeg. Espetáculo: Sobre Tomates, Tamancos e Tesouras. São Paulo, Brasil.



Imagem 35 – Andréa Macera, palhaça Mafalda Mafalda.

Fonte: Foto de Anderson Zeg. Espetáculo: Sobre Tomates, Tamancos e Tesouras. São Paulo, Brasil.



A performance de Andréa traz para a cena os códigos sociais que envolvem os padrões estéticos que organizam os corpos femininos. A palhaça se esforça para entrar num vestido que não lhe cabe, para performar um feminino que também não lhe cabe, que não dá conta de sua forma física. Sua performance, que evidencia a barriga avantajada e ainda a deforma com o vestido apertado, compõe uma figura que se torna inadequada aos padrões sociais de feminino e que ao longo do espetáculo vai mais fundo em direção à ruína e à decadência. Conforme a palhaça vai sendo inquirida pelo delegado (performedo pela própria palhaça) e outras figuras que questionam sua conduta frente às normas, a palhaça vai se desmantelando perante o público, física e emocionalmente.

O espetáculo cria uma trama em que o espectador não sabe os limites entre o espaço da realidade vivida pela palhaça ou de seus devaneios. A figura do delegado interroga a palhaça acerca de uma série de crimes: uma língua cortada, uma mão decepada, uma trança de cabelo cortada. Ao tentar explicar, a palhaça se perde em meio à memória, a palhaça lembra das vaias e tomates jogados pela plateia, a solidão na mesa do bar à espera de alguém que lhe tire para dançar, a mão do pretendente que durante a dança abusou da palhaça e a garçonete que tantas vezes lhe cobrou a conta do bar. A palhaça dá a sua versão dos fatos. O espetáculo é um jogo entre verdade e alucinação, entre os devaneios de uma palhaça que foi rechaçada pelo público já na cena inicial. Ao longo do espetáculo as situações ganham contornos cada vez mais surreais, absurdos e grotescos. Adiante, mais uma pequena descrição do espetáculo:

Em uma das passagens ela coloca o dedo dentro do copo de bebida, limpa as orelhas e depois chupa os dedos. Bêbada, senta de pernas abertas, escancara ainda mais a barriga e fala de forma debochada. Abre uma mala que tem a língua, uma mão e uma trança de cabelo, supostamente daqueles que o delegado comentara durante os inquéritos. O corpo da palhaça ganha atributos deformados, torpes, com o caminhar cada vez mais desajeitado, a coluna dobrada e a exposição cada vez maior da barriga (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

A performance de Andrea permite entrever tudo aquilo que se tenta esconder e se reveste de filtros sociais. Sua performance joga com elementos grosseiros, escatológicos, a palhaça então se reveste de uma materialidade que gera ainda mais “espanto” e impacto sobre o expectador. O risível, construído por Andréa, muitas vezes gera um riso desconfortável, de estranhamento. No dia seguinte ao espetáculo, em uma conversa informal, alguém comentou: “o trabalho dela mexe

com coisas esquisitas”. A declaração evidencia um risível que foge inclusive aos códigos constituídos para a comicidade, um risível que também se coloca numa zona inóspita e inabitada.

Esse lugar extremo, fora dos códigos de reconhecimento, da exposição de corpos torpes, de atitudes grotescas e de uma comicidade também fora de um padrão da própria palhaçaria, conecta-se ao universo da bufonaria, da máscara dos excluídos por suas condições físicas e seus modos grosseiros, por sua corporalidade exposta e exagerada.

Algumas pesquisas tratam a máscara bufa como uma ancestral da máscara palhacesca, outras a consideram um desdobramento dentro da própria palhaçaria. Viganò (1985) diz que se pode considerar o bufão um ancestral do clown: “O bufão é o primeiro personagem antigo que nos remete ao clown. Ele é um comediante distinto, ele é um cantor dançarino e muitas vezes fazia malabarismo que usava de quedas e piruetas para reforçar o efeito cômico<sup>45</sup>” (VIGANO, 1985, p. 15).

Lili Castro (2019), já trabalha na perspectiva do bufão como sinônimo de palhaço, mas também salienta sua comicidade agressiva. Segundo a autora:

Como vimos no começo do capítulo, bufão é um dos sinônimos de palhaço, mas, ao mesmo tempo, o termo tem sido usado para designar um tipo específico, que trabalha com um humor mais ácido, agressivo e avesso aos costumes e às normas da moral vigente (CASTRO, 2019, p. 44).

Burnier define o bufão em sua corporeidade grotesca e traz a ideia do clown como “um herdeiro do bufão”, sendo o clown mais sutil e sofisticado. O autor define o bufão como um ser marginal, “[...] que tem deformações físicas como corcundas, um braço a menos, enormes barrigas, órgãos genitais exacerbados” (BURNIER, 2009, p. 215-216). Para o autor, o clown tem as mesmas deformidades que o bufão, mas de forma sutil, que se evidencia no nariz, nas roupas e na maquiagem.

Independentemente das diferentes perspectivas sobre a origem da bufonaria e de suas diversas relações com a arte da palhaçaria, todas as visões apontam para a comicidade bufa como uma performance vinculada ao grotesco, à agressividade e à deformidade física. Brondani (2014b) mapeia ao longo da história diferentes

---

<sup>45</sup> Na versão em italiano: “Il buffone è Il primo personaggio antico Che ci riporta AL clown. È un cômico d’istinto, è un cantore danzatore, e spesso anche giocoliere, e già si serviva di cadute e pirolette per rafforzare gli effetti comici” (VIGANO, 1985, p. 15).

performances que deram origem à máscara bufa. Em seu trabalho, aponta que, forma física, um tanto animalesca, tem relação com os sátiros na Grécia Antiga. A autora caracteriza, como elementos fortes presentes na comicidade do bufão, a zombaria, a obscenidade, o travestimento e a sátira. Esses componentes se articulam por intermédio de uma corporalidade bastante específica: um corpo animalesco, deformado, que gera, sincronicamente, repulsa e compaixão. Nas palavras da autora:

Com sua aparência metamorfoseada e metamorfoseante, visualmente moribunda e agonizante, entre a vida e a morte, o bufão provoca sentimentos de compaixão, pois o veem como um pobre ser deformado, cujas deformações causam a repugnância. Um ser inacabado que traz na boca palavras lascivas e provocações amorais, num corpo que gangrena, mas que pulsa sexualmente. Um corpo deformado, aparentando estar em putrefação, ou gestação, pênis, seios e ventres inchados, um corpo que vibra sexualmente – morte e vida, passagens de mundos diversos unidos em metamorfose (BRONDANI, 2014b, p. 57).

A definição de Brondani da máscara bufa como aquela que se apresenta a partir de um corpo torpe, que gera repulsa, assemelha-se igualmente à perspectiva de Burnier. Para ela, a máscara bufa se apoia numa corporalidade grotesca, com as deformidades físicas, são encarnações das deformidades sociais. Segundo Burnier (2009, p. 216):

O bufão é o grotesco. Manifesta exageradamente os sentimentos humanos. É malicioso e ingênuo, puro e cruel, romântico e libidinoso. Suas deformações físicas e seu modo de ser são como a manifestação física, da lepra das relações sociais e da pequenez humana. Seu comportamento é quase agressivo, propositadamente chocante. Ele não tem vergonha e, assim, desde suas necessidades fisiológicas básicas, até o sexo, ele os faz em público de maneira descompromissada e provocadora.

É possível, a partir da descrição de Brondani e Burnier, relacionar a máscara bufa com a noção de abjeto, como aquela que habita as zonas do não-humano. Considero interessante salientar também que as bufas e os bufões têm consciência de seu lugar de não-sujeitos, de criaturas, e valem-se dessa característica para zombar da sociedade e suas regras.

Retomo aqui a pergunta lançada anteriormente: a função da palhaça seria a mesma função do palhaço? Como a palhaça, como criatura, pode ajudar a pensar a função da palhaça? Até o momento é possível dizer que a palhaça tem a mesma função social do palhaço, principalmente no que se refere à crítica aos modelos

hegemônicos, quando se trata de expor os modelos sociais e suas práticas excludentes. Contudo, a palhaça como criatura, em sua interlocução com a bufonaria, em sua exacerbação corporal, em sua deformidade física, evidencia a materialidade dos corpos e as condições de exclusão destes. A materialidade dos corpos exposta de forma exagerada, hiperbólica, traz as questões de gênero em sua relação com a noção de normalidade, de padronização de formas e condutas que se atribuem a cada sexo, em específico ao feminino.

A materialidade dos corpos femininos interfere, portanto, nos modos como a máscara é constituída e percebida e se coloca como um elemento outro a ser considerado na construção cômica. Swain (2000) pontua que a construção de corpos atribuídos de gênero, por intermédio de construtos sociais, gera regimes de verdade. Segundo ela:

Os estudos feministas têm se dedicado a expor os mecanismos de produção de seres em-gendrados, generizados, construídos em gênero, em certo regime de verdades. Sua matriz de inteligibilidade identitárias, a heterossexualidade compulsória, atua em instituições fundamentais, como a família, o casamento, o controle do corpo das mulheres, a reprodução, na produção de corpos atrelados a práticas sexuais e sociais por eles delimitadas (SWAIN, 2000, p. 333).

Os códigos sociais de atribuição de gênero, por conseguinte, influenciam nas maneiras de as artistas se relacionarem com a máscara, logo, independentemente da temática da cena, as questões de gênero se fazem presentes na composição da palhaça. Andréa Macera, na série *Palhaças do Mundo*<sup>46</sup>, comenta o seguinte:

Eu tenho o universo feminino que às vezes algumas pessoas podem dizer: uhm, mas isso parece mais do universo masculino, crime, delegacia, bebida. Tudo isso pode ser que seja considerado do universo masculino, mas não é. Não é. Isso daí é uma visão de cabeça, errada. O meu universo feminino, o universo feminino da Andréa tem todas essas coisas. É a minha visão, é a visão da mulher sobre isso (MACERA, 2008).

A fala de Andréa corrobora o entendimento de que as questões de gênero se fazem presentes no trabalho da palhaça. Tanto a fala da artista quanto as análises e reflexões já traçadas até o momento demonstram que a função da palhaça é atribuída de gênero, a despeito de sua temática. A materialidade dos corpos das

---

<sup>46</sup> Série produzida por Manuela Castello Branco, palhaça Matusquilla, que documenta o trabalho e a perspectiva artística de mulheres palhaças em diferentes partes do mundo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=h\\_U9A\\_VJAO8](https://www.youtube.com/watch?v=h_U9A_VJAO8). Acesso em: 21 jun. 2020.

artistas e seus modos de se relacionar com a máscara evocam constantemente a presença dos códigos de gênero. Mas o que a palhaça como criatura nos possibilita entender sobre a função palhaça, para além do que já foi explorado nas categorias de análises anteriores? Aqui recorro à análise dos cínicos empreendida por Foucault (2011) na obra *A Coragem da Verdade* (2011). Ao analisar a vida cínica como *parresia*, como modo-de-dizer verdadeiro, Foucault aponta para a materialidade física e corporal dessa verdade, que se faz presente como uma dramatização, uma teatralização de uma “vida outra”. Os cínicos são aqueles que apresentam uma forma de viver desprovida de tudo o que é constituído socialmente como verdade, como importante para viver. Questionam a vida por intermédio da sua existência física, corporal, diferente dos padrões sociais. “O cínico é o homem do cajado, é o homem da mochila, é o homem do manto, é o homem das sandálias e dos pés descalços, é o homem da barba hirsuta, é o homem sujo” (FOUCAULT, 2011, p. 148).

Não se trata de apresentar uma nova perspectiva de olhar para a vida, mas de romper brutalmente com determinadas convenções a fim de apresentar a essência da vida. Apresentar a verdade por meio da maneira de viver, pelo modo de existência que se contrapõe de maneira extrema às formas instituídas socialmente. Trata-se de uma forma de vida que coloca a verdade à prova, que expõe “em sua nudez irreduzível, as únicas coisas indispensáveis à vida” (FOUCAULT, 2011, p. 150).

A análise dos cínicos enfatiza a ideia de uma verdade que se faz no corpo e nos atos, na dramaticidade da própria vida. Dramaticidade ligada diretamente à forma, à vida como ela se apresenta diante do outro, como maneira de se manifestar e afetar o outro. A palavra dramaticidade trazida por Foucault parece enfatizar a noção de corporalidade e de ação na sua forma dilatada, amplificada para causar efeito no outro. No caso dos cínicos, a dramaticidade está intimamente ligada às noções de limite, de escândalo e de ruptura. E essa dramaticidade exacerbada de uma maneira viver é o que possibilita o exercício e a exposição da verdade.

Ele faz, enfim, da forma de existência um modo de tornar visível, nos gestos, nos corpos, na maneira de vestir, na maneira de se conduzir e de viver, a própria verdade. Em suma, o cinismo faz da vida, da existência, do bios, o que poderíamos chamar de uma aleturgia, uma manifestação da verdade (FOUCAULT, 2011, p. 150).

Segundo o autor, não é suficiente proferir os discursos, é preciso conferir a eles corpo, e, nesse aspecto, a verdade toma novos contornos de coragem. A verdade não se centra somente na fala franca de um dizer verdadeiro, mas na corporalidade, no modo de viver despojado que gera impacto diante do outro. Os cínicos se propõem mudar a relação com o que é dado como verdade dando concretude física a outra possibilidade de vida, por intermédio de uma forma distinta de viver.

Não pretendo fazer uma analogia direta entre os cínicos e a palhaça como criatura, mas me apoiar nas reflexões feitas por Foucault sobre a vida cínica para pensar sobre a função da palhaça. Interessa-me o aspecto de dramaticidade e corporalidade física apontado por ele, como forma de gerar impacto, de apresentar diante do outro uma nova possibilidade de vida e de verdade, tensionando os regimes de verdade vigentes.

O corpo da palhaça criatura, que se deforma diante do outro, convoca a olhar para outras formas de existência, que são presentes e recorrentes no cotidiano, mas que não têm visibilidade ou legitimidade diante dos códigos de normalidade e moralidade vigentes. Talvez seja possível, ainda, pensar na palhaça criatura como aquela que instaura um modo outro de se relacionar com aquilo que é dado como verdade para os corpos e que sustenta a ordem social e rege os códigos de gênero. E, finalmente, pensar que a função da palhaça é, exatamente, deslocar os regimes de verdade de sua condição de verdade. Que a função da palhaça é constituir outras perspectivas, atribuir outras posições, outras classificações para os corpos femininos, justamente pela maneira, pela exposição, pela materialidade dos corpos em seu aspecto de vulnerabilidade e exclusão.

Caminha (2015), em sua tese, cria a categoria de palhaça monstro para se referir a toda uma performance palhacesca de corpos excluídos. A pesquisadora e palhaça se apoia no trabalho de Isabel Balza e Rosi Braidotti, que analisam a construção histórica do feminino numa acepção de monstro para apontar como diferentes práticas discursivas constituem a ideia de mulher como objeto, ou como propriedades animais, deformadas, como aquilo que não pertence aos aspectos humanos. Para Caminha, a palhaça-monstro se conecta com a ideia de Isabel Balza sobre um “bestiário feminista” que integraria as noções de Rosi Bradotti sobre os corpos nômades, Donna Haraway quanto aos corpos cyborg, os sujeitos excêntricos de Tereza de Lauretis e o sujeito queer apontado por Butler (CAMINHA, 2015, p. 190). A autora levanta toda uma discussão sobre a exclusão dos corpos femininos,

sobre esse lugar de “outro” que lhes é dado tendo em vista um sujeito universal masculino. Um outro que não se enquadra, nem mesmo no humano. Segundo ela:

O monstro vem recordar a palhaça de suas origens nas margens, de sua história não oficial de repúdio, discriminação, violência, vulnerabilidade e precariedade. O monstro vem recuperar o lugar de alteridade, que a palhaça perdeu em sua itinerância pelo mundo clown higienizado, limpo, aburguesado, evoluído e humanista (CAMINHA, 2015, p. 189)<sup>47</sup>.

Caminha, então, propõe olhar para o grotesco, para o torpe que os corpos da palhaça podem performar, como matéria-prima para desestabilizar os status tanto do feminino quanto da máscara em relação às mulheres, para além de uma comicidade romantizada, para explorar os limites do que é considerado humano. Para a autora, a noção de monstro não só é algo que denota o torpe, mas toda uma possibilidade de agência e de legitimação de outros corpos. A configuração monstruosa apontada pela autora compreende não só as performances que evocam o grotesco, mas sobretudo as performances dos corpos trans, dos corpos queer (estranhos), dos corpos crip (deficientes), corpos que questionam as noções de naturalidade e normalidade. Ela cita ainda, como corpos excêntricos que tensionam as normativas sociais de normalidade, a palhaça mulher e a mulher palhaço, as bufonas e os bufões, as Drag Queens e Drag Kings, anões, gigantes, mutilados entre tantas outras configurações. Segundo ela:

A configuração monstruosa cheia de transclownqueercripness compreenderia a todxs xs sujeitxs cômics, ridentes e risíveis, que não se encaixam nas variações de gênero do ‘mundo do palhaço’ e seu ‘grande e respeitável público’: o heterossexual e ‘normal’. São os corpos mutantes, fluidos e plásticos que riem de si mesmo, riem das normas, fazem rir de si e da sociedade heterossexual normativa (CAMINHA, 2015, p. 195)<sup>48</sup>.

A categoria palhaça-monstra, instituída por Caminha, dialoga com a noção de criatura na medida em que denotam a condição do corpo abjeto que põe em xeque o status de normalidade. A monstra e a criatura também flertam com o grotesco, com

<sup>47</sup> Tradução do original: “El monstruo viene recordar a La payasa de SUS Orígenes em los márgenes, em su historia no oficial de repudio, discriminación, vulnerabilidad y precariedad. El monstruo viene recuperar el lugar de otredad que La payasa há perdido em su intinerancia por um mundo clown higienizado, limplo, aburguesado, evolucionado y humanizado” (CAMINHA, 2015, p. 189).

<sup>48</sup> Tradução do original: “La figuración mosntruosa de transclownqueercripness comprendería a todxs lxs sujetxs cómicxs, rientes y risibles, que no se encajan em las varaciones de género del ‘mundo payaso’ y su ‘gran y respetable público’: lo uno heterossexual y normal” (CAMINHA, 2015, p. 195).

a estética bufa dos corpos fora dos padrões de normalidade. A própria máscara e sua comicidade são colocadas à prova na possibilidade descabida de habitar corpos dados como torpes, dados como inabilitados, inadequados, fora das zonas de reconhecimento. A palhaça como criatura é a personificação escancarada da máscara em sua função social de dar visibilidade para o que é dado como excluído e convocar ao reconhecimento da multiplicidade de corpos que habitam as mais variadas zonas sociais. E aqui zona no sentido de espaços diferenciados entre o que é normal e anormal; e zona como confusão, anarquia, desordem presentes nas inúmeras práticas que recorrentemente tentam convocar a norma.

Pergunto-me se existiria alguma diferença entre a categoria de palhaça-monstro de Caminha e a minha proposição de palhaça como criatura. Arrisco que a palavra criatura alude ainda a um imaginário ficcional que encerra não somente a ideia de aberração e exclusão, mas também a um corpo que pode tangenciar outros universos que se encontram para além de uma realidade física conhecida. A palavra criatura em sua etimologia deriva da palavra criar, em latim *creāre*, que significa “dar existência, gerar forma” (CUNHA, 2010, p. 189), ou seja, a palavra criatura compreende a ideia de ação, de ato de criação. A palavra monstro, por sua vez, do latim *monstrum*, designa “corpo organizado que apresenta conformação anômala em todas ou em algumas partes” (CUNHA, 2010, p. 345), com efeito, a palavra monstro aponta para a forma, uma composição que caracteriza determinados corpos.

O caráter de criação que a palavra criatura encerra dá a ela uma perspectiva do fazer-se, de possibilidade de composição, transformação, mutação e mobilidade entre formas. Penso ainda que a palhaça como criatura não é uma condição fixa, mas uma construção móvel que pode flertar com outras configurações, como a palhacinha, a palhaça mulher-macha e tantas outras. A palhaça como criatura não é somente uma figura física fechada em sua forma, é antes uma condição na qual a palhaça se coloca para acionar determinadas temáticas na cena.

Dessa maneira, a palhaça como criatura também pode apresentar outras formas de romper com os regimes de verdades sobre os corpos, sobre o feminino e a condição das mulheres, não somente pela dramatização de seus aspectos de exclusão ou vulnerabilidade, mas pela resignificação daquilo que é instituído como problema. Os corpos gordos de Ana Flávia e Michelle expõem uma corporeidade que também é rechaçada, que é colocada à margem dos padrões de normalidade do corpo. Como pontuou Michelle no debate do *1º Sol Rindo* em Camboriú:



As pessoas riem. Elas vão rir sempre dos gordos, elas vão sempre achar que o gordo é um saco de batatas, incompetente preguiçoso. Eles sempre vão achar que você é o gordo porque tem problema psicológico. Então você come porque tem ansiedade, não porque você gosta. Sempre vão achar que o gordo tem que emagrecer porque precisa de saúde. É a saúde sua! Você tem que emagrecer pra ficar bonita para seu marido. As pessoas são assim. [...] Mas pra mim as pessoas riem disso, eu sinto que as pessoas se identificam. Elas estão rindo disso porque é uma situação que eles também se encontraram. Não é só sobre ser gorda, é sobre ser magra demais, ter orelha demais, ter o braço torto [...] (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Michelle, em sua fala, demonstra como os corpos fora dos padrões são interpretados e interpelados socialmente. A artista ainda fala de um riso de identificação de reconhecimento de inúmeras formas de exclusão dos corpos. O trabalho de Michelle, além de trabalhar com a noção de exclusão dos corpos por sua materialidade física, também apresenta as possibilidades de ressignificação desses corpos ao apresentá-los em suas habilidades e potencialidades. Na sequência, apresento um fragmento da descrição do espetáculo *O segredo de Giselle*:

Na cena inicial do espetáculo *O Segredo de Giselle*, da artista Michelle Silveira, palhaça Barrica, vê-se uma figura toda de preto, com um macacão de capuz que cobre, inclusive, o rosto. A artista manipula uma boneca bailarina de um pouco mais de um metro de altura. A boneca é esguia, branca, delicada, parece feita de porcelana. Os pés da boneca-bailarina estão presos aos pés da artista, as mãos da boneca são manipuladas pelas mãos da artista por meio de varas e a cabeça da boneca é manipulada por uma vara que é sustentada pela boca da artista. Dessa forma, a artista manipula a boneca com gestos graciosos em uma coreografia de balé. Essa é a primeira cena do espetáculo, o foco é a coreografia da boneca, marcada pela luz restrita a ela. Na cena seguinte, quando a apresentação da dança finaliza, manipuladora e boneca-bailarina se dirigem para um espaço que sugere os camarins do teatro. No plano dos camarins, a artista retira o capuz e revela a palhaça. Coloca a boneca deitada sobre uma caixa que serve de cadeira e tem almofadas. Arruma as pernas da boneca, colocando-as cruzadas, ajeita a saia. Conversa com a boneca e revela sua relação de servidão. Com a boneca é amável e gentil, quando sai de perto dela reclama, imita o jeito esnobe da boneca-bailarina (DOSSIÊ, 2018, n. p.).



Imagem 36 – Michelle Silveira, palhaça Barrica.

Fonte: Foto de Janaína Schwambach. Espetáculo: *O segredo de Giselle*. Chapecó, Brasil (2017).



Imagem 37 – Michelle Silveira, palhaça Barrica.

Fonte: Foto de Janaína Schwambach. Espetáculo: O segredo de Giselle. Chapecó, Brasil (2017).



Imagem 38 – Michelle Silveira, palhaça Barrica.

Fonte: Foto de Janaína Schwambach. Espetáculo: O segredo de Giselle. Chapecó, Brasil (2017).

A descrição e as imagens acima são do momento inicial do espetáculo e revelam toda a relação da palhaça e seu corpo gordo na impossibilidade de dançar e ter que servir de coadjuvante, de auxiliar da bailarina principal. Seguem-se outras cenas que demonstram o desejo da palhaça de dançar e as inúmeras situações que a impediram de viver esse sonho. Uma delas é quando a palhaça parece viver um flashback de sua infância numa aula de balé em que quebra a barra de apoio ao colocar a perna em cima. No fundo do palco há um retrato de uma mulher com o olhar severo, provavelmente algum ícone da dança para a palhaça e, seguidamente, ouve-se a voz (gravada) dessa professora corrigindo a palhaça que tenta dançar. A primeira parte do espetáculo revela todo o processo de exclusão que o corpo gordo da palhaça sofre. A segunda parte do trabalho, por sua vez, mostra como a palhaça

descobre as habilidades de seu corpo e outras possibilidades de exercer a dança. A seguir, apresento um extrato da descrição que fiz do espetáculo:

Ouve-se o segundo sinal e a palhaça precisa entrar em cena urgentemente com a bailarina. Ela coloca a boneca em seus pés, mãos e boca e entra em cena, mas dessa vez sem o macacão preto que a cobria por inteiro. A palhaça não percebe o esquecimento e entra em cena para a coreografia. Durante a apresentação tem um jogo de manipulação da boneca em que ela percebe que a palhaça não vestiu o macacão preto. Durante a coreografia a boneca demonstra sua indignação com esse fato e bate na palhaça durante os passos de dança. A palhaça se rebela, deixa de manipular a boneca e luta com ela. Pega pelo pescoço, gira no ar, esfrega o rosto da boneca no chão. Ouve-se um áudio de vaias do público, sugerindo que tudo aconteceu durante a apresentação da coreografia de balé. A plateia real, presente no teatro, vibra e ri muito com a revira-volta da palhaça. As duas saem do plano do espetáculo de balé para os camarins. A palhaça decide romper com boneca. Há uma pequena briga. Ela coloca a boneca dentro de uma mala. Come salgadinhos num ato de revolta, batendo em sua barriga e fazendo aviãozinho. [...] Toca novamente o sinal. A palhaça se desespera e vai pegar a boneca para entrar em cena. A perna da boneca está quebrada. Não lembro exatamente se quebrou na briga ou naquele momento. A palhaça apavorada pede desculpas. Num ato de coragem decide que ela vai apresentar a próxima coreografia. Vai procurar uma saia de balé, mas todas são pequenas. Tem uma ideia. Corre para as coxias e volta com as cortinas cheias de babados. Veste as cortinas como saia. Entra em cena de bailarina e executa a coreografia com passos precisos, leves e bem executados [...] Ao término da coreografia, ouve-se o áudio de aplausos e gritinhos de entusiasmo. Ela volta para o plano dos camarins e conta para a boneca sobre o sucesso de sua apresentação. Está feliz. Ela diz: Eles gostam de mim, eles gostam de mim. Ou algo parecido (DOSSIÉ, 2018, n. p.).

O desencadeamento da trama do espetáculo *O segredo de Giselle* apresenta toda uma crítica ao fracasso do corpo modelo. Há uma palhaça gorda fora do padrão normativo de beleza que se esconde atrás da boneca que representa os modelos magros. A boneca é a personificação dos padrões que ditam as regras do corpo feminino ideal. A palhaça sofre a opressão, mas também se liberta desse padrão. Ela toma consciência não de seus limites, mas das inúmeras formas de exclusão que vivenciou. Ela desloca a noção de fracasso para os discursos hegemônicos sobre o corpo feminino. Quando ela se liberta desse padrão ela dança de forma graciosa, rompendo com as expectativas que se têm sobre corpos gordos e grandes, como quem diz: olha como meu corpo é capaz de ser encantador, é capaz de ser belo, de ser potente e lindo. Poderia ser confortável para a Michelle criar uma comicidade, debochando de seu corpo, limitando-se a mostrar somente suas dificuldades frente a determinadas situações constrangedoras, mas ela faz ao contrário, ela debocha daquilo que impuseram a ela, que é a ideia de um corpo magro.

A artista propõe uma modificação nas maneiras de se entender os corpos gordos, e os apresenta como algo que também é poderoso, forte e também delicado e gracioso. Abre-se espaço para se pensar na legitimidade desses corpos em outro

lugar que não só no status de exclusão. A palhaça criatura habita as zonas inóspitas, mas tensiona as zonas de normalidade social. A palhaça como criatura transita dentro e fora da norma, reivindica seu espaço dentro e fora da norma. Por estar à margem, provoca seu reconhecimento. No espetáculo *O segredo de Giselle*, a palhaça Barrica, que inicia como coadjuvante, termina como a grande estrela, vestida com uma malha rosa e saia de bailarina. Ela termina sob aplausos do público e diz para sua antagonista, a bailarina magra, personificada pela boneca – “Eles gostam de mim! Ouve, eles gostam de mim!”. Os corpos gordos que são marginalizados numa malha discursiva que evoca corpos saudáveis e magros, ou ainda sensuais e curvilíneos, quando deslocam seu status da posição de exclusão para uma posição de protagonismo, possibilitam à plateia o contato com outras formas de olhar para eles, não somente na zona de exclusão. No debate, após seu espetáculo, Michelle contou uma situação de uma menina que passou a se relacionar distintamente com seu corpo após assisti-la.

Uma aluna de Michelle, em Chapecó, levou a sobrinha dela, que tem sete anos, para assistir ao espetáculo. Ela me disse que a menininha tava numas neuras de ser gorda. Que não podia comer, porque ela ia ficar gorda, porque ela tinha que ser magra, porque não sei o quê. Ela assim, tava chata ela ficava só falando isso. [...] Quando ela foi assistir a Gisele naquela hora que a Gisele bate na barriga, diz que ela vibrou tanto. Aí ela chegou em casa, logo que chegou ela batia na barriga assim e diz, que a partir dali que ela nunca mais tocou em assunto, ela né. Nunca mais falou de não posso comer [...] Nunca mais falou sobre isso. Para a menininha, pra ela ali, aquela ação ali, tipo: a minha barriga é gorda, pode ser gorda, eu posso ser gorda. Isso me deixou muito feliz porque pude ajudar uma menininha de sete anos (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

As descrições do espetáculo de Michelle, assim como seu relato nos possibilitam entender como a dramaticidade dos corpos das palhaças como criatura, tanto nas zonas de vulnerabilidade quanto de empoderamento feminino, podem legitimar outras formas de ver e entender a multiplicidade dos corpos e ainda compreender como sua posição, seu status, é produzido por diferentes práticas e normativas sociais.

A função da palhaça, então, aproxima-se da função do palhaço, no que se refere à crítica social. Contudo, também se diferencia pela materialidade do próprio corpo que é questionado, interpelado pela sua condição feminina. Querendo ou não, quando um corpo dado como feminino, nomeado como mulher está em cena, essa atribuição de gênero também está presente e incidirá no conjunto de significações que a performance da palhaça pode provocar. A função da palhaça, mais do que nunca, convoca para a materialidade dos corpos e para as discussões que envolvem

gênero e a condição das mulheres. É sobre eles que, com efeito, apoia-se sua função e o compromisso ético de sua comicidade.

#### 4.3 DA FUNÇÃO DA PALHAÇA À FUNÇÃO PALHAÇA

Proponho neste subcapítulo pensar na palhaça em sua condição de criatura como função, mas não como no subcapítulo antecedente, da produção de uma comicidade crítica que não escapa da materialidade dos corpos e dos signos atribuídos de gênero. Quero arriscar pensar na ideia função palhaça, como propõe Foucault para função autor, como algo que se estende para além do próprio ato, dos signos e das circunstâncias que circunscrevem o ato criativo.

Para tal, partirei de uma situação que ocorreu no processo criativo do *Femi Clown Cabaré Show* aqui em Porto Alegre. Além dos trabalhos coletivos de criação de cenas para a montagem final, as artistas tiveram a oportunidade de compartilhar com o grupo seus números individuais, com o objetivo de integrá-los ao trabalho final, caso fosse possível entrelaçá-los com a dramaturgia que estava se estabelecendo. Uma das cenas apresentadas foi da artista Patrícia Rocha, palhaça Maçaroca. Patrícia apresentou o número intitulado *A workaholica*, que trata de uma palhaça cheia de trabalho que tenta relaxar. Ao terminar a apresentação, Ana Flávia comentou que o número apresentado tinha um problema. Tenho na lembrança um pequeno momento de suspensão em que me perguntei – qual? A sensação é de que todas estavam imersas nessa mesma suspensão. A resposta de Ana Flávia foi: “o nariz”.

Como assim? Como o nariz seria um problema? Mais uma vez Ana Flávia me tirava o chão. Sacudia minhas certezas. Até aquele momento tudo dizia do nariz e da palhaçaria como espaço de emancipação, de construção, de reconhecimento de si e de potência. Como a máscara poderia ser um problema? Foi então que Ana Flávia explicou que, muitas vezes, as expectativas que se tem em relação à máscara limitam a performance da artista. Naquela época eu já havia pensado sobre o imaginário normativo da máscara, principalmente no que se referia a uma construção e perpetuação de códigos cômicos predominantemente masculinos que limitavam a atuação das palhaças. Códigos esses que não abarcavam as inquietações de mulheres palhaças. Quando Ana Flávia traz essa provocação para o

trabalho, a ideia de imaginário normativo da máscara ganha outros contornos, estende-se também para um imaginário que delimitaria também o que é ser palhaça. Mesmo quando as artistas performam aquilo que desejam e que abriga suas inquietações, existem códigos que foram perpetuados por inúmeras práticas sobre o que deve ou não pertencer à palhaçaria. Em entrevista para essa pesquisa, Patrícia contou como aprendeu algumas coisas sobre a palhaçaria que constituíram seu modo de entender a máscara. Como se apoiou em alguns códigos que considerava inerentes à máscara e depois alterou sua compreensão. Na fala da artista:

Daí comecei a fazer várias oficinas e tal, e daí quando tu não sabe, pelo menos o jeito que eu funciono é assim – Ah aprendi uma coisa. É isso! Ah tá é isso! [...] Ah é isso, então palhaço não fala. Palhaço não pode verbalizar. Então não pode verbalizar. Hoje eu entendo que não é que não pode verbalizar, mas é que tu perde verbalizando. Daí em algum momento, que eu não me lembro qual foi, que eu não sei se eu vi um espetáculo, não sei se foi o Ésio, o espetáculo do Ésio que ele fala muito. Foi o Circo do Só Eu, que ele fala muito, muito. E daí eu – olha aí o que é esse homem enquanto palhaço. Ele foi incrível no palco, ele lidou com várias situações e falou muito. Daí eu – olha aí, tu pode falar. Daí é mais uma coisa que tu pega e coloca na bolsa, então pode. E daí fui processando isso (DOSSIÊ, 2019, n. p.).

O relato de Patrícia demonstra como elementos, normas, técnicas vão se construindo e perpetuando das mais diversas maneiras. Durante a entrevista, tive a oportunidade de perguntar a Patrícia sobre a situação que vivenciou com Ana Flávia no processo criativo do *Femi Clown Cabaré Show*. Ela me contou como foi libertador para ela ouvir aquilo de Ana Flávia. A artista, de fato, sentia-se desconfortável e presa na cena, com vontade de performar de outras maneiras que ela não sabia se cabia à máscara. Segundo a artista:

Mas era o que eu precisava. Porque eu ficava assim, quero fazer tal coisa, mas eu não posso, isso não é clown. Ah, mas se eu fizer isso a coisa perde o sentido, se eu tirar o verbo a coisa perde o sentido, mas se eu colocar mais verbo vai dar problema. Daí uma coisa ia limitando a outra. Na verdade o que acontecia era que eu não conseguia pensar. Eu acho que tem muito disso, a área criativa se desenvolve quando a gente tem tranquilidade. Esse estado de deixar as coisas fluírem, um exercício. Então esse estado de deixar as coisas fluírem, de saber que é um exercício. [...] Sim, quando tu compreende o que é esse estar liberada. Até então eu não entendi o que era esse estar liberado. É uma forma de tu falar alguma coisa que tu não pode falar também. Mas também é uma forma de tu expressar que tu não poderia expressar normalmente (DOSSIÊ, 2019, n. p.).

O relato de Patrícia demonstra o quanto a artista estava presa a normativas específicas a respeito da palhaçaria. O que Ana Flávia questiona ao término da atuação de Patrícia é justamente essas normativas. Não se tratava de questionar se a cena era ou não cômica, se abarcava ou não o universo da palhaçaria. O que me pareceu é que Ana Flávia reivindicava por potência, por expansão do trabalho

cômico. Ana Flávia trouxe a ideia de como estamos presas a uma “estética comprada”, a algo que nos ensinaram sobre a palhaçaria e que pode ser rompido, subvertido. Acredito que a noção de criatura que Ana Flávia nos trouxe transita nesse lugar de subversão e de exploração dos limites, principalmente da máscara.

A noção de criatura, então, se relaciona com os limites, com a expansão e a ruptura ao imaginário normativo da máscara, com a ideia que se tem sobre a palhaça, sobre os códigos que envolvem a figura palhacesca e o riso. Eis que se estabelece outro problema: como ainda identificar a máscara, a figura palhaça ao extrapolar os limites da figura palhacesca? O que se mantém para que a máscara seja reconhecida como tal? Se a máscara como criatura convoca a ultrapassar os limites da própria máscara o que sobra ao fim de tudo para que se tenha uma ligação da figura com a palhaçaria? Neste momento apoiar-me-ei em algumas reflexões de Foucault sobre a função do autor, como ferramenta para entender como restituir à máscara o reconhecimento, mesmo que em sua desapareição.

O texto de Foucault inicia com uma fala de Beckett: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala” (BECKETT apud FOUCAULT, 2009, p. 268). A frase acima, de Samuel Beckett, é utilizada por Michel Foucault como provocação para desenvolver a noção de autor como função. Para tal, Foucault inicia problematizando o conceito de autor como individualidade particular e o conceito de obra como unidade.

Sobre o autor como individualidade particular, como aquele que imprime características pessoais ao texto, Foucault instiga a pensar sobre o desaparecimento que o próprio ato de escrita engendra a tal indivíduo. A frase de Beckett, escolhida por Foucault, revela uma indiferença em relação à autoria de fala. Para ele, essa indiferença encerra um princípio ético que marca a escrita como prática. Não se trata de como a escrita remete ao indivíduo, em como as formas o fazem presente no texto, trata-se de entender a escrita como conjunto de signos que remete à natureza do significante, mais do que a seu conteúdo. Ao se considerar a escrita como conjunto de signos, essa está sempre experimentando seus próprios limites. As regras de formação da escrita se apresentam no contingente de ruptura e subversão da forma que a constitui e, portanto, a noção de autor como sujeito da linguagem específica, única, anterior à obra, também se rompe, desaparece. Assim, da mesma forma que a escrita flerta com seus próprios limites, o jogo entre quem

escreve e o que é escrito também burla a individualidade do autor. Segundo Foucault (2009, p. 268):

Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito a uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer.

Agamben (2007), ao analisar a obra de Foucault sob o prisma do desaparecimento do autor, propõe a ideia do autor como gesto, como acontecimento que ocorre entre a subjetividade e a linguagem, entre sujeito e objeto. Ele sugere um sujeito que se faz existir no ato, na relação com o objeto e está em constante movimento de aparecer e desaparecer conforme as relações se constituem. Nas palavras do autor: “Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto, a própria irreduzibilidade a ela” (AGAMBEN, 2007, p. 58). Para Agamben, a frase de Beckett foi escolhida por Foucault exatamente por sua dualidade, pois, ao mesmo tempo que nega a relevância do autor, também afirma sua necessidade.

Após apresentar a problemática da individualidade do autor, Foucault desdobra suas reflexões questionando a ideia de obra como unidade, como objeto independente da figura do autor. O autor pergunta: “uma obra não é aquilo que é escrito por um autor?” (FOUCAULT, 2009, p. 269). Segue suas interrogações sobre quais elementos compõem uma obra, sobre o que pode ser considerado uma obra e se tudo o que o autor produz, dos rascunhos às notas encontradas em suas cadernetas, fazem parte da obra de um autor. Por fim, conclui que o conceito “[...] obra e a unidade que ela designa são tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (FOUCAULT, 2009, p. 270).

O tensionamento entre autor e obra surge como jogo necessário à constituição da função autor, tendo em vista que se abrem espaços que dizem muito mais do que sobre o sujeito e sua criação. Foucault então passa a definir a noção de autor como função. Primeiro em relação ao nome próprio. O nome do autor não pode ser considerado como um simples elemento no discurso, como nome próprio que designa algo comum. Ele exerce uma função classificatória, possibilita reagrupar, delimitar e excluir certo número de textos. O nome do autor está implicado em sua obra e caracteriza um modo de ser do discurso, contudo, seu



status não está localizado na pessoa ou em sua produção, mas na relevância de determinados discursos numa sociedade. É justamente na possibilidade de colocar em funcionamento específicos discursos que o conceito autor se estabelece como função.

Neste momento vou elencar algumas proposições, presentes no texto, que, acredito, podem dialogar com a performance da palhaça. Ao abordar a função autor, Foucault aponta para o jogo entre autor e obra, como relação instável que não fixa ou designa um “quem” que antecede a obra, mas que se faz na obra e, portanto, desaparece constantemente. É justo nessa relação instável que se possibilita que a função autor ultrapasse os limites do próprio ato de escrever e da figura de quem escreve, permeados pelos conjuntos de signos que vão se construindo perante a escrita.

Ao traçar um paralelismo simples com o trabalho da palhaça, podemos pensar que o risível da palhaça se dá no jogo entre a palhaça (sua materialidade física e seu repertório) e os signos que envolvem a comicidade. No entanto, sua materialidade física atribuída ao gênero não se encaixa em todo e qualquer jogo cômico, que pode acabar depreciativo ou não dar conta de suas inquietações. O que lhe provoca a ter que experimentar as zonas limites ou apartadas dos códigos conhecidos do riso.

Como visto no subcapítulo anterior, a função da palhaça é construir um riso crítico capaz de colocar em evidência diferentes redes discursivas que determinam o status das sujeitas, em que estão envolvidas, em diferentes níveis, as atribuições de gênero. Se partirmos dessas considerações, é possível pensar que distintos atos performativos das palhaças colocam em funcionamento discursos, uma vez que mobilizam um repertório, um conjunto de elementos que caracterizam uma sociedade.

Ao ser a função autor uma forma de fazer circular e funcionar determinados tipos de discurso, acredito ser necessário perguntar se todo ato performativo das palhaças pode se apoiar em alguns elementos da função autor? Neste ponto considero importante retomar a noção de ato como transgressão, como ruptura apontada por Foucault. A autoria está vinculada à instauração de um tensionamento, de algo que se sobressai, que irrompe campos discursivos hegemônicos e é capaz de gerar outros.

Arrisco que pensar a função da palhaça não é o mesmo que pensar a palhaça sob o viés da função do autor. A função da palhaça se refere à construção de um risível que se dá como crítica aos padrões hegemônicos, que envolvem signos relacionados às categorias mulher e feminino, tendo em vista que a materialidade dos corpos, em alguma medida, evoca essas significações. O segundo, a palhaça como função, requer uma configuração outra para além da ação cênica direta da palhaça. A performance da palhaça sob a perspectiva da função autor possibilita olhar a figura em suas condições de instaurar outros modos de se entender o próprio riso como mecanismo de constituição de discurso e de sujeitas e sujeitos.

Volto meu olhar para as primeiras mulheres palhaças, aquelas que conquistaram um espaço que era destinado somente aos homens. Por muito tempo as mulheres foram impedidas de exercer o papel de palhaço, eram no máximo coadjuvantes na cena. Aquelas que ousaram portar o nariz vermelho, que romperam os paradigmas que limitavam o espaço, as ações e os modos de subjetivação das mulheres, subverteram uma ordem.

Como não lembrar de Annie Fratellini, que ocupou o picadeiro como palhaça e criou a primeira escola de circo na França. Como não mencionar Elisa Alves, palhaça brasileira que, vestida de homem, substituiu seu irmão como palhaço e instaurou a possibilidade de outras mulheres exercerem essa função (SANTOS, 2018; LEITE, 2015). Entendo que o ato transgressor dessas mulheres, ao portarem a máscara do nariz vermelho, pode estar permeado pela função do autor, pois fizeram circular e funcionar outros discursos, criando outros modos de subjetivação na relação com a máscara. Suas performances como artistas não remetem somente a suas individualidades, mas instituem uma categoria de sujeita: a PALHAÇA.

Sigo arriscando outras considerações nessa interlocução entre função autor e a palhaçaria feita pelas mulheres. Ao instituírem a noção de palhaça, as artistas-palhaças-autoras fazem circular outros discursos, porquanto produzem novos signos para a máscara e para a produção do riso. Lembro de uma situação vivida por nosso coletivo de palhaças, *As Theodoras*, durante uma saída à feira. Estávamos como palhaças, fazendo um exercício de nosso jogo de contracenação, numa feira de alimentos. Já era nossa segunda investida no mesmo espaço e em determinado momento a colega Carolina Oliveira, palhaça Mari, ouviu de uma mulher o seguinte: “Elas pensam que são engraçadas”. Em outro momento, após a participação em um

cabaré no *Encontro da Coxilha*, em 2019, Carolina também ouviu de um homem: “A gente acha que palhaço é sempre agradável, mas vocês não são”.

O que essas declarações nos permitem pensar? Que há um risível que está sendo construído por mulheres palhaças que não encontra ainda códigos comuns de reconhecimento no que se refere à comicidade. As pessoas nem sempre compreendem a comicidade feita pelas mulheres. Há todo um conjunto de práticas e convenções sobre o cômico e o riso que pode ser redesenhado a partir das proposições de artistas mulheres, mediante essa ruptura com os signos já constituídos e conhecidos para o riso e para o risível. A palhaça como criatura lança um olhar para essa possibilidade de constituição de uma nova rede discursiva sobre o riso justamente no jogo de fazer aparecer e desaparecer a máscara, ou aquilo que se convencionou ser ela. Romper com os limites da máscara pode ser o recurso necessário para o encontro com a própria máscara, a função palhaça pode ser o caminho para a função crítica do riso da palhaça. A palhaça como função exige o trânsito entre elementos conhecidos e desconhecidos que promovem o riso, o fluxo que mantém referenciais, mas não se prende a eles, que brinca, que subverte, que entra e sai das zonas de reconhecimento e institui outras formas de rir sobre as coisas do mundo.

## 5 O RISO DAS MULHERES COMO ESTRATÉGIA CÊNICA FEMINISTA

Até o momento, foram desenvolvidas reflexões sobre como as artistas sujeitas desta pesquisa constituem o risível ao habitar as normas de gênero (a palhacinha) e subvertê-las, ao transitar entre diferentes modelos de gênero (palhaça mulher-macho, sim senhor) e ao transbordar os seus referenciais (a palhaça como criatura). Em síntese, procurei mostrar como as artistas produzem o cômico como forma de se contrapor aos regimes de gênero e da própria comicidade. O capítulo que se inicia tem por objetivo dar ênfase aos efeitos de riso. Pensar como o riso produzido pelas palhaças pode delinear-se como uma estratégia cênica feminista de resistência.

Cabe ressaltar que não se trata de um estudo do riso como recepção, porque a metodologia focou na construção cômica das artistas, nos modos como elas articulam suas práticas. Entretanto, a construção do risível das palhaças está vinculada às formas como as artistas compreendem e produzem os efeitos de riso. Assim, é por meio da percepção das artistas e de suas considerações sobre o riso que este é tratado no presente trabalho.

### 5.1 O RISÍVEL E O RISO PERTURBADOR

A artista e pesquisadora Jo Anna Isaak (1996) faz uma análise sobre o riso na arte produzida por mulheres, em específico nas artes visuais. A autora, mediante a análise de diversas obras, demonstra o quanto o riso desestabiliza os modelos hegemônicos de poder e instaura outras formas de se relacionar com a ordem. Ela afirma que o

[...] riso, como é usado ao longo desse estudo, deve ser pensado como metáfora para transformação, para pensar numa mudança cultural. Ao proporcionar uma resposta prazerosa, o riso também pode fornecer um tipo de análise para a compreensão entre o social e o simbólico, enquanto nos permite imaginar essas relações de maneira diferente (ISAAK, 1996, p. 5)<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> No original em inglês: "Laughter, as it is used throughout this study, is meant to be thought of as a metaphor for transformation, for thinking about cultural change. In providing libidinal gratification, laughter can also provide an analytic for understanding the relationships between the social and the symbolic while allowing us to imagine these relationships differently" (ISAAK, 1996, p. 5).

O riso, segundo Isaak, é mecanismo que permite olhar para os sistemas sociais de outra forma e promover mudanças. O riso das mulheres se configura como uma forma de romper com modelos de comportamento impostos às mulheres, assim como questionar padrões que regem a representação e atuação feminina na própria arte.

Hélène Cixous (1995) também aponta o quanto considerar a perspectiva feminina de mundo altera os sistemas sociais masculinos, falocêntricos. Pensar numa perspectiva da mulher e do feminino exige uma reorganização dos sistemas de pensamento e da própria história. Para a autora, se for reconhecido o imperativo feminino nos sistemas sociais “[...] o futuro será imprevisível, as forças históricas mudariam, mudariam mãos, corpos, outros pensamentos ainda não pensáveis, transformarão o funcionamento de toda sociedade” (CIXOUS, 1995, p. 16)<sup>50</sup>.

A ideia de Cixous, de uma perspectiva feminina sobre as relações sociais capaz de romper com modelos falocêntricos e com força de instaurar outras formas de pensamento, de funcionamento social e de construção da própria história, entrelaçada à ideia de Isaak do riso das mulheres como mecanismo de mudança social, ao possibilitar outros modos de compreender as dinâmicas sociais, aponta para a exequibilidade de o riso se constituir como elemento perturbador da ordem e gerador de efeitos sobre sujeitas e sujeitos.

A necessidade de pensar um riso que contemple as mulheres, que questione o que é interpelado às mulheres, que diga da multiplicidade do universo feminino, que rompa com sistemas sociais de gênero e com códigos da própria comicidade, é presente nas discussões da palhaçaria feminina. Em artigo na revista de Palhaçaria Feminina, Karla Conká (2018, p. 9) diz:

Acho fundamental e catártico que o público feminino vá assistir a um espetáculo e se identifique com propriedade do que esteja vendo, sem ser apenas uma consumidora de um riso que a leve para um lugar de vulnerabilidade emocional.

Saliento o quanto o riso apontado por Karla se coloca como uma oposição às condições de opressão que as mulheres sofrem, inclusive no que tange ao repertório cômico, para que elas não sejam apenas “consumidoras de um riso que a leve para

---

<sup>50</sup> No original “Entonces, todas las historias se contanan de otro modo, el futuro sena impredecible, las fuerzas históricas cambiarían, cambiaran, de manos, de cuerpos, otro pensamiento aun no pensable, transformnara el funcionamiento de toda sociedad” (CIXOUS, 1995, p. 16).

um lugar de vulnerabilidade emocional”. A perspectiva da artista demonstra a preocupação em relação a um riso depreciativo da figura feminina. Para Karla, o riso atrelado a uma comicidade feminina deve deslocar a mulher de uma condição de vulnerabilidade, deve promover alguma espécie de identificação de conscientização. O risível e o riso que Karla propõe é aquele que possibilita à mulher encontrar outras formas de perceber a si, de ruptura “[...] de seu dogma enquadrado e de seu cotidiano restrito e levá-la a novas possibilidades, de escolhas e pensamentos, tendo a oportunidade de repensar a sua vida” (CONCÁ, 2018, p. 9).

Karla trabalha com a ideia de “mulher-público”, segundo ela, o repertório da palhaçaria em geral atende muito as expectativas de um público masculino e a palhaçaria feminina visa justamente criar um material com o qual o público feminino se identifique. Em entrevista para esta pesquisa, ela diz:

Então é isso, a ‘mulher-público’, porque para o ‘homem público’ ele já tem o espaço dele. O ‘homem público’ vai assistir e tá lá, tá tudo lá. Agora a mulher-público ela não tinha o espaço dela, até entrar a gente e fazer isso que a gente fez aí (DOSSIÊ, 2017, n. p.).

A ideia de uma cena que vai ao encontro de um público feminino é uma das premissas de um teatro feito por mulheres. Jill Dolan (2012) aponta para a construção de uma prática teatral hegemônica endereçada para um sujeito particular, masculino, branco, classe média e heterossexual. Para a autora, os elementos de cena como figurinos, texto, iluminação, entre outros, são manipulados para dar conta desse espectador. Segundo Dolan (2012, p. 1):

O aparato da performance que direciona o endereçamento do performer, no entanto, trabalha para constituir aquela massa amorfa e anônima em uma posição particular de sujeito. A iluminação, o cenário, os figurinos, marcação de cena, o texto – todos os aspectos materiais do teatro – são manipulados para que os significados da performance sejam inteligíveis para um espectador em particular, construído de uma maneira particular pelos termos de seu endereçamento. Historicamente, na cultura norte-americana, considerou-se o espectador sendo branco, de classe média, heterossexual e masculino. Esse teatro cria um espectador ideal esculpido à semelhança da cultura dominante cuja ideologia, o que ele representa, é a suposta motivação por trás do discurso crítico feminista à performance<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Tradução do original: “The performance apparatus that directs the performer's address, however, works to constitute that amorphous, anonymous mass as a particular subject position. The lighting, setting, costumes, blocking, text—all the material aspects of theatre—are manipulated so that the performance's meanings are intelligible to a particular spectator, constructed in a particular way by the terms of its address. | Historically, in North American culture, this spectator has been assumed to be white, middle-class, heterosexual, and male. That theatre creates an ideal spectator carved in

Para Dolan, o teatro e a performance feminista discutem como conteúdos e formas teatrais constituem modos de representação da mulher que ratificam sistemas de opressão. A autora enfatiza que as práticas desenvolvidas pelas mulheres visam contrapor o sujeito particular masculino, branco, heterossexual, que domina os modos de composição cênica, por intermédio de outras formas de produção artística. Para ela, é a constante investigação das relações conteúdo e forma o que pode romper com a posição comum dos espectadores e provocar-lhes a acessar novos códigos. Dolan, ancorada em princípios presentes nos debates feministas a respeito de um Feminismo Materialista, defende uma prática teatral feminista múltipla, que considere a pluralidade dos espectadores e o caráter interseccional que perpassa questões de gênero, classe, sexualidade e raça. Para a autora, reconhecer essa heterogeneidade de espectadores é o que mobiliza a criação de novas práticas teatrais (DOLAN, 2012, p. 111).

Desse modo, pensar a noção de mulher-público requer olhar para a multiplicidade que encerra a categoria mulher. Elizabeth Ellsworth (2001) trabalha com o conceito, proveniente do cinema, de modos de endereçamento. Os modos de endereçamento se referem ao conjunto de signos organizados e destinados a determinados públicos. Para ela, quando se pensa sobre o sujeito para quem a obra artística está endereçada, não é possível pensar numa homegeneização. Assim, quando se pensa na categoria mulher, é preciso considerar a multiplicidade dos contextos históricos e sociais dessas espectadoras, se elas são jovens, velhas, ricas ou pobres, brancas ou negras. Contudo, pensar na complexidade que abarca a espectadora não garante a apreensão dos signos na forma e intenção de sua criação. Os efeitos dos modos de endereçamento vão depender da relação entre obra artística e as particularidades de cada espectadora. Para Ellsworth, os modos de endereçamento encerram um evento que, justamente por não abarcar toda a complexidade das diferenças, provoca a espectadora a mover-se do lugar que se encontra para relacionar-se com a produção artística (no caso o filme). Para a autora, a força dos modos de endereçamento não está em controlar as posições dos sujeitos ou antecipar seus efeitos “o poder do endereçamento reside em seu caráter indeterminado” (ELLSWORTH, 2001, p. 45), que justamente exige do público deslocamentos para a compreensão da obra artística.

---

the likeness of the dominant culture whose ideology he represents is the motivating assumption behind the discourse of feminist performance criticism” (DOLAN, 2012, p. 1).

Se partirmos da ideia de que a construção do risível das palhaças é um modo de endereçamento para um público feminino, como seu “caráter indeterminado” pode dialogar com uma prática feminista cômica sem criar alguma condição de vulnerabilidade para as mulheres?

Proponho pensar em como esse caráter indeterminado se evidencia na prática cômica de mulheres palhaças por intermédio de duas figuras que são recorrentes nas cenas de palhaçaria observadas: a noiva e a bailarina. Escolhi essas figuras porque representam instituições e práticas fortemente atribuídas ao feminino que forjam ideias sobre ser mulher.

Iniciarei pela figura da bailarina. No festival *Esse Monte de Mulher Palhaça*, que ocorreu no Rio de Janeiro/RJ, em setembro de 2018, assim como no *1º Sol Rindo*, festival que aconteceu em novembro de 2018 em Camboriú/SC, foram apresentados trabalhos que exploravam a figura da bailarina. Trata-se de cenas que podem abarcar múltiplas leituras por parte da plateia, podendo ser entendidas sob a perspectiva de legitimação de um feminino relacionado à graça e à elegância, como as figuras das bailarinas sugerem, assim como por intermédio da empatia que as figuras das palhaças suscitam; ou, ao contrário, uma crítica a esse modelo. Ou ainda, e por que não, ao mesmo tempo que o ato cômico pode legitimar uma construção social de gênero, ele também pode exercer a crítica sobre este. Mas o que essa dicotomia pode ainda incitar? Considero importante pontuar que uma ação crítica, no caso um risível crítico, não necessariamente implica em excluir, depreciar ou colocar como inferiores determinados modelos. Significaria contextualizá-los, questioná-los, colocá-los sob análise, colocá-los em relação a outros modelos, deslocá-los de sua compreensão primeira. Assim, é possível habitar os modelos e, simultaneamente, provocar estranhamento, por meio de recursos cômicos, como já explorado no capítulo *A Palhacinha*.

Os trabalhos assistidos, em que as palhaças encarnavam bailarinas, foram: uma parte do espetáculo *Travessia*, de Lily Curcio (Argentina), a cena *A Bailarina*, de Luíza Fontes (Recife), e o solo de Michelle Silveira (Chapecó), *O Segredo de Giselle*. Os três trabalhos apresentavam coreografias de balé que eram feitas de maneira graciosa e leve, buscando uma execução perfeita, sem se utilizarem de formas desengonçadas, ridículas ou grotescas de dançar. Por ora vou concentrar



minha análise na cena *A Bailarina*, de Luíza Fontes<sup>52</sup>, por se tratar de um trabalho cômico ancorado no corpo da artista e que nos possibilita pensar o quanto esse viés pode ou não estar atrelado a uma comicidade depreciativa. Segue parte da descrição de sua cena:

O figurino da palhaça é composto por uma malha vermelha justa, saia de tule vermelha, meia calça branca e sapatilhas. A palhaça entra fazendo passos de balé. Há uma evidente concentração em reproduzir com exatidão os passos. Quando realizados de maneira correta geram alegria na palhaça. Durante a coreografia a palhaça percebe como os seios volumosos saltam a cada movimento. Ela olha e gosta do que vê, a palhaça se alegra com o próprio movimento. Se inicia uma coreografia com os seios, balançando para cima e para baixo, fazendo girar, movendo um depois o outro. A palhaça retoma a coreografia de balé, por vezes erra, mas finaliza com uma sequência de passos, com estrelinha e saltos que executa com precisão. Finaliza com um espacato no chão. Não consegue levantar, sem se abalar, chama três amigas para ajudar a levantá-la. Percebi risos quando a palhaça explora a movimentação dos seios. Quando ela acerta os passos no final a plateia aplaude e grita comemorando com a palhaça (DOSSIÊ, 2018, n. p.).



Imagem 39 – Luíza Fontes, palhaça Gardênia.  
Fonte: Foto de Carol Reis. Cena: *A Bailarina*. Recife, Brasil.

O relato acima mostra um momento em que o riso está relacionado ao corpo da artista. O risível foi composto na movimentação dos seios durante a dança. É possível pensar que a ação cômica pode ser considerada depreciativa por alguns,

<sup>52</sup> Luíza Fontes, palhaça Gardênia. Sou Luíza Fontes, natural de Recife, 29 anos. Formada em Teatro pela UFMG, e, como palhaça, formalmente pela ESLIPA e organicamente pelas mestras, mestres que encontrei pelo caminho, pelas praças, hospitais, picadeiros e ocupações onde pisei exercendo meu ofício. Tive meu contato com a palhaçaria aos 17, e aos 19 nasci com esse nome e figura que acompanham minha trajetória: Gardênia. Me descobrir palhaça foi um processo de cura, leveza e aceitação que se desenvolve até hoje: rir e permitir que riam de mim com amor, de uma forma não depreciativa. Utilizar meu corpo (que já foi motivo de chacota e bullying) como POTÊNCIA criativa, como um canal de expressão da minha alma, que nas apresentações e intervenções busca conexões no aqui e agora com outros corpos-almas.

tendo em vista que está calcada numa área do corpo ligada diretamente a um atributo anatômico dado ao feminino: os seios.

No entanto, o modo como a artista brinca com sua corporeidade, reconhecendo seu corpo e explorando de forma prazerosa os movimentos, também nos permite pensar o quanto ela legitima sua existência. Ao fazer as ações, a artista não demonstra deboche ou vergonha com seu corpo, muito pelo contrário, ela sorri e explora muitas formas de dançar com os seios. A forma como a palhaça lida com o próprio corpo pode nos levar a entendê-lo como algo interessante, divertido, que gera graça e prazer. Temos aí dois modos de entender o risível e o riso gerado por Luíza, que podem ocorrer separadamente, de acordo com a relação do espectador com a obra, ou até concomitantemente, criando um jogo de percepções.

Em relação à figura da noiva, trago a descrição de uma das cenas do *Cabaré das Privadas*, espetáculo do coletivo de palhaças *As Theodoras*, do qual faço parte. O espetáculo aborda as descobertas, tristezas e alegrias de um grupo de palhaças que se encontram e dividem pequenos momentos de vida, num espaço um tanto peculiar: o banheiro. O cenário é composto por uma privada branca no centro do palco em torno da qual se desenrolam variadas situações. A escolha do espaço cênico se deu por entendermos o banheiro como um espaço privado, no qual as artistas palhaças poderiam viver momentos que na vida cotidiana lhe foram proibidos. A privada como elemento cênico é repleta de significados conforme a relação de cada palhaça com tal item. Mulheres-artistas-palhaças privadas de quê? É nesse contexto que a cena de casamento desenvolvida pela artista Luciane Prestes<sup>53</sup>, a palhaça Magnólia Marguerite, dirigida por Karla Concá, desenrola-se. Segue a descrição da cena:

---

<sup>53</sup> Luciane Prestes de Freitas, palhaça Magnólia Marguerite, é mestre em teatro pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, especialista em Pedagogia da Arte pela mesma Universidade e licenciada em Teatro pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul. Participou nos anos de 2012 e 2013 do Grupo de Estudos em Teatro e Educação (GESTE), liderado pela professora Dr.<sup>a</sup> Vera Lúcia Bertoni dos Santos. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em ensino de teatro, iniciação teatral para crianças e adolescentes e interpretação teatral. Trabalha há 20 anos como professora de arte e teatro em várias instituições culturais e educacionais de Porto Alegre, desenvolvendo uma pesquisa que busca a integração do teatro com elementos das artes visuais e da literatura infantojuvenil. Além de professora, atua como palhaça em dois coletivos de Porto Alegre: *As Theodoras – Coletivo de Palhaças –*, no qual participa do espetáculo *Cabaré das Privadas* com o número do casamento – e do *NIC – Núcleo de Investigação Clownesca*. Também desenvolve um trabalho artístico virtual por meio de vídeos publicados semanalmente no canal do YouTube: Palhaça Magnólia Marguerite, no qual usa de todo o romantismo inerente à sua palhaça para criar programas nos quais a temática amorosa esteja presente.

Palhaça Magnólia entra de trás da plateia anunciando – É hoje, é hoje o grande dia! Magnólia revela ao público que é o dia de seu casamento, o dia mais importante de sua vida. Começa os preparativos. No cenário somente uma privada branca e um rolo de papel higiênico. A palhaça então usa o papel higiênico para fazer seu vestido, segundo ela, cheio de babados. Lembra do altar e usa a privada para isso. Chama a colega Ema Ame para cantar na cerimônia, ensaia a caminhada ao altar/privada, mas depara-se com outro problema: o noivo. Magnólia não tem o noivo e vai para a plateia na esperança de encontrar alguém. Ao encontrar um pretendente, volta ao palco e caminham juntos para o altar/privada. A cada voto, que ela mesma pronuncia como se fosse o padre, ouve-se o barulho da descarga. Ex.: O casal promete amar e se respeitar até que a morte os separe? Barulho da descarga. Prometem permanecerem juntos na alegria e tristeza, na saúde e na doença, na pobreza e na riqueza? Barulho de descarga. Eu vos declaro marido e mulher? Barulho de descarga. A cena finaliza com ambos saindo do palco (DOSSIÊ, 2019, n. p.).



Imagem 40 – Luciane Prestes, palhaça Magnólia Marguerite.  
Fonte: Foto de Luís Lemos. Espetáculo: O Cabaré das Privadas. Porto Alegre, Brasil (2019).



Imagem 41 – Luciane Prestes, palhaça Magnólia Marguerite.  
Fonte: Foto de Marcelo Mertins. Espetáculo: Cabaré das Privadas. Porto Alegre, Brasil (2020).

Apesar da composição cênica colocar em evidência a crítica sobre a instituição de casamento, por meio do altar que é uma privada e dos votos de casamento seguidos de uma descarga, eu me questionava o quanto essa cena ainda poderia levar a um riso depreciativo em relação às mulheres que tem no casamento um anseio. Será que o riso dessa cena poderia colocar no lugar de ridículo essas mulheres? A artista Luciane sempre evidenciou que não era essa sua intenção, seu objetivo é, de fato, fazer uma provocação sobre o lugar do casamento na vida das mulheres. A cena do casamento então se coloca como uma forma de expor o mecanismo do casamento como normativa social para as mulheres e o quanto ele forja diferentes aspectos do que é ser mulher. Mas ainda assim me parecia haver uma brecha para um riso depreciativo.

Acredito que toda a composição cênica sinaliza esse lugar de riso, evitando muito a ideia de ridicularização da figura da noiva, mas outro fator também me provocava: o fato de a palhaça Magnólia ter muito carisma e empatia. Perguntei a mim mesma, muitas vezes, se essa característica não ratificaria o casamento como lugar importante na vida das mulheres. Se o modo da artista performar a palhaça, cheia de alegria e vontade, não reforçaria a ideia de casamento como uma instituição necessária, “naturalizada” para a vida das mulheres. De certa forma sim, até porque não era intenção da artista desconsiderar o desejo dessas mulheres, muito menos rir delas. Como equacionar então essa questão?

Penso que, talvez, justamente a empatia que a palhaça tem nos possibilite preservá-la do lugar do deboche e do risível. Ao se ter empatia com a figura, distancia-se da possibilidade *de* rir dela, para rir *com* ela da situação. Para Bergson, o riso é um ato de insensibilidade, não pode haver compaixão para que o riso se estabeleça. Rir requer se afastar emocionalmente do objeto de riso. Segundo ele:

Observemos agora, como sintoma não menos digno de nota, a insensibilidade, que naturalmente acompanha o riso. O cômico parece produzir o seu abalo sob condição de cair na superfície de um espírito tranquilo e bem articulado. A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade (BERGSON, 1983, p. 7).

Bergson então afirma que, para que o riso aconteça, não é possível que se tenha uma relação emocional com o objeto de riso. Num primeiro momento, essa

afirmação pouco dialoga com a ideia de riso que nasce da empatia. A frase de Bergson sobre o riso parece não servir para definir o riso que Magnólia provoca, principalmente em relação à sua figura, que gera identificação e afinidade com o público. Mas talvez a afirmação do autor seja um caminho para pensar em quanto o fato de termos empatia pela figura nos distancia de um riso sobre ela e nos convoca para um riso sobre a situação que ela nos coloca. O riso provocado pela palhaça Magnólia contrapõe a teoria de Bergson, ao mesmo tempo que dialoga com ela. Contrapõe quando se trata de um riso de identificação e empatia, ou antes, de uma relação emocional com a figura. Na cena de Magnólia o riso é muito presente, a figura é saltitante, vibrante e já de início o sorriso se estabelece como convocação a um momento cômico. O riso em diálogo com a teoria de Bergson é aquele que se refere à situação, ao contexto casamento que a palhaça precisa encarar como lugar de dúvida a cada descarga que ouve. Há um riso que se dá no distanciamento da figura e no enfoque do contexto. Conforme as situações se desenrolam, percebe-se o riso em relação às maneiras como ela resolve os desafios, se não tem altar, usa a privada; se não tem vestido, usa o papel higiênico, a cada voto de casamento uma descarga de sonhos e desejos indo por água abaixo. O riso sobre o contexto instiga a crítica e não necessariamente a empatia em relação a este.

Dessa forma, definir o riso que a palhaça provoca não é algo simples, requer entender o complexo sistema de códigos que a figura evoca. Há um riso de empatia, de rir *com* a palhaça e há também o rir *de* algo, no caso, do casamento. Ri-se *com* a palhaça *de* algo, não dela. A empatia que a palhaça causa possibilita o reconhecimento e identificação com as suas causas e, de alguma forma, distancia as possibilidades de um riso depreciativo sobre ela. A dramaturgia que perpassa a cena de Magnólia parece englobar tanto a crítica à instituição casamento quanto a ideia de que é possível habitar esse espaço. O riso não é efeito de uma interpretação unidirecional, não é óbvio, exige que a espectadora se posicione diante da situação.

Para Larrosa, o riso instiga a mobilidade do pensamento, atua sobre os modos de subjetivação de forma a romper com a fixidez. Segundo ele:

A segunda função do riso poderia ser assim formulada: afrouxar os laços que amarram uma subjetividade demasiadamente solidificada, uma subjetividade dotada de uma identidade demasiadamente compactada, uma subjetividade, digamos, demasiadamente idêntica a si mesmo (LARROSA, 2016, p. 180).

Nesse sentido, o riso que instiga a mobilidade, a transformação de pensamento, vai ao encontro da ideia de Ellsworth de um modo de endereçamento que tem como potência justamente o caráter indeterminado, que exige de quem vê reposicionar-se diante da obra artística. Parece-me que as cenas das palhaças provocam uma multiplicidade de formas simultâneas, de desencadeadores de riso que instigam quem ri a articular e rearticular constantemente uma série de elementos.

Os trabalhos, tanto de Luciane Prestes quanto de Luíza Fontes, têm em comum a dramaturgia de toda a cena como suporte para a construção do risível. O risível constituído por Luíza Fontes com a bailarina, mesmo calcado numa forte referência ao corpo, não se restringe à exposição dele, o corpo da artista e a corporeidade da palhaça estão inseridos num contexto que dá outros contornos para a percepção desse corpo, assim como a artista Luciane Prestes, que situa o acontecimento cênico e complexifica as formas de recepção. Ambas, analogamente, têm uma figura empática que acessa o público e os coloca ao lado delas durante a cena. A empatia das palhaças e a composição das cenas contextualizam a situação que envolve os corpos e viabilizam o deslocamento dos lugares de riso. Esses elementos podem configurar um mecanismo de resistência ao riso depreciativo, pois não apontam para a vulnerabilidade dos corpos, nem os coloca nesse lugar, mas configuram contextos mais amplos que fazem da situação cômica um jogo de signos. Acredito que a multiplicidade de olhares e possibilidades de rir, que as cenas suscitam, são uma evidência desse “caráter indeterminado” que a comicidade das palhaças aciona e que provoca constantemente a espectadora a se colocar para rir ou não do risível proposto.

As teorias de Richter e Baudelaire apontam para a ideia de que o riso não se dá no objeto risível, mas no sujeito. É o sujeito que estabelece um conjunto de relações que torna determinado objeto digno ou não de riso. Sobre a perspectiva do riso de Richter, Alberti (2002, p. 168) afirma:

Em outras palavras: somente porque vemos a ação ou situação ‘em espetáculo’, porque o objeto é apreendido esteticamente pelo sujeito, é que ele se torna cômico. [...] Está clara, portanto, a preeminência do sujeito, o qual, pelo empréstimo de seu saber à ação de outrem, produz o cômico.

Considero interessante essa perspectiva no sentido de demarcar o riso como uma ação dos sujeitos sobre os objetos risíveis, nos modos como estes são apreendidos. O riso se dá nesse espaço das relações e, portanto, inapreensível em todas as suas dimensões. Puccetti (2012) comenta o trabalho de Sue Morrison sobre os clowns numa perspectiva que dialoga muito com esse entrelugar. Sue Morrison diz que o trabalho do clown se situa na relação deste com a plateia. Segundo Puccetti (2012, p. 91): “O clown, para Sue Morrison, não é um estilo, é o espaço de onde você atua, espaço onde tudo é possível, onde nada é fixo. O clown existe na relação entre as máscaras e a plateia, ele está entre”.

O entrelugar em que acontece o ato de rir multiplica e dispersa suas formas de recepção, tornando inviável apreender a totalidade de suas significações ou efeitos. Se não é possível apreender o ato de rir na sua totalidade, de determinar todos os seus possíveis efeitos, abre-se uma brecha para um riso depreciativo que coloca as mulheres em situação de vulnerabilidade. Ao mesmo tempo, o caráter indeterminado também evoca a impossibilidade de afirmar essa condição como sendo única da comicidade da artista. Tal caráter contingente abre espaço para minimizar a ocorrência de uma comicidade depreciativa. O caráter indeterminado, a multiplicidade de códigos sociais que a comicidade das artistas carrega, faz do riso, no mínimo, um lugar de estranhamento.

Aston (1999) pontua que o teatro feminista, mais do que ser definido por práticas específicas, deve constituir-se “como uma esfera de perturbação” que tensiona os modos hegemônicos de representação da mulher. Com base na ideia de perturbação, desenvolvida por Benmussa e Cixous<sup>54</sup>, Aston defende que essa noção não trata de uma prática teatral em específico, mas de uma atitude diante da arte. Nas palavras da autora: “O que uma prática feminista do teatro procura perturbar são nossos sistemas de representação, que recusam às mulheres a possibilidade de se representarem; recusa-lhes agência, subjetividade, identidade e assim por diante<sup>55</sup> (ASTON, 1999, p. 18).

Nesse aspecto, o riso produzido pelas palhaças dialoga com as práticas teatrais feministas à medida que modificam os modos de endereçamento e

---

<sup>54</sup> Benmussa Directs (1979).

<sup>55</sup> Tradução do original em inglês: “That which a feminist theatre practice seeks to disturb are our systems of representation that refuse women the possibility of representing themselves; refuses them agency, subjectivity, identity and so on” (ASTON, 1999, p. 18).

desestabilizam, perturbam os sistemas hegemônicos que perpassam a comicidade e a representação das mulheres nessa área e criam outras formas de constituir a comicidade.

## 5.2 O RISO DAS MULHERES COMO CORPO COLETIVO

Logo no início da pesquisa, em muitas das conversas com as palhaças, eu iniciava perguntando às artistas sobre seu encontro com a palhaçaria e depois com a palhaçaria feminina mais especificamente. Os relatos, geralmente, se referiram às sensações diante do que as artistas viram ou experimentaram. Muitas vezes acompanhados da expressão – “É isso que eu quero fazer”.

Sobre seus primeiros contatos com a palhaçaria, Karla Concá fala do prazer de rir de si e de fazer os outros rirem. Nas palavras da artista:

Eu gostei de fazer o outro rir. Eu me identifiquei de fazer o outro rir, me deu prazer de fazer o outro rir, de rirem de mim. Senti um prazer enorme naquilo, eu falei – eu quero isso pra minha vida (DOSSIÊ, 2017, n. p.).

Tentei levantar com as artistas o que significava esse “isso” que sentiram diante da arte da palhaçaria? As respostas, assim como o depoimento de Karla, apreendem dois grandes elementos que podem ser analisados: as sensações, os sentimentos das artistas diante do riso e a presença do outro nessa relação.

O relato de Ana Elvira Wuo, sobre seu encontro com a palhaçaria, segue nessa direção. Ana Elvira Wuo fala das sensações que teve ao entrar em contato com a palhaçaria e pensou – “é isso que eu quero fazer”. Ana Wuo comenta:

Então esse Valef Órmos, era um circo né, montava um picadeiro do circo e ali montavam situações do cotidiano. Então tinha o garçom atrapalhado que ia servir no restaurante e girava em torno disso assim, e aí o que mais me impressionou, assim mais no final do espetáculo que, eu não vou contar o espetáculo inteiro, queria contar mais sobre a minha apreciação, fruição, é que no finalzinho do espetáculo o Ricardo toca uma gaita e ele fica sozinho, apaga tudo e fica só um foco nele, e assim o espetáculo já terminou e ele fica lá, ele fica lá. E aí aparece o Burnier, aparece o Simeone, já sem o nariz e eles vem delicadamente e colocam a mãe nele, e eles falam: Rick agora chega. Putz aquilo assim, doeu, foi uma coisa assim sabe, nunca tinha visto um espetáculo de palhaço, então aquilo me causou um extremo silêncio, consegui escutar o silêncio do ator ali e então aquilo pra mim foi o start, o disparador, eu falei: é o que eu quero fazer, eu quero fazer isso aí. [...] Então, é ‘isso’ que é o si, a percepção do si, né? Esse ‘isso’ pra mim era a possibilidade de um caminho artístico que ia ao encontro com a minha pessoa. Com a minha pessoa atrapalhada, com a minha pessoa é muitas vezes é sem capacidade pra fazer coisas que outros atores tinham, uma precisão técnica né, um corpo assim muito preciso. De errar e que isso pudesse construir um conhecimento, então pra mim



esse 'isso' sou eu mesma me vendo na posição do outro. É se vendo em consonância com o outro né? (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Ana Elvira relata sobre a dor e o silêncio que experimentou ao ver o palhaço. Seu relato também demonstra como esse outro (o artista) reverberou em seus estados de ser e instigou um olhar sobre si. Ela se identificou com a figura palhacesca, que erra, que fracassa e essas noções ganharam outros contornos. A artista vê esses elementos como uma possibilidade de construir conhecimento, de se relacionar consigo e com o outro em “consonância com o outro”. O outro é figura de reconhecimento e de construção de si, na medida em que a artista percebe sentimentos, ações e reações que ela identifica nela mesma.

Manuela Castelo Branco relatou que, ao ver o palhaço Xuxu<sup>56</sup>, também pensou: “é isso que eu quero fazer”. A artista diz:

É, e quando eu via o Luiz Carlos fazendo esse espetáculo eu vi aquela doçura dele nessa relação de verdade, de intimidade, de doçura com os outros assim... É isso que me encanta no trabalho dele, acima de tudo assim. Eu falei nossa é isso que eu quero fazer com a minha máscara, é isso que eu quero fazer. O 'isso' era isso! E aí quando eu fiz o Lume já tinha uma conexão de você com você mesmo né, então o palhaço, a técnica de palhaçaria que eu conheci me oportunizava eu mais próxima comigo mesma porque antes era bem mais longe, mas ali eu falei eu quero ser esse tipo de palhaço assim (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

No depoimento de Manuela também está presente a ideia das emoções e do outro (o artista). A figura palhacesca provoca sensações naquele que vê e gera na artista o desejo de também provocar essas sensações na plateia, ela diz: “[...] eu vi aquela doçura dele, nessa relação de verdade, de intimidade, de doçura com os outros [...] é isso que eu quero fazer com a minha máscara”. Manuela também aponta para um processo de construção da figura marcado por uma conexão consigo. A relação entre a figura palhacesca, a artista e o outro (que podem ser outros artistas ou plateia) se torna desencadeadora de processos de composição da máscara, que envolvem efeitos físicos sobre os corpos (sensações, emoções, sentimentos) e de reconhecimento da construção de si e de elaboração da máscara.

Andréa Macera fala de seu impacto diante das experiências da arte da palhaçaria. Sobre seu encontro com Sue Morrison, ela diz:

Tudo mexia profundamente comigo, eu sabia que alguma coisa estava acontecendo né. E aí ela falando e ela explicando como era o trabalho dela eu disse é isso que eu quero fazer. Não tinha

---

<sup>56</sup> Palhaço Xuxu, artista Luiz Carlos Vasconcelos.

nenhuma dúvida que era aquilo que eu queria fazer, era aquilo que eu queria provocar nas pessoas. Inclusive esse choro era uma coisa em mim, mas também eu comecei a ver que eu podia comunicar isso, que isso era eu. Aquilo era o que eu tinha pra dar para as pessoas (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Andréa evidencia o impacto das técnicas de palhaçaria em suas emoções e o desejo de compartilhar com o outro sua experiência. Wu, Macera, Conká e Castelo Branco definem o sentimento diante da palhaçaria sob o aspecto do impacto sob os corpos e o encontro consigo mesmas, contudo, é um encontro consigo que se dá por intermédio do outro e para o outro.

Encontrar-se consigo é voltar o olhar sobre si e perceber modos de ser, nesse aspecto, as artistas encontram na palhaçaria um espaço de acolhimento das suas formas de existir. Ao ver no outro, na performance palhacesca, que os limites do socialmente adequado é extrapolado, que há permissão para aquilo que é dado como erro, para a vazão dos sentimentos, da solidão, da raiva, dos afetos, estabelece-se uma conexão entre os indivíduos por meio do reconhecimento dos modos de ser e sentir. Percebe-se que, além de uma identificação, há uma espécie de autorização de ser, por efeito da palhaçaria. Wu (2013) fala do princípio móvel da palhaçaria, que possibilita “desformar”, tirar da forma fixa o corpo, ou, como pontuou Icle e Lima (2018, p. 101), a palhaça e o palhaço “desconfigura de uma ‘obrigação de ser’”. Performar a figura de forma múltipla e móvel, desobrigada de padrões de ser, abre espaço para a artista se olhar nesses registros, nesses modos que podem reverberar na própria vida.

Os relatos acima tratam do encontro das artistas com a palhaçaria, sem necessariamente as questões de gênero estarem envolvidas diretamente. Quando minha pergunta mudava para como foi o encontro com a palhaçaria feminina, a noção de coletividade se reafirma e um novo elemento se incorpora a essa relação interpessoal: o outro se torna a outrA, ou ainda, as outrAs. Há uma construção de coletividade feminina que se dá na identificação e na resignificação de temas e elementos que perpassam as noções de mulher e feminino.

Manuela Castelo Branco Cardoso fala de seu encontro com a palhaçaria feminina e assinala:

Mas quando eu mergulhei, quando eu passei a mergulhar né, quando a imersão começou a acontecer, foi aqui nesse festival em 2009, no *Esse Monte de Mulher Palhaça*, quando eu deixei minha realidade local, quando minha realidade pessoal se abriu, aquela sensação do: puxa, não estou sozinha (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

A artista diz: “puxa, não estou sozinha”, o que denota o sentimento de reconhecimento e pertencimento a um grupo, ela se vê junto de outras mulheres que têm coisas em comum para partilhar. A necessidade de as artistas mulheres se perceberem em grupo, de compartilharem experiências pessoais e artísticas sobre questões e vivências comuns do universo feminino, também pode ser percebida no crescente aumento de festivais de Palhaçaria Feminina no Brasil. A palhaça e pesquisadora Daiani Brum fez um levantamento dos festivais voltados à palhaçaria feminina no Brasil: até 2019, havia aproximadamente 14 festivais espalhados pelo País. Número bastante expressivo se considerarmos que no mundo há aproximadamente 24 festivais, segundo dados levantados pela pesquisadora.

O que esses relatos e os dados de Daiani nos permitem inferir é que, além do desejo das artistas em constituírem práticas que dizem respeito aos seus modos de vida, há também um movimento que surge e se consolida nessa noção de coletividade. A coletividade se torna mecanismo de reconhecimento, visibilidade, criação e fortalecimento das artistas palhaças. Para Manuela Castelo Branco Cardoso, palhaça Matusquilla, há uma dimensão de sororidade nas práticas da palhaçaria feminina, uma relação de irmandade, autocuidado e cuidado com a outra “[...] gerando laços cada vez mais profundos, e uma perspectiva enquanto coletivo de mulheres” (CARDOSO, 2018, p. 117).

Recentemente, a artista Lolita Goldschmidt, palhaça Hipotenusa, lançou um trabalho em seu canal do YouTube<sup>57</sup> que se chama *Uma palhaça no puerpério*, a artista trata justamente das desventuras e desafios de uma palhaça-mãe sobrecarregada diante das demandas da maternidade. Em um dos capítulos, enquanto o bebê-chora e o filho mais velho chama pela mãe, a palhaça tenta se esconder numa mala para descansar um pouco. A mala tem nome, Jussara, ela é íntima da palhaça que a usa em diversos números de seu repertório. Em outro episódio da série, a palhaça procura pela mala para descansar um pouco. Ela abre-a e diz:

Deixa eu ficar um pouco aqui contigo Jussara. Eu tô precisando só de um colinho Jussara. Tem dias que é difícil o puerpério, sabe? E no confinando mais ainda. Tem dias que eu nem sei quem eu sou. Eu não me reconheço Jussara! Não fala nada não, não precisa, só me abraça (DOSSIÊ, 2020, n. p.).

---

<sup>57</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC2RbJCA73mFEedJaePCbCElg>. Acesso em: 18 jun. 2020.



Imagem 42 – Lolita Goldschmidt, palhaça Hipotenusa Pressurizada.  
 Fonte: Foto de Luciane Pires Ferreira. Cena: Plano de Vôo. Porto Alegre, Brasil (2018).

A colega Carolina Oliveira, palhaça Marri, chamou a atenção para o fato de Hipotenusa procurar abrigo num objeto que tem um nome próprio feminino, como se estivesse se acolhendo nos braços de outras mulheres. Em conversa com a artista Lolita, ela contou como tem sido a receptividade de seu projeto:

Uma das coisas mais incríveis que eu já percebi, como resposta do que eu estou fazendo, eu tenho recebido muita mensagem, às vezes inbox, de mulheres que se identificam e que querem dividir, que lembram de sua época de puérpera, ou que tem coisinhas guardadas que querem dizer – é bem assim mesmo, eu ri mas eu chorei. E eu tenho sentido que isso nos liga como mulheres. E algumas questões que nem todo mundo amamentou, nem todo mundo ficou sem dormir, ou nem né? Mas alguma coisinha nos liga. E tenho me ligado com mulheres grávidas também, então eu tenho percebido que a gente vai formando um grande laço de pessoas, inclusive que se preocupam: mas tá tudo bem aí contigo? Eu digo: não, calma, é a Hipotenusa que tá vivendo isso. Porque realmente eu não tô, uma outra coisinha sim. Mas eu tenho recebido essa resposta e de forma positiva principalmente de mulheres, mas de alguns homens também que se identificam com as situações e que querem compartilhar o quanto já viveram isso e gostariam de falar sobre isso (DOSSIÊ, 2020, n. p.).

O relato de Lolita evidencia o quanto uma comicidade voltada para um público feminino gera identificação por meio de códigos comuns que perpassam a vida das mulheres, a artista diz: “E eu tenho sentido que isso nos liga como mulheres”. O riso gerado pelo reconhecimento de situações possibilita o sentimento de pertencimento a um grupo, as mulheres se percebem como parte de um conjunto ao ver algo individual que envolve a vida de outras também.

Para Bergson o riso é uma experiência coletiva: “Não desfrutaríamos do cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco” (BERGSON, 1983, p. 08). O autor enfatiza a ideia de riso tanto como uma vivência de grupo como efeito de estruturas sociais. O riso depende de códigos comuns e “deve corresponder a certas exigências da vida comum” (BERGSON, 1983, p. 10). Nessa mesma linha a artista plástica e pesquisadora Jo Anna Isaak fala sobre o riso como um pacto entre artista e plateia, em que esta se coloca aberta para compartilhar os mesmos códigos:

O espectador deve querer, pelo menos brevemente, emancipar a si mesmo da representação ‘normal’; para rir ele deve reconhecer que compartilha as mesmas repressões. O que se pede não é um gozo despolitizado privado, mas uma solidariedade dos sentidos. O riso é acima de tudo uma resposta comunitária (ISAAK, 1996, p. 5)<sup>58</sup>.

Isaak salienta o caráter comunitário do riso, de consciência coletiva que parte do reconhecimento de um mesmo estado de repressão. Lolita, ao construir uma comicidade relacionada aos desafios do puerpério, provoca um riso que ao mesmo tempo aponta para as problemáticas que as mulheres enfrentam, assim como as agrega nessa circunstância. Poderíamos falar de um riso que é mútuo, entre pares que se reconhecem, como diz a autora uma “resposta comunitária”.

Há, ainda, outro ponto a se destacar no texto da autora, o caráter de presença do riso, o riso como uma experiência sensorial, cinestésica “uma solidariedade dos sentidos”, então não se trata somente de compartilhar uma experiência intelectual, mas também de compartilhar uma experiência física, que perpassa os corpos. Assim, o ato de rir acontece não somente porque as mulheres compreendem a proposição crítica da artista, reconhecem-se e compartilham dos mesmos códigos. O riso gera sentimentos de coletividade, não só na perspectiva do pensamento, mas também do corpo, da experiência cinestésica.

Roberta Marques e Liana Costa (2017) apontam para o riso como forma de restituir ao corpo sua potência de significação. Segundo as autoras: “Dessa forma, essa suspensão, esse parêntese proporcionado pelo riso, constituiria o modo pelo

---

<sup>58</sup> Tradução do original: “The viewer must want, at least briefly, to emancipate himself from ‘normal’ representation; in order to laugh, he must recognize that he shares the same repressions. What is requested is not a private depoliticized *jouissance* but sensuous solidarity. Laughter is first and foremost a communal response” (ISAAK, 1996, p. 05). A palavra *sensuous* foi traduzida como ‘sentidos’ em seu caráter cinestésico, de sensação, de vibração que perpassa os corpos e não no seu caráter de significado.

qual, o discurso seria restituído ao corpo, apropriando-se este do que ele pode, sua potência” (MARQUES; COSTA, 2017, p. 76).

Nesse sentido, o riso pode ser entendido tanto em sua dimensão de presença como de significado. Gumbrecht (2010) evidencia a urgência de se considerar as reverberações das coisas do mundo sobre os corpos, como uma nova possibilidade de se construir conhecimento: “Por isso produção de presença aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre os corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

Gumbrecht sublinha o desejo de presença que a sociedade atual vive, justamente por estar impregnada de uma cultura de sentidos em que o cotidiano distanciou o corpo do contato e do impacto dos objetos, suprimindo uma gama de sensações e emoções.

Queria que os alunos conhecessem, por exemplo, a doçura quase excessiva e exuberante que às vezes me arrebatava quando uma ária de Mozart aumenta em complexidade polifônica e quando acredito, de fato, ser capaz de ouvir na pele os tons do oboé. [...] Naturalmente, também quero que todos os alunos sintam a emoção, a respiração subitamente profunda e os olhos envergonhados e lacrimejantes com que devo ter reagido precisamente àquele passe e ao movimento ágil do grande jogador que o recebeu (GUMBRECHT, 2010, p. 126).

O autor denomina esses momentos, esse “nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas” de *momentos de intensidade* (GUMBRECHT, 2010, p. 127). Gumbrecht desenvolve a ideia da *experiência estética* como uma possibilidade, um espaço em que é possível uma relação entre os efeitos de presença e os efeitos de significados, não em diálogo, mas em constante tensionamento. Para o autor, existe sempre uma relação entre os efeitos de presença e os efeitos de significados. Os efeitos de presença como aqueles que acionam o significado, assim como o significado que também mobiliza os efeitos de presença (GUMBRECHT, 2010).

O riso cria momentos de intensidade que evoca efeitos de presença e instaura instantes em que “o corpo vibra” (ICLE, 2011b, p. 25), porém, não completamente desvinculado ao significado, como pontuou Icle (2011b), a presença também se institui em relação a uma rede discursiva que lhe confere existência e significado. Ou seja,

Não há, assim, por que falar na natureza da presença ou na sua essência, a presença é sempre um movimento. E como experiência em movimento, ela supõe uma cultura particular que lhe confere um lugar de enunciação e um modo de percepção. Isso significa dizer que se está presente em função de uma prática discursiva que confere valor à presença, promove sua repetibilidade (o que lhe dá a possibilidade de existência no plano da linguagem) e marca uma singularidade específica. Só se pode estar presente frente a um modo culturalmente aceito de estar presente (ICLE, 2011b, p. 16).

Entendo que essa perspectiva coloca o riso no lugar de fissura, no qual presença e significado se tensionam, rompem, ao mesmo tempo que exigem uma aproximação. O que parece se estabelecer é um jogo entre presença e significado mediado pelo corpo, que acaba por conferir ao riso a condição de experiência estética.

Se retomarmos a ideia do riso das mulheres como uma experiência compartilhada, de reconhecimento mútuo, seu caráter de experiência estética reconfigura os conteúdos cômicos não só de forma individual, mas também coletiva. O corpo individual se expande num corpo coletivo.

Butler (2018) defende que corpos reunidos em assembleia têm significado para além daquilo que é dito ou reivindicado. A autora fala de uma “performatividade corpórea” ou “corporificada”, na qual os corpos reunidos têm força porque afirmam a sua existência num campo político.

O comparecimento, a permanência, a respiração, o movimento, a quietude, o discurso e o silêncio são todos aspectos de uma assembleia repentina, uma forma imprevista de performatividade política que coloca a vida possível no primeiro plano da política. E isso parece estar acontecendo antes que qualquer grupo exponha suas exigências ou comece a se explicar em termos políticos (BUTLER, 2018, p. 24).

Os corpos reunidos em assembleia denunciam a precariedade, a vulnerabilidade de grupos sociais que não tem reconhecimento e legitimidade diante das normativas sociais. Para Butler, a performatividade dos corpos tem a ver com seus modos de aparição, sendo o gênero uma representação corporal, a legitimidade de gênero depende de condições de reconhecimento e da constituição de formas de aparecimento plurais que contraponham a norma e afirmem outras possibilidades de existência. Dessa maneira, quando grupos em situação de precariedade se juntam “[...] os corpos reunidos ‘dizem’ não somos descartáveis” (BUTLER, 2018, p. 24) e o fazem de forma compartilhada, potencializando sua ação.

É no caráter coletivo de aparição que a potência performativa dos corpos se afirma, os “corpos ilegíveis”, como grupo, constituem formas legíveis de aparecimento e resistência. Segundo a autora, as comunidades reunidas nas ruas “[...] começam a encenar outras ideias de igualdade, liberdade e justiça daquelas a que se opõem. O ‘eu’ é ao mesmo tempo o ‘nós’ sem ser fundido em uma unidade impossível” (BUTLER, 2018, p. 45; 59).

Butler ainda se pergunta sob quais condições as formas de performatividade corporificada coletiva atendem aos ideais de uma luta por justiça, igualdade e democracia. A autora defende o princípio da não-violência como estratégia de luta e resistência na medida em que rompe com os termos da própria violência. Para ela:

A resistência não violenta exige do corpo que aparece, que age, e que em sua ação busca constituir um mundo diferente daquele que encontrou, o que significa confrontar a violência sem reproduzir seus termos. A não violência não consiste apenas em dizer não a um mundo violento, mas trabalha o eu, de uma maneira nova, buscando corporificar, ainda que de maneira provisória a alternativa pela qual luta (BUTLER, 2018, p. 204).

Com base na proposição de Butler, sobre uma luta não violenta que se faz na performatividade corporificada coletiva, pergunto-me se o riso das mulheres poderia ser entendido como uma estratégia não violenta de resistência e luta.

Penso que, ao rirem juntas, as mulheres abrem espaço para tensionar os modelos hegemônicos do risível, reconhecem-se como grupo, criam condições de aparição. As mulheres rindo juntas engendram, mesmo que provisoriamente, uma forma de luta não violenta que reivindica visibilidade e legitimidade de seus corpos e suas experiências. O riso das mulheres se constitui, portanto, como uma ação performativa coletiva de resistência, na medida em que se opõe também aos termos de uma luta violenta.

O risível das palhaças, endereçado, essencialmente, para um riso das mulheres, pode construir uma forma coletiva e solidária de resistência. O riso como experiência estética, que articula efeitos de presença e significado, forja esse corpo coletivo que pensa e sente de forma conjunta. A comicidade das mulheres, e o riso por elas gerado, configura-se como uma ação cênica de resistência e perturbação dos modelos hegemônicos sociais e artísticos, por ser destinada àquelas que são depostas à margem, por ser estabelecida por estas e por possibilitar a reunião de



peças para compartilhar, agregar e construir outras formas de aparição e legitimidade.

### 5.3 O RISO E O NÃO-RISO DAS MULHERES COMO ATO POLÍTICO

Até aqui o riso das mulheres é apontado em sua potência de crítica, como experiência estética que articula efeitos de presença e de significado, como um ato coletivo corporificado e, portanto, como uma possibilidade de estratégia não-violenta de ação. Mas sob quais condições o riso pode reiterar a violência? E, sendo o riso uma agressão, como o não-riso das mulheres, ou seja, quando é possível rir, mas se escolhe não rir, pode configurar-se como forma de resistência?

Seria possível pensar no não-riso como um ato de ruptura, que também desestabiliza códigos hegemônicos de normatização social? Como o não-riso fala de um riso crítico, de uma resistência ao riso-depreciativo?

Quero ilustrar essa perspectiva por meio de uma experiência pessoal. Estou finalizando a escrita desta tese, como já mencionado, num momento singular da história do mundo, no período da pandemia do Covid-19, que imprimiu novos modos de as pessoas se relacionarem. A situação de isolamento social convocou as artistas a encontrar outras formas de se ligar com o público e o ambiente virtual passou a ser a plataforma de conexão desse momento. Nessa esteira também passei a desenvolver alguns trabalhos com a minha palhaça.

Se, por um lado, o ambiente virtual se tornou um novo espaço para os artistas, por outro, também propiciou a propagação de inúmeros quadros cômicos, feitos por não artistas e que, muitas vezes, tratam a mulher de forma estereotipada e insultuosa. Particularmente incomodada com um vídeo que, recorrentemente, foi enviado para mim pelo WhatsApp, montei um pequeno vídeo de palhaça, explicando o quanto essa comicidade é depreciativa e não cabe mais. O vídeo que eu recebi, inúmeras vezes, era de um homem, com os dois olhos roxos, dizendo o quanto estava complicado ficar de quarentena com sua mulher e recomendando a outros homens que não irritassem suas esposas. Os olhos roxos seriam uma alusão à fúria de sua mulher. Diante disso, fiz um vídeo em que a minha palhaça explica de maneira furiosa, doce e acadêmica, o que implica esse tipo de comicidade. No vídeo, a palhaça reivindica outros códigos para o cômico e o fim das piadinhas

depreciativas contra as mulheres. Após a postagem nas redes sociais, muitos foram os retornos, principalmente por parte das mulheres, mas um em especial me chamou a atenção: uma amiga disse-me que havia recebido o vídeo do “homem de olhos roxos” e que até o tinha achado engraçado e compartilhado, apesar de certo incômodo que sentira. A amiga segue a conversa dizendo que depois de ver meu vídeo de palhaça entendeu por que havia se incomodado e acabou deletando o vídeo do “homem de olho roxo” de sua *timeline*.

O relato evidencia o quanto as mulheres ainda estão captadas por uma comicidade estruturada em padrões masculinos. Bento (2020) comenta sobre alguns memes que visam a criticar a atitude do Presidente da República colocando seu rosto em corpos femininos. Assim, ele aparece como a rainha da Inglaterra, ou como paqueta, que, segundo a autora: “[...] tornam-se reprodutores da violência contra o feminino, este lugar ocupado por corpos e subjetividades instáveis, descontroladas e infantis, decretam os memes”. Para a autora, mesmo sob o viés de uma crítica política, o riso que evoca corporalidades femininas torna esse humor depreciativo e ratifica os modos de violência contra as mulheres. Bento (2020) pergunta: “De quem se ri? Esses memes são os sintomas de uma sociedade em que o feminino segue ocupando o lugar do abjeto [...]”.

Após eu compartilhar o texto da socióloga e pesquisadora em alguns grupos de mulheres palhaças, algumas comentaram que não haviam percebido essa perspectiva e estavam impressionadas em constatar como o modo de rir estava vinculado a algumas formas que foram condicionadas. Uma delas comentou que tinha compartilhado um vídeo em que o presidente aparecia no corpo de paqueta e nem tinha se dado conta de o quanto isso também dizia a respeito da maneira como as mulheres são representadas socialmente.

A artista Silvana Silvia<sup>59</sup>, palhaça Bombom, também comentou o texto de Bento, estendendo a reflexão para pensar sobre como a negritude também é representada, frequentemente, de forma depreciativa, o que afirma os padrões hegemônicos brancos. Na fala da artista:

---

<sup>59</sup> Silvana Silvia, palhaça Bombom, atriz e palhaça negra, licenciada em teatro pela UFRGS. Atua, desde 2015, na ONG *Esquadrão da Alegria* como palhaça de hospital fazendo visitas em alguns hospitais de Porto Alegre, e participa do *Núcleo de Investigação Clownesca*, o NIC palhaçaria feminina, investigação essa atravessada pelas questões da comicidade feminina negra e as manifestações culturais de matriz africana.

É uma baita reflexão e um convite a ficarmos atentas a essas armadilhas, coloridas e travestidas de piadas pela piada, só que não, nessa mesma linha entra tbm o racismo institucional nosso de cada dia, quando nós pessoas negras (tô falando de mim por óbvio) na rodinha de amigos/artistas pseudo intelectuais, também rimos das piadas racistas, fazemos coro, por não entender, por hábito, por constrangimento seja lá por que razão for (DOSSIÊ, 2020, n. p.).



Imagem 43 – Silvana Silvia, palhaça Bom Bom.  
Fonte: Acervo de Silvana Silvia. Cena: Mergulhada. Porto Alegre, Brasil (2019).

Esses relatos têm por objetivo demonstrar o quanto as mulheres aprenderam em relação ao cômico, o que moldou, inclusive, as suas formas de rir. O conceito de “opacidade” de Butler (2019), ou seja, da impossibilidade dos sujeitos de entenderem os discursos que forjam seus corpos, permite-nos pensar nesse lugar que muitas vezes as mulheres se encontram, de não reconhecimento dos modos como compreendem e operam sobre si e o mundo, inclusive no que tange ao riso. Da mesma forma, a ideia de Cixous (1995), sobre a abordagem “falocêntrica” do mundo, que condiciona os modos como a mulheres compreendem a si e as impossibilitam de significar suas experiências pessoais, também explicita essa situação. As mulheres foram “sequestradas” de si mesmas, como aponta Cixous (1995, p. 25). Quando as mulheres riem de uma comicidade depreciativa ainda estão assujeitadas a padrões sociais, contudo, determinadas experiências podem lançar um outro olhar sobre as formas de se perceberem e se constituírem.

Carolina Oliveira, palhaça Marrí, a respeito das piadinhas preconceituosas e de um humor depreciativo sobre mulheres, diz que, diante dessas situações, faz

questão de não rir, como ato político, como enfrentamento, explicitando seu desacordo antes tais manifestações. A artista ainda coloca que o fato de ela ser uma mulher reconhecidamente bem-humorada, que ri, que é palhaça e compreende o riso como ato político, dá dimensões ainda maiores ao ato de não rir. Ou seja, o riso das mulheres é um elemento perturbador dos sistemas hegemônicos. Em conversa com a artista, ela aponta o quanto essa ideia de riso como ato político pode parecer óbvio. Lembrei de um encontro de orientação em que a professora Celina Nunes de Alcântara falou de como é preciso pensar sobre o óbvio para que ele não seja banalizado a ponto de não ser mais reconhecido. Nessa perspectiva, ter a consciência de que o riso é um ato político faz dele um instrumento sobre o qual as artistas palhaças podem se debruçar para entender sua comicidade e traçar estratégias que de fato deem conta de suas intenções. Nessa esteira, o riso e o não-riso podem se configurar como estratégias cênicas ligadas às pautas feministas.

Cixous usa o mito da Medusa (figura mitológica capaz de matar com o olhar) para falar sobre o medo que se constrói sobre a figura feminina. A Medusa é uma figura que incorpora a ideia de que olhar as mulheres é sinônimo de morte. O mito da medusa reitera a ideia do feminino como perigoso e ratifica um sistema de coerção sobre as mulheres. Contudo, olhar para a Medusa pode se referir ao perigo que o olhar sobre si das mulheres pode gerar, pois propicia o reconhecimento de um sistema social opressor, assim como de uma perspectiva feminina que mudaria os rumos da própria história. “Para ver a Medusa de frente basta mirá-la: ela não é mortal. Ela é bela e ri”<sup>60</sup> (CIXOUS 1995, p. 21). A Medusa de Cixous ri e o seu riso representa a potência de um olhar feminino sobre o mundo. O riso da Medusa pode ser também um caminho para pensar na restituição do prazer feminino, não como objeto masculino, mas prazer de sentir e entender a própria existência como algo singular, para além dessa referência. O riso da Medusa se apresenta, assim, como o riso das mulheres, como experiência estética que tensiona efeitos de presença e significado.

De tal feitio que, rir ou não rir, evidencia o ponto de vista das mulheres, demonstra o quanto compreendem as relações sociais a que foram e são interpeladas constantemente. O riso e o não-riso das mulheres se tornam mecanismos de desestabilização de normas e recursos de luta, tendo em vista que demarcam sua opinião e seus modos de se colocar no mundo.

---

<sup>60</sup> Tradução do espanhol: “Para ver a la medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y rie” (CIXOUS, 1995, p. 21).

## 6 PROCESSOS DE CRIAÇÃO COMO ESTRATÉGIAS PARA UM RISO DISRUPTIVO

Este capítulo tem por objetivo explorar elementos como corpo e voz no interior de algumas práticas de criação de cena e de formação em palhaçaria desenvolvida pelas artistas pesquisadas, de maneira a pensar como algumas escolhas metodológicas atuam sobre o riso.

Aston (1999) ressalta a importância de as mulheres romperem com sistemas teatrais e culturais que delimitam as performances femininas. Para ela: “[...] as mulheres precisam especialmente liberar seus corpos e vozes do condicionamento social e cultural que as afastou de si mesmas, silenciou suas vozes e restringiu seus corpos” (ASTON, 1999, p. 42)<sup>61</sup>. A autora sugere práticas de formação que possibilitem às mulheres reconhecer seus corpos e agirem sobre eles.

Romper com condicionamentos sociais que instauram o que é atribuído ao feminino e ao masculino, que criam modelos e sustentam representações e construções de gênero, requer mobilizar as formas como os corpos e suas vozes performam esses elementos. Requer criar formas e práticas que desestabilizem padrões de conduta, e que constituam outras formas de performar o que é forjado socialmente. Para Lulkin (2007, p. 110): “O investimento na potência do cômico pode minar a regularidade dos binarismos e fortalecer o vigor dos paradoxos, quando figuras e forças complementares se enfrentam”. Para o autor, o humor e o riso apresentam uma “potência mobilizadora e corrosiva” que podem emergir de contextos cotidianos ou de práticas específicas. Segundo Lulkin, a escuta do cômico permite olhar para aspectos que passam, muitas vezes, despercebidos (LULKIN, 2007, p. 110).

Nesse sentido, o corpo e a voz das mulheres em processos de palhaçaria podem ser recursos para olhar como as artistas foram interpeladas pelos discursos femininos e como encontram nesses elementos modos de romper e recriar não somente a si, mas, também, de dissolver e configurar as construções de gênero.

---

<sup>61</sup> Tradução do inglês: “Women especially need to free up their bodies and voices from the social and cultural conditioning that has driven them away from themselves, has silenced their voices and has constrained their bodies” (ASTON, 1999, p. 42).

## 6.1 A COMPOSIÇÃO CÊNICA ABERTA E MÓVEL: ENTRE O PESSOAL E O COLETIVO

Miranda (2008) sublinha, como uma prática feminista de composição teatral, os processos coletivos e de improvisação que partem das experiências pessoais das mulheres. Essas práticas modificam relações de poder e hierarquia presentes nas concepções hegemônicas teatrais baseadas em estruturas masculinas. Segundo a autora

Pode-se dizer que em várias das práticas de teatros feministas a produção de textos levou a transformação das próprias formas de produção e a questionamentos sobre hierarquias e relações de poder. Seguindo a tendência do teatro alternativo, funções como a do dramaturgo foram reformuladas ou diluídas em processos de criação coletiva. Tornou-se comum, por exemplo, a produção de textos a partir de improvisações e de temas ou experiências pessoais (MIRANDA, 2008, p. 136).

As práticas que relacionam a construção cênica a uma dimensão pessoal e coletiva também estão muito presentes nas práticas da palhaçaria feminina. Os processos criativos que envolvem a palhaçaria feminina envolvem, sobretudo, práticas corporais e jogos que instigam à artista tomar consciência de suas formas de performar, dos modos de seu corpo agir e reagir diante dos desafios, numa relação íntima entre a vida pessoal e a composição da máscara. Ao acessar maneiras como a artista compreende e age sobre si e sobre as coisas do mundo, pode-se compreender quais discursos atravessam-lhe e como a comicidade pode constituir-se como elemento de construção ou desconstrução dos modelos que forjaram suas existências.

Sobre a construção na palhaçaria, Andréa Macera fala da exploração do ridículo e do sentimento de inadequação da artista:

[...] ridículo é a inadequação. Ela é inadequada e essa inadequação nem sempre está em seu corpo, em sua forma externa. [...] Não é sempre físico, mas você tem que tornar isso concreto, porque você está trabalhando com comicidade. A comicidade, a máscara, ela é física, ela é ação, ela é aparente, é forma. É um tipo de performance que é dada ao público pela forma concreta (DOSSIÊ, 2017, n. p.).

A fala de Andréa faculta pensar que as práticas da palhaçaria feminina instigam a exploração do que perpassa a vida das artistas e afeta seu modo de ser, de se expressar, de entender o que lhe cerca. Ao convocar a artista a olhar para seus sentimentos de inadequação, é possível também se debruçar sobre o porquê

dessa construção, sobre os efeitos dessa inadequação sobre os corpos e sobre as formas de agir e reagir, e então explorar sua relação com a composição cômica. A inadequação pode estar vinculada aos modelos de feminino que a artista é intimada a performar, mas resiste, frustra-se ou não consegue performar. A compreensão desses processos possibilita identificar os lugares de crítica em que o riso pode ser colocado.

Karla Conká trabalha com a ideia de argumento e dramaturgia. O argumento pode ser entendido como o mote da dramaturgia. Ele surge principalmente dessas práticas que instigam a artista a entender o que move seu corpo, como ela se relaciona consigo e com o mundo. O argumento é justamente aquilo que se sobressai em determinado momento e que revela sob quais condições a artista se percebe. Esse fio é a base para o desenvolvimento da dramaturgia da palhaça. Aqui cabe pontuar sob que perspectiva e noção de dramaturgia se trata. Barba (1995) define dramaturgia como o conjunto de ações que estão presentes e operam para a constituição da cena. Para o autor, as ações só são operantes quando entrelaçadas, é então, na ideia de tessitura, de trama, que a dramaturgia se constitui. Para ele, as ações perpassam os objetos, o espaço, as palavras, a luz, o ritmo e tudo aquilo “[...] que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia [...]” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 68). Na perspectiva de Barba e Savarese, a dramaturgia se dá por intermédio da articulação dos vários elementos que compõem a cena e criam significado.

Em relação ao trabalho da palhaça, a exploração do sentimento de inadequação, assim como do argumento que emerge das ações da artista, faz com que venha à tona uma série de elementos que, organizados, compõem a figura da palhaça: modos de agir e reagir, de andar, se comportar, a escolha do figurino, o uso da voz, a palavra e tantos outros. A figura da palhaça carrega por si só uma dramaturgia porque traz essa série de referências que cria sentido e aciona o riso. Contudo, considero que a simples exposição da figura física pode deixar espaços abertos para interpretações pejorativas, na medida em que expõe uma corporalidade sem contextualizá-la. No momento que a palhaça desenvolve seus números, a composição da cena situa a palhaça em um contexto e trama outras linhas de força que então propiciam outras formas de compreensão dessa figura, minimizando as possibilidades de um riso depreciativo. Todavia, não se trata de uma operação simples.

No coletivo de palhaças *As Theodoras*, do qual faço parte, temos números que constantemente nos exigem re-olhar para a comicidade construída. Meu número no espetáculo *O Cabaré das Privadas* se desenrola em função da minha mania pessoal por limpeza. O processo conduzido por Karla Conká partiu da exploração daquilo que me mobilizava naquele momento. Durante o trabalho eu estava de fato exaurida, com todas as demandas que eu estava vivendo e a organização e limpeza da casa eram sempre um assunto recorrente, e com esse material montamos a cena. Nos jogos de improviso, o que aparecia era um corpo cansado, captado pelos discursos relacionados aos deveres femininos com as demandas do trabalho, da família e o lar. A cena então passou a girar na esfera do meu sentimento de exaustão e meu desespero diante de uma privada completamente suja. Segue a descrição da cena:

Entro em cena e olho para o espaço, percebo a sujeira em torno da privada, fico frustrada, desesperada, choro. Caminho desviando das supostas sujeiras que estão no chão. Viro lentamente detalhando verbalmente cada ação que farei a fim de chegar na privada sem encostar na sujeira. Deparo-me com uma privada extremamente suja, pego meus produtos de limpeza e a limpo. Sento e choro apertando uma embalagem de desinfetante que jorra água como se fossem lágrimas. Escorrego até o chão, dou mais uma limpadinha e durmo exausta aos pés da privada (DOSSIÊ, 2020, n. p.).

Após uma das apresentações, uma colega de grupo relatou que o tio, durante o espetáculo, disse para a esposa: “Igual a ti, a louca da limpeza!”. Esse fato me deixou arrasada, porque tudo o que eu não queria era dar espaço para uma leitura depreciativa da figura feminina, mas isso aconteceu. Foi preciso olhar para toda a cena, para os códigos estabelecidos e principalmente para todo o processo de construção da cena. Quando surgiu o comentário da “louca da limpeza” eu e Karla nos debruçamos exaustivamente no material produzido, tentando encontrar soluções, outros signos que dessem conta de transpor a comicidade para a situação e não para a figura. Mas, mais do que isso, debruçamo-nos sobre aquilo que queríamos dizer com a cena. A exaustão da palhaça e sua compulsão por limpeza surgiu de uma demanda pessoal em relação às muitas funções que exerço. Portanto, a mania de limpeza da palhaça era decorrente desse meu aprendizado sobre o feminino. A cena então deveria focar na crítica a esse construto social que demanda das mulheres múltiplas atribuições. Como demonstrar então como esse feminino foi forjado e qual estratégia de resistência a palhaça poderia compor?



Uma das possibilidades que vislumbrei foi, após chorar e limpar todo o espaço, revoltar-me e sujá-lo novamente, fazendo xixi em toda parte. Para mim era um ato de subversão poder sujar, mas Karla me questionou o quanto uma lógica masculina de demarcação do espaço poderia estar implícita nessa ação. De fato, reconheci o quanto minha forma de pensar, não só cenicamente, ainda está circunscrita a um modo de apreender o feminino baseado em estruturas masculinas. A solução por mim encontrada não deixaria de ser uma transgressão aos modos a que fui interpelada, mas ainda assim manteria uma entonação masculina de ação. Karla me incitou a pensar num terceiro caminho, em outra forma apartada desses sistemas. Ela então sugeriu que eu tomasse a privada como uma amiga, que precisava ser salva daquelas condições. Comecei a trabalhar nesse sentido e a nova cena agora conta com o recurso da fala, que demandou muitos experimentos para que, de fato, tornasse-se um recurso cômico e não uma explicação ou discurso sobre a cena. Sobre a fala como recurso cômico na comicidade de mulheres, vou tratar mais adiante, no momento gostaria de explicitar que a fala entrou no número como recurso de diálogo com a privada.

O número então se reconfigurou da seguinte forma:

Entro em cena, percebo o ambiente sujo, demonstro indignação. Inicia-se a música tema do filme *Missão Impossível*. Coloco máscara e luvas de látex (cor-de-rosa) que ficam frouxas na minha mão, com alguns dedos mal vazios por conta da pressa. Caminho até o outro lado do palco desviando da sujeira. Imito um movimento do filme *Matrix*, curvando o tronco para trás lentamente. Retiro o pote de Veja da bolsa. Viro lentamente em direção à privada e para cada passo dado jogo um pouco do produto no chão. Chego na privada e sua situação de sujeira é desesperadora. Entra a música *Meu mundo caiu*, cantada por Maysa. Não suporto ver ela daquele jeito. Limpo e estabeleço um pequeno diálogo com ela. – Pri, posso te chamar de Pri? Pri, o que fizeram com você? Olha isso? Tem xixi por todos os lados! (cochichando). Depois me chamam de louca da limpeza, mas olha isso? Quem fez isso? Quem é a louca aqui? Me diz que é louca aqui?! Sigo chorando mais um pouco apertando o pote de Veja que espirra água como lágrimas. Fecho a tampa da privada, me debruço sobre ela ainda muito triste. Me recomponho para ir embora, não há mais nada a fazer. No caminho tenho uma ideia, vou salvar a Pri daquela situação. Tento tirar ela daquele lugar mas ela está colada, irredutível. Entra a palhaça Ernesta para me salvar e caminhando agachada entre as pernas da amiga saio de cena, mas antes combino com a Pri que eu voltarei (DOSSIÊ, 2019, n. p.).



Imagem 44 – Ana Fuchs, palhaça Generosa.

Fonte: Foto de Luís Lemos. Espetáculo Cabaré das Privadas. Porto Alegre, Brasil (2020).

Essas foram algumas formas de deslocar o riso para o contexto social da palhaça, reconfigurando a crítica sobre o estereótipo feminino da “louca da limpeza”. Mesmo sabendo que a cena construída não dá conta de toda a complexidade da imagem da “Louca da limpeza”, acredito que, de alguma forma, a nova reconfiguração já aponta para uma crítica mais evidente. Signos como a música do filme *Missão Impossível* e a postura mais estratégica e combativa da palhaça sugerem como ela se coloca diante do desafio. O desespero diante da amiga Pri, destruída, suja e a conversa que estabelece convocam o espectador a acompanhar a palhaça em sua construção emocional e entender sua situação perante tal contexto. Analogamente quando a palhaça aponta a sujeira e questiona quem é a louca da limpeza, acredito que haja uma possibilidade de deslocamento do problema. A problemática está centrada na situação em que a palhaça se encontra, no reconhecimento que ela faz do lugar em que foi colocada. A ideia final de não se conformar com a situação da amiga e tentar salvá-la também corrobora a ideia de resistência, pois demonstra o mecanismo de enfrentamento da palhaça em relação àquela condição e não somente uma postura de submissão.

Trago aqui também a inquietação da artista Drica Santos<sup>62</sup>, palhaça Curalina, a respeito de seu trabalho de composição cênica na palhaçaria. Apesar de termos

<sup>62</sup> Drica Santos (Adriana Santos), palhaça Curalina Fosfol. Atriz, Palhaça, Pesquisadora e Professora. Doutora e Mestre em Teatro pelo PPGT/UDESC. Graduada pelo Curso de Licenciatura em Educação Artística (Hab. Artes Cênicas) da UDESC. Integrante da Companhia do

nos encontrado algumas vezes durante a trajetória desta pesquisa, não consegui entrevistá-la, mas estivemos juntas no debate sobre as pesquisas acadêmicas e as mulheres palhaças no 7º *Esse Monte de Mulheres Palhaças* e pude ouvi-la no debate da Rede Catarina de Palhaças, que ocorreu no 1º *Sol Rindo*. A análise de seu trabalho é feita, portanto, com base nesses lugares de escuta e em seu artigo na 4ª edição da revista de Palhaçaria Feminina.

As provocações e reflexões de Drica em relação aos processos de construção da cena da palhaça atestam a ideia de que essa composição precisa ser constantemente revisitada para escapar de uma comicidade depreciativa. Drica é mulher negra e seu trabalho como palhaça envolve questões relacionadas à negritude. Em debate no 7º *Festival Esse Monte de Mulher Palhaça*, assim como em artigo na 4ª Edição da Revista de Palhaçaria Feminina (2018), a artista falou de seu processo criativo e sua preocupação em relação a uma comicidade que depreciasse os corpos negros.

Seu espetáculo solo de palhaça foi desenvolvido a partir de experiência e histórias particulares num momento em que a artista buscava se relacionar de outra forma com o cabelo. A artista relata:

Na época eu estava em fase de transição do cabelo (libertação da parte alisada e assumia meu cabelo afro). E como é muito dito no mundo da palhaçaria: a menor máscara do mundo não me escondia, mas sim me revelava. E assim minhas próprias gags foram surgindo e uma relação forte com o cabelo se apresentava. A presença das minhas tias avós, minha mãe era visíveis nas minhas soluções e improvisações em cena. O que surgia de modo objetivo na palhaça, era operacionalizado pela subjetividade de meu corpo negro (SANTOS, 2018, p.14).

Em sua composição cômica, a artista utiliza vários elementos que remetem a suas experiências como mulher negra. A palhaça Curalina tem esse nome em uma referência à sua tia-avó Durvalina, seu figurino composto por vestido em tons terra e bombachinhas é também uma referência às mulheres de sua família que carregam, segundo a artista, “um atributo ancestral” (SANTOS, 2018, p. 15). O cabelo é solto com vários pentes coloridos presos a ele. Segundo Drica, os pentes se tornaram um elemento cômico expressivo em sua construção cênica e o espetáculo se desenvolve mediante sua relação com os pentes e os cabelos.

E a relação com o pente foi outro forte atributo da figura cômica que emergia. Minha avó e suas irmãs costumavam andar com pentes na cabeça, ou com o chamado ferro-quente e vaselina, muito usado para alisar o cabelo antigamente; era uma memória significativa que atravessou meu processo criativo (SANTOS, 2018, p. 14).

Diante de toda essa referência pessoal, que atravessa a artista e os modos de subjetivação de mulheres negras, Drica expõe sua preocupação em como transpor esse material de maneira a potencializar esses elementos e reconfigurar o que era opressor.

E a questão que me acompanhava era como eu transpunha aquilo a me dar força na cena, como eu reconfigurava o que era opressor (pente de ferro quente, ou 'o pente que me penteia') para uma potencialização da minha figura cômica (SANTOS, 2018, p. 15).

Drica também conta que, em um debate<sup>63</sup> sobre estéticas afro-brasileiras e a cena teatral, foi questionada sobre o quanto sua relação com o cabelo e outros elementos da cultura negra não encaminhavam para uma ridicularização desses elementos, indo no “[...] sentido inverso de identificação, superação de estereótipos e valorização da estética negra” (SANTOS, 2018, p. 16). A artista conta que precisou retomar seu processo criativo para entender o significado do conjunto de relações que o cabelo e o pente evocavam. Ela relata que foi reconhecendo que nos primeiros ensaios apresentava uma “memória de dor” e de ódio com seus cabelos, penteando-os com força e raiva. Drica conta que reconfigurou seu trabalho cômico, a gag que se referia ao cabelo como um problema foi substituída por outra em que seu cabelo e os pentes se transformam em elementos de força da palhaça.

Antes eu começava o espetáculo como se o cabelo me atrapalhasse para contar a história, porque caía na frente do olho e porque também era duro para pentear e hoje, a gag de início é que meu *Black Power* me dá força de concentração para contar a história e os pentes são meus aliados e meus presentes das ancestrais (da minha avó, da minha tia, etc.) (SANTOS, 2018, p.16).

O relato de Drica traz novamente uma questão importante na construção das mulheres palhaças, os modos de subjetivação, os mecanismos pelos quais as artistas constituíram formas de pensar e construir a si. A atriz se pergunta como

<sup>63</sup> *Debates sobre estéticas afro-brasileiras: experiências sobre a criação de narrativas na cena teatral brasileira*, realizado pelo departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, 2016.

ressignificar experiências e objetos que constituíram sua maneira de ser, de forma a potencializar sua figura cômica e seu discurso. O processo de recriação de Drica evidencia o quanto o entendimento dos modos de subjetivação propicia um deslocamento do risível. O riso é efeito de uma crítica aos modos como as artistas são interpeladas e suas formas de resistência a essas interpelações.

Como bem pontua Drica:

Nesse sentido, percebo a força que os 'acordos' sociais realizam em nossas subjetividades e que há um trabalho árduo de reconhecer-se e reconstruir-se em meio ao projeto mímico colonial que estamos imersos e assim emancipar-se de fato, no cotidiano do teatro e da vida; vejo que a palhaçaria vem sendo forte aliada nessa busca (SANTOS, 2018, p. 16).



Imagem 45 – Drica Santos, palhaça Curalina Fosfol.  
Fonte: Foto de Cris Mayer. Espetáculo: Vó me Esconde Aqui. Florianópolis, Brasil.



Imagem 46 – Drica Santos, palhaça Curalina Fosfosol.  
 Fonte: Foto de Cris Mayer. Espetáculo: *Vô me Esconde Aqui*. Florianópolis, Brasil.

O relato de Drica aponta também para as práticas da palhaçaria feminina como um espaço no qual as relações sociais dominantes podem ser questionadas e modificadas. As práticas pedagógicas da palhaçaria feminina instigam mudanças nos códigos cômicos que podem surtir efeitos sobre os modos de subjetivação das mulheres, numa relação constante entre tais elementos.

Penso que o relato do processo de composição cênica, desenvolvido por Drica em seu espetáculo e por mim na construção da cena que integra o *Cabaré das privadas*, demonstra o quanto a criação cênica cômica das palhaças convoca a um olhar constante para a dramaturgia, na perspectiva apontada por Barba, como um conjunto de ações que opera efeitos sobre o público. A artista palhaça organiza sua dramaturgia, coloca-a diante do público, observa seus efeitos de riso, seus questionamentos, volta para seu trabalho e reorganiza novamente os elementos, pensando naquilo que quer gerar, nos aspectos aos quais tenciona direcionar o riso para que de fato seja uma ação crítica e não depreciativa.

A ideia de uma construção cênica que parte das experiências pessoais das artistas, que se faz nos processos criativos com a direção e que se reconfigura na presença do público, também possibilita olhar para o caráter coletivo do trabalho. A dramaturgia se descentraliza, dilui-se na perspectiva de um trabalho coletivo. É possível ainda observar como o público também se torna agente de transformação dramaturgica. O público se configura como elemento nessa coletividade. Apesar de ele não ser um conjunto operante na primeira fase de construção da cena cômica, é

por intermédio dele que esta também se altera. O riso e os questionamentos do público às palhaças evidenciam os lugares em que a comicidade se faz. É por meio da reação da plateia que a palhaça pode avaliar o que em sua composição é risível e o que esse riso constitui como discurso em relação aos corpos e comportamentos. Essas considerações permitem entender a dramaturgia da palhaça como um espaço aberto e móvel que se delinea conforme o encontro e os diferentes efeitos de riso se evidenciam.

## 6.2 A VOZ E O RISO NA PALHAÇA

A voz, entendida como palavra e em suas múltiplas possibilidades vocais, é elemento muito presente no trabalho das palhaças observadas, tanto nos processos de criação da figura, quanto na elaboração das situações cômicas. Todavia, os estudos e práticas criativas relacionados à voz na palhaçaria são ainda pouco explorados em detrimento às práticas corporais, como pontua Icle e Lima (2018). Os autores demonstram como a voz faz parte dos processos criativos de palhaças e palhaços de formação circense e teatral e revelam que o não uso da voz tem como objetivo a construção corpórea da figura palhacesca. Se, por um lado, o não uso da voz instiga o desenvolvimento de uma corporeidade palhacesca, por outro, quando os artistas “encontram a voz” de seus palhaços e palhaças, abrem-se condições de se reconfigurar a máscara. Os autores sublinham que, por intermédio da voz, é possível desestabilizar práticas e formas cotidianas de ser em busca da figura cômica.

No curso *Dramaturgia Clássica e Contemporânea sob a perspectiva de gênero e diversidade*, de Karla Conká e Ana Borges, as ministrantes fazem referência ao período histórico em que o uso da palavra foi proibido nos teatros europeus, o que inspirou a construção de um repertório e de métodos relacionados à palhaçaria voltados a técnicas corporais. O predomínio do corpo em relação à voz na composição da figura é também efeito de acontecimentos e leis relacionadas a determinados espaços e contextos. Quando a voz passa a ser utilizada pela palhaçaria, ela passa a dar contornos singulares conforme o local em que a ação cômica é apresentada, incluindo elementos regionais à comicidade. Cria-se também um repertório vasto e múltiplo de uma comicidade apoiada em jogos de palavras.

Nesse mesmo curso, Karla Conká ressalta a fala como uma característica relacionada ao universo feminino e de muita importância no trabalho cômico das mulheres, como recurso que visibiliza o que as artistas têm a dizer com sua arte.

Este subcapítulo busca mapear e analisar como a voz se faz presente nos processos criativos das palhaças e como pode se constituir elemento de construção de um risível e um riso que contrapõe padrões sociais e cômicos estabelecidos para gênero e para a própria figura. A noção de voz neste trabalho trata tanto do uso da palavra quanto das características vocais e diferentes vocalidades que podem ser acionadas pelas artistas. A voz no trabalho das palhaças confere singularidade à palhaça, por meio dos variados modos de vocalizar, da forma como empregam as palavras e da maneira como apresentam as temáticas em torno da qual a figura transita. No que tange à criação de cenas cômicas, a voz permite delinear a dramaturgia com maior precisão em relação ao problema e à crítica que se pretende com o risível, assim como afetar o público. Além disso, esses elementos também são um lugar de problemáticas, pois, muitas vezes, constituem-se como uma explicação da crítica que a artista pretende e não uma ação cômica, anulando os efeitos de riso da máscara.

Início abordando o uso da voz, nas práticas da palhaçaria feminina, como processo de criação que interliga o universo pessoal da artista e a palhaça, em suas relações com a lógica da figura, o jogo e a corporeidade. A figura da artista Cida Mendes<sup>64</sup>, Concessa, tem na voz uma das bases de sua construção cômica. É importante pontuar que sua figura cômica não usa nariz de palhaça, contudo, em conversa com a artista, ela declara que os rolos na cabeça são seu nariz, que eles acionam o jogo de sua figura. A artista, em palestra disponível no YouTube<sup>65</sup>, diz: “faço palhaçaria para não morrer, ou melhor, faço palhaçaria para viver. Esse é meu

---

<sup>64</sup> Cida Mendes, conhecida como Concessa, nasceu em 1966 em Pará de Minas. Não concluiu dois cursos: Educação Física e Conservatório de Música na UFMG. Empreendeu um restaurante com programação cultural desde 1994 na sua cidade natal e nesse ambiente criou sua personagem Concessa. Em 1997 ganhou o Prêmio Multishow do Bom Humor Brasileiro com a personagem e entrou para a rede Globo na Turma do Didi. Em seguida foi para a rede Record fazer parte do elenco da Escolinha do Barulho. Em 1998 montou seu primeiro solo *Concessa Tecendo Prosa*, que até hoje circula pelo Brasil. Criou mais dois solos: *Pendura e Cai* em 2005 e *Defeito Estufa* 2015. Agora circula com os três. A personagem extrapolou o teatro e passou a fazer palestras nas áreas de educação, saúde e empreendedorismo, com seu dialeto mineiro, sua capacidade de falar sobre os mais diversos assuntos e para todos os tipos de público e classes sociais. <https://www.youtube.com/channel/UCzdDz-KBtFTC6tS2io-CGHg> (texto extraído do material de divulgação da artista e por ela cedido).

<sup>65</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kGiiEg-w9Y8&feature=youtu.be>. Acesso em: 02 abr. 2020.



ofício, há mais de 20 anos”. A Concessa apresenta um modo de falar que remete às pessoas que vivem em Minas Gerais, um sotaque mineiro, uma fala mansa e um modo de construir seus argumentos que alude à sabedoria das pessoas do interior. Ela trata de questões complexas de maneira simples, imprimindo sempre uma característica bastante popular. Sobre seu processo criativo, Cida conta que busca muita inspiração nas conversas que ouve na rua, sempre que há um assunto que considere interessante, ela observa como as pessoas falam e desenvolvem os conteúdos. Segundo ela:

E eu vou furtando, assim, quando eu vejo alguém que tá conversando, assim que me interessa, faço que tô procurando um trem na bolsa e fico ali perto escutando, escutando. Se o trem for bom, eu já anoto no meu caderninho. Eu tenho caderninhos, muitos! [...] O que é que me pega, é a sagacidade das pessoas quando falam uma coisa assim, falo – nóóssa isso é muito bom! Eu gosto disso, de sacadas com a pureza do caipira, a Concessa era caipira, é o Mazzaropi de saia, como diz a mulher (citação da matéria do jornal) [...] Hoje eu tenho ciência que isso é o meu maior recurso, me dá uma síntese. É impressionante, tem algumas coisas que na hora que sai. Teve um dia que eu tava na fila do banco e dois compadres lá conversando e eles tão lá contando uma história assim tipo alguém pegou emprestado, não pagou, tipo sua máquina de frango assim. Aí um virou pro outro e falou assim –‘é, o problema do ser humano é gente!’ Eu falei nóóóóó, pronto gente, uma frase sintetizou tudo. Eu fiz até uma plaquinha na casa de Concessa: “pode entrar com seu cachorro, o problema do ser humano é gente”. Então eu emendo uma coisa que eu furtei com alguma coisa que tava ali esperando ela. Isso é muito bom. E as pessoas começaram me dar as coisas, pra você ver como o movimento é interessante. O povo me liga pra me dar as coisas: ‘Cida cê não sabe o que que eu ouvi hoje!’, e me dá. O povo me dá! No começo eu tinha que sair buscando, agora vem boba (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

O relato de Cida evidencia como a artista constrói sua figura a partir do modo que observa e percebe as pessoas e as coisas do mundo. O olhar de Cida sobre as coisas do mundo está carregado de relações com a palavra e a voz. A composição da figura cômica de Cida, portanto, compreende as relações com a voz em diferentes dimensões, que envolvem não só a maneira de falar, mas o modo de perceber e interagir com o mundo. As palavras e as maneiras de dizê-las, carregadas de sotaque, constituem o universo “caipira”, interiorano da figura. A observação da artista, em relação às formas como as pessoas entendem e se referem às coisas da vida, remete a uma sabedoria popular que compõe seu risível. Ela ouve o que é dito nas ruas, ela incorpora esses materiais à sua comicidade, articulando com elementos próprios, como ela diz:

Ai não sei, parece na minha cabeça em umas gavetas sabe, e tem umas que estão trancadas até hoje que eu tenho medo de abrir. Aí eu busco lá nessas histórias (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

O sotaque mineiro da artista se mistura com o sotaque que a figura tem. Ela suprime o final de algumas palavras, como “bocadim” (bocadinho), estende algumas vogais ou mistura palavras para criar outra conotação. A mistura de palavras é uma característica fundamental no trabalho de Cida. Ela entrelaça palavras, criando outras possibilidades de compreensão, dando múltiplos significados para uma mesma palavra. Como na lógica da paródia (apresentada no primeiro capítulo), a artista utiliza um referencial, rompe e instaura um elemento novo. Por exemplo, para se referir à vida tumultuada dos condomínios, a artista utiliza a mistura de “condomínio” com “demônio” e diz: “condemônio”. A palavra nova, então, mantém o referente, “condomínio”, mais a modificação “demônio”, atribuindo outro sentido à palavra de origem. Esse recurso cria uma condição de crítica, justamente porque mantém na mesma forma a referência primeira e a nova construção. Conforme a artista:

Outra coisa que me pega muito é a coisa com a linguagem que tem né, com as palavras. Te dar um exemplo assim: é ‘condemônio’ ao invés de ‘condomínio’ né. [...] Aí, faz todo o sentido, ‘condemônio’. A Concessa fala assim: ‘a pessoa prospera e vai morar CONDEMÔNIO, fechado ainda’. Então eu questiono muito isso brincando com as palavras, fica muito leve, eu amo brincar com as palavras. [...] É, e muito filosófico, você sintetiza uma ideia com uma frásinha assim né. Tipo responsabilidade, quando é muita ela fala: ‘responsamuitabilidade’. Sabe, essas sacadas com a linguagem, o dia que eu dou uma, eu ganhei meu dia! Eu falo, eu não preciso de mais nada hoje, já tô com meu dia ganho (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

A composição linguística de Cida, aliada à forma como vocaliza as palavras, apresenta toda uma lógica de pensamento e ação da figura cômica. O riso que surge está ligado a essa forma, ri-se da forma jocosa como a artista usa as palavras, ri-se da forma como ela desdobra os problemas, dos temas que emergem, no entanto, não é um riso que menospreza esses conteúdos, mas que os evidencia, de forma complexa, no contexto que a conexão entre palavras faz emergir. O riso se relaciona às formas de entendimento, à exposição de questões pertinentes que perpassam os modos de entender a vida.

Larrosa (2016, p. 176) diz que a primeira função do riso é “relativizar as máscaras retóricas que configuram o uso da linguagem”. Para o autor, o riso provoca a linguagem, coloca-a em xeque e denuncia seu caráter ficcional. Nas palavras de Larrosa (2016, p. 179): “O riso é o momento de autocrítica da palavra, no sentido em que introduz o ceticismo sobre a própria palavra e uma fina consciência da contingência e da relatividade da situação comunicativa”.

Nessa perspectiva, o riso provocado por Cida emerge como desestabilizador da linguagem, naquilo que se pensa e que se diz, e que constitui seres e objetos. Ri-se do que se diz, porque se diz de uma forma que articula diferentes perspectivas e rompe com lógicas cotidianas fixas, diretas do uso da palavra. Cida tem plena consciência desse recurso e de como ele forja fortemente a figura: “[...] fazendo o povo rir aqui com as espertezas dela”. Cida valoriza o conhecimento popular, não ri dele, ela enfatiza em sua fala o rir *com*, é por intermédio da sua voz, carregada de sentido e de lógica, que a palhaça afeta o espectador e o provoca à percepção de outras formas de se relacionar com mundo. Segundo Lima (2017, p. 5), a voz da figura palhacesca é também uma articulação política “[...] porque está impregnada de visão de mundo, de ética, que perpassa uma atitude frente aos códigos sociais estabelecidos”

O riso que Larrosa aponta como aquele que perturba a linguagem não se refere somente às palavras, mas às diferentes “situações comunicativas” que desestabilizam saberes. No caso do riso provocado por Cida, ele é oriundo do jogo de palavras, porém, por vezes o modo de vocalizar as palavras ou agir de forma sonora também gera o riso. Talvez, pela mesma lógica, porque rompe com os “lugares comuns da linguagem” (LARROSA, 2016, p. 178) e instaura um conjunto de novos significados para as “situações comunicativas”.



Imagem 47 – Cida Mendes, palhaça Concessa.  
Fonte: Foto de Cida Mendes postada no Facebook. Belo Horizonte, Brasil.



Imagem 48 – Cida Mendes, palhaça Concessa.

Fonte: Foto de Cida Mendes postada no Facebook. Belo Horizonte, Brasil.

Luciana Donega<sup>66</sup>, palhaça Jirda, também tem na voz um recurso que delinea sua figura e gera riso. A palhaça se apresenta dizendo que seu nome é Jirda, com a letra “J”. A artista também prolonga o “R”, enfatizando a pronúncia. A seguir, um extrato da descrição que fez de sua cena:

Na cena *La escaleta*, apresentada pela artista Luciana Donega, a palhaça, fora do palco, anuncia a chegada da artista. Faz várias vezes a entrada, solicitando à plateia aplausos. Antes de iniciar o número a palhaça se apresenta dizendo que seu nome é Jirda, com a letra *J* no início e *R* no meio – ‘não Gilda, mas Jirrrrrdaaaaa!’ – diz ela. Faz isso de forma enfática, grandiloquente. A palhaça enfatiza os erres mexendo com a língua. A palhaça apresenta uma movimentação corporal forte, direta, subida e pesada. Frequentemente abaixa o queixo, arregala os olhos e coloca a língua para fora, encostando no lábio superior e encara a plateia (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

A descrição da cena indica como a voz e a corporeidade se articulam na performance da palhaça e dão os contornos da figura. A ênfase da palhaça de que “Jirda” é diferente de “Gilda” aponta para a importância de se entender a figura como sujeita única, singular. O riso gerado tinha mais relação com a forma não convencional de falar do que com o conteúdo em si. O tom forte, a repetição dos

<sup>66</sup> Luciana Donega, palhaça Jirda. Produtora Cultural e Palhaça. Pioneira na Palhaçaria feminina em Ribeirão e região desde 2013, fundou juntamente com seu marido, Neto Donegá, a *Cia Pé de Chinelo*, onde é produtora, palhaça e diretora de todos os Espetáculos da Cia. Também é produtora e palhaça do Coletivo *CabarElas* no qual realiza o Encontro Internacional de Mulheres do Circo em Ribeirão Preto, que está em sua 3ª Edição, o 1º no Brasil no formato em que é produzido. Fez parte da Produção e atuação no Projeto *Desconcertando em todo Lugar*, que leva espetáculos de Circo para favelas e comunidades carentes na cidade de Ribeirão Preto. Também produz alguns grupos do Brasil como Guga Morales e fora, como: *Latin Duo*, *Ninõ Costrini* e *Mina Clown*. No ano de 2019 foi convidada por Hugo Possolo para produzir a noite de abertura do Fic (Festival Internacional de Circo de São Paulo). Desde 2018 faz parte do Projeto *Emcena Brasil*, onde apresenta o espetáculo *Circo de Dois* em diversas cidades de todos os estados do Brasil.

erros, o movimento da língua enfatizavam o conteúdo, mas era a forma que criava riso, provavelmente pela ruptura com os modos educados e polidos que as condutas cotidianas exigem.



Imagem 49 – Luciana Donega, palhaça Jirda.  
Fonte: Foto de Carolina Righetti. Espetáculo Circo de Dois. Ribeirão Preto, Brasil.



Imagem 50 – Luciana Donega, palhaça Jirda.  
Fonte: Foto de Rodrigo Moreno. Espetáculo Circo de Dois. Ribeirão Preto, Brasil (2018).

Jirda é energética e vigorosa, tanto na ação corporal quanto na ação vocal, ao contrário de Concessa, que tem uma dinâmica mais suave. Tanto Cida como Luciana apresentam modos peculiares de lidar com as palavras, assim como

vocalidades que dão singularidade a suas palhaças. As palavras estão atreladas às vocalidades e os jogos entre estes elementos caracterizam sua lógica de ação e reação. O tom, a intensidade, o tempo, o ritmo impresso às palavras dão a estas um conjunto de significados e demonstram como as palhaças são e como interagem com as coisas do mundo. A voz diz sobre a figura, apresenta seu modo de ser e de agir. Da mesma forma, a voz gera riso por romper com lógicas fixas e estruturadas, por lançar outras formas de olhar e entender as coisas do mundo. Para Icle e Lima, a vocalidade palhacesca é mecanismo de desconstrução, de borramento de fronteiras estipuladas pela linguagem. Para os autores: “[...] uma possível noção de vocalidade palhacesca pode agora ser lançada: ela faz, em maior ou menor intensidade, borrar a linguagem e dissolver os sentidos rígidos dos discursos e das normas, tal como faz a arte do/a palhaço/a” (ICLE; LIMA, 2018, p. 108). Para os autores, trata-se de pensar a voz numa perspectiva poética que afeta os modos de ser de artistas e público, que “desconfigura de uma ‘obrigação de ser’” e se materializa em “gritos, sussurros, risos, choros, cantos, palavras que ressoam [...]” (ICLE; LIMA, 2018, p. 101).

Chamo a atenção para a ideia dos autores sobre a voz palhacesca como mecanismo que “desconfigura uma obrigação de ser”, essa perspectiva dialoga com a noção de riso de Larrosa no que concerne à linguagem, mas também com a segunda função do riso, que é desestabilizar os modos como a subjetividade é constituída. Para o autor:

A segunda função do riso poderia ser assim formulada: afrouxar os laços que amarram uma subjetividade demasiadamente solidificada, uma subjetividade dotada de uma identidade demasiadamente compactada, uma subjetividade, digamos, demasiadamente idêntica a si mesmo (LARROSA, 2016, p. 180).

Na perspectiva do autor, o riso é um mecanismo que se opõe à fixidez do pensamento, que denuncia, que escancara o caráter ficcional e performativo das identidades sociais e que provoca os modos de subjetivação. O riso, segundo Larrosa, também dá “mobilidade” para as formas de pensar a si. A voz das palhaças está intimamente ligada à vida das artistas, aos modos como elas performam a si e as experiências que tiveram. Da mesma forma, é por meio da voz que as palhaças também afetam o público, o ridente.

### 6.3 PROCESSOS FORMATIVOS DE PALHAÇARIA DESENVOLVIDOS POR MULHERES: CORPO E VOZ

Neste subcapítulo trago alguns procedimentos observados e vividos em oficinas de formação de palhaçaria feminina. Debruço-me especialmente em algumas metodologias específicas que mobilizam o corpo e a voz para a construção da figura e que proporcionam romper com modelos de gênero e da comicidade.

Trago algumas abordagens da formação de palhaças, desenvolvida por Karla Concá em sua oficina *Onde botei meu nariz?*. Durante a pesquisa, tive a oportunidade de produzir e observar o módulo I de sua oficina, assim como produzir e participar do módulo II. O primeiro módulo que observei aconteceu aqui em Porto Alegre, em 2018, e deu origem ao nosso coletivo de palhaças *As Theodoras*. Naquele momento, somente observei e fiz anotações do processo. Posteriormente, em 2019, Karla retornou à cidade para ministrar o segundo módulo, com o objetivo de criar cenas individuais para um exercício cênico final do grupo, que resultou no espetáculo *Cabaré das Privadas*, apresentado na Casa de Cultura Mario Quintana em junho de 2019.

O processo de criação das palhaças e seus repertórios, desenvolvido por Karla, têm como base um intenso trabalho calcado na fala. É por intermédio de jogos que envolvem a palavra e a voz que Karla instiga a artista a reconhecer os assuntos que lhe são importantes, assim como as formas de se relacionar com eles. Karla diz que é importante conhecer o *núcleo*, a lógica do humor de cada artista. Cabe pontuar que, em relação à fala, no trabalho de Karla, é possível perceber, num primeiro momento, a supremacia da palavra e seu significado. Entretanto, pude observar também um delicado trabalho de escuta de uma série de outras características vocais e suas interações com o corpo.

O módulo I e II da oficina de Karla tem em comum o “exercício da cadeira”. Segundo a artista, esse exercício é inspirado em um trabalho que ela viveu em seu processo formativo como palhaça. O exercício foi sendo adaptado, de acordo com seus objetivos e aprendizagens fazendo formação para mulheres palhaças. De forma simples, pode ser descrito como uma entrevista com a artista-palhaça sentada numa cadeira.

O exercício da cadeira aparece no início do módulo I e II. No módulo I, é feito utilizando meias-máscaras (máscaras até o fim do nariz, em que a boca da artista

fica de fora), são máscaras com rostos de mulheres, homens, animais, decorados com adereços, como brincos, plumas, bigodes. No módulo II, as máscaras são substituídas pelo nariz vermelho. Karla conta que, no módulo I, as máscaras geram um riso imediato da plateia e isso ajuda a artista a se sentir acolhida desde o primeiro momento. Igualmente também já traz elementos que vão ajudando a delinear a palhaça de cada uma. No “exercício da cadeira”, a artista, com a máscara ou com o nariz, sentada na cadeira, deve responder algumas perguntas. As perguntas giram em torno do nome (qual o seu nome, se a artista sabe por que tem esse nome e o significado), da cor preferida, da escolha de um dia da semana, de um conto de fadas favorito, etc. Conforme as artistas respondem, Karla pergunta o porquê e as explicações fazem emergir toda uma lógica da artista em relação ao mundo, que vão sendo experimentadas como possibilidades para a palhaça.

Sobre esse exercício e os processos desencadeados para a formação da palhaça, apresentarei três relatos: um deles sobre a minha experiência e outros dois feitos por colegas do grupo. Segue meu relato de experiência:

No exercício da cadeira, Karla me perguntou qual o melhor dia da semana, respondi: terça. Então ela perguntou o porquê. Respondi que na terça eu já teria organizado toda a bagunça que a família fez durante o final de semana. Na terça tudo estaria em ordem novamente. Na sequência Karla comentou: Ah, a senhora gosta de controle! Algumas respostas e comentários de Karla eram seguidos de risos da plateia. Depois de diversas perguntas em que se evidenciou minha exaustão em relação às muitas atribuições que eu tinha, Karla me pergunta sobre o conto de fadas escolhido e respondi que era *A Bela Adormecida*, porque que ela podia dormir. Mais risos do grupo (DOSSIÊ, 2019, n. p.).

O exercício da cadeira me possibilitou, pela via da verbalização, da palavra, o entendimento de registros importantes para a composição da palhaça e que foram se delineando ao longo de outros jogos: o controle, a necessidade de organização e a exaustão. Passei a observar como essas características se repetiam nos gestos, falas, reações diante dos desafios dos jogos e como isso causava riso. Num primeiro momento não vislumbrava qual seria a possibilidade de uma construção de cena que encaminhasse para uma situação crítica desses modelos. Era um momento de reconhecimento e exploração de como essas características presentes no meu universo pessoal poderiam gerar o riso.

A colega Marcela relatou a sua experiência na cadeira e como encontrou material para composição de sua palhaça. Segundo ela



Eu tenho uma ditadora dentro de mim e, antes da cadeira, eu estava em terapia e falava que eu não sabia lidar com esse meu lado, que era sofrido, difícil pra mim. Eu estava numa semana muito triste e quando cheguei pra fazer o exercício da cadeira pensei que eu iria sentar lá e chorar, iria aparecer todas as minhas fragilidades em lágrimas. Quando eu sentei, baixei a cabeça e a Karla pediu pra eu falar em inglês os meses e então percebeu que eu falava *march* de um jeito específico. Eu não sabia nada do que estava acontecendo, então ela pediu que eu subisse falando daquela forma. Quando levantei a cabeça eu percebi que não estava frágil, que eu estava tão ditadora, que eu queria a dominação. Isso podia ser bem ruim e inclusive senti vergonha do grupo, porém, tudo foi conduzido de um modo sem críticas, aquele meu aspecto estava sendo acolhido, mesmo que eu percebesse espanto do grupo. Acho que o espanto era por nunca terem me visto assim. Então, o que eu reprimia, tinha muita vergonha, gerava riso e confiança (DOSSIÊ, 2020, n. p.).

O relato de Marcela traz um conjunto de elementos que podem ajudar a pensar sobre a complexidade do trabalho vocal como processo de construção da palhaçaria feminina. A voz na sua relação com o significado das palavras facultou a Marcela reconhecer ou assumir uma característica particular sua, por intermédio do processo criativo da palhaça. Marcela tinha a expectativa de que os registros de tristeza seriam acessados, mas ela se deparou com outros sentimentos, emoções e formas de perceber a si, que ela denominou utilizando as palavras “ditadora” e “dominadora”.

Como Marcela explicitou, há um sentimento de vergonha diante desse sentimento, em contrapartida poder explorá-lo também gerava a sensação de “confiança”. Esses elementos foram incorporados à sua palhaça, chamada Ernesta, uma alusão a Ernesto Che Guevara, justamente por se mostrar como uma palhaça estrategista, de luta, que busca constantemente coordenar e salvar o mundo. As formas como as mulheres utilizam a voz nas práticas da palhaçaria provocam um olhar sobre si mesmas e a articulação de questões importantes, que podem romper com os modos de subjetivação a que foram constantemente interpeladas e que afetam diretamente a composição da figura e as formas pelas quais geram o riso. Universo pessoal e máscara se imbricam, agem um sobre o outro e se afetam constantemente, tanto em relação à composição da palhaça quanto nas possibilidades de a artista entender a si. E novamente a voz palhacesca aparece em sua condição de perturbar os padrões fixos de ser como pontuado por Icle e Lima (2018).

E ainda é possível olhar para os relatos e problematizar que riso é esse que se faz quando se evidenciam as palavras que denominam os corpos, que circunscrevem lugares, que relacionam sujeitas a modos de ser, como: controladora, dominadora, triste, exaurida. O que essas palavras dizem do feminino? Que riso se produz ao dizer isso do feminino? Do que rimos quando, como artistas palhaças, reconhecemos o cômico em nossa necessidade de controle ou em nossa vergonha

em querer dominar os tempos, as pessoas, as situações? Do que rimos quando o riso parte da palavra que sai torta, das formas inusitadas de falar, que remói sons? Penso que novamente se abre espaço para o indeterminado. Indeterminado que se constitui pela multiplicidade de possibilidades de interpretação. No caso da oficina, penso que rimos por prazer, rimos no reconhecimento daquelas situações, rimos pelo prazer de performar o que é negado, escondido, porque o filtro social dita determinadas coisas como inadequadas para as mulheres. Rimos porque encontramos um espaço de permissão na figura da palhaça. A palhaça regozija-se com o espaço encontrado e igualmente a artista e a plateia.

É claro que nessa análise há a implicação da plateia composta por mulheres palhaças em processo formativo e, portanto, as relações de reconhecimento ocorrem influenciadas por esse contexto. É preciso considerar que a plateia e o contexto sempre exerceram seu papel na construção do riso, pois, como falado anteriormente, ele se dá nesse entrelugar. O desafio, que me parece premente, é estender para um público em geral essa noção de um riso que é efeito de uma ruptura, dada pelo reconhecimento das possibilidades de habitar palavras (e, por extensão, lugares, posições, formas de ser) negadas ao universo das mulheres.

Há, ainda, outro detalhe importante no relato de Marcela. Ela diz que, quando estava de “cabeça baixa”, Karla sentiu na voz dela algo específico que poderia desencadear o jogo da palhaça, nas palavras da artista: “Quando eu sentei, baixei a cabeça e a Karla pediu pra eu falar em inglês os meses e então percebeu que eu falava *march* de um jeito específico”. Aqui, é preciso uma explicação sobre o exercício: no módulo II, antes de iniciar a sessão de perguntas, em que Karla está junto da plateia para questionar a palhaça, Karla senta-se no chão em frente à artista. E inicia um pequeno jogo entre elas. Ela pede que a artista sentada, de cabeça para baixo, diga os meses do ano, cante uma música, recite um poema ou outro desafio que Karla considere interessante para acionar o estado da palhaça. A sonoridade, a forma como a palavra é dita se constitui como possibilidade de acesso ao estado de jogo da palhaça. Perguntei a Karla o que ela buscava naquele momento e ela diz:

Eu fico tentando achar aonde a pessoa distorce dela mesma, eu busco justamente a estação certa dela, é como o rádio que está sintonizando, aquele chiado anterior até a sintonia no canal certo. Esse chiado é rico, seria a pessoa se bagunçando, se permitindo a estranheza, antes de se organizar na fala, no estado da sua palhaça. [...] Eu fico pedindo para falar coisas, falar, falar. Ela vai falando texto, falando coisas, meses do ano, daí tem uma hora que eu falo: brinca com sua voz. Esse brincar com a

voz é justamente isso, que eu chamo do distorcer, que eu chamo de você sair desse lugar de organização. Então, tem muita gente que quando começa a brincar tem um ataque de riso, não sei se aconteceu lá na aula. Mas isso é muito comum e, às vezes, eu rio também, fica uma voz engraçada, e, às vezes, a pessoa tem um ataque de riso e fica rindo, fica um tempo rindo. Daí consegue fazer, e quando faz de novo tem outro ataque de riso. É isso que eu procuro, é esse lugar do afrouxamento, esse lugar da liberdade, esse lugar de você poder rir de você mesma, né? Porque na verdade é o que tá acontecendo ali, quando sai uma voz esquisita, quando sai um estado esquisito, às vezes, a pessoa se surpreende com ela mesma, né? Não imaginava o que ela poderia estar fazendo aquilo. [...] É isso, eu procuro esse lugar, eu acho que essa imagem do rádio ela é boa, esse chiado do rádio. Porque esse chiado nada mais é do que isso, né, a procura, você está lá sintonizando até você chegar numa outra ele vem xixixixixix, lererehahharerer (onomatopeias imitando o rádio) tem um monte de voz no meio, daí vai, daí chega. Para chegar tem de passar por esse chiado, essa bagunça. Então é isso. Eu acho um pouco isso assim da palhaçaria, a gente passa por esse chiado, a gente passa por essas bagunças, antes da gente chegar no nosso estado. Pra chegar no nosso estado a gente tem que passar por isso. Ninguém chega nesse estado sem se bagunçar, né? Ninguém chega nesse estado de palhaça sem se bagunçar, não tem como (DOSSIÊ, 2020, n. p.).

A perspectiva de Karla aponta para as qualidades vocais da voz, elementos sonoros que podem acionar o estado de jogo da palhaça. O “exercício da cadeira” estimula a experimentação da voz para além de sua qualidade cotidiana, ele desorganiza, bagunça, surpreende, afrouxa as concepções da artista sobre si. Além de o exercício possibilitar um olhar da artista sobre ela mesma, e compreender elementos que podem configurar a máscara, o jogo também serve como via de acesso ao estado da figura, ao modo de brincar da palhaça. O estado da palhaça se configura nesse conjunto de possibilidades, de arranjos e rearranjos sobre si, nesse modo performativo de acessar e expor atos, situações, emoções de forma “livre”, “estranha”, “esquisita”, “afrouxadas” dos modelos sociais que perpassam o cotidiano e impõem modos de ser.



Imagem 51 – Karla Concá, palhaça Indiana (no chão) e Luisa Maciel Vuadem, palhaça Florentina.  
Fonte: Foto de Paula Furtado. Oficina: onde botei meu nariz?. Rio de Janeiro, Brasil (2018).

Retomo aqui a ideia de Icle e Lima (2018) da voz palhacesca em sua condição de “desobrigação de ser”, de rompimento com sistemas normativos, pois dialoga com a ideia de “afrouxamento” das couraças cotidianas que Karla traz. Afrouxamento que permite encontrar outros códigos para a figura, assim como acessar o estado de jogo.

Janete El Haouli, ao analisar o trabalho vocal de Demétrio Stratos, enfatiza a ideia da voz como mecanismo de ruptura ao “embotamento e controle do homem através de hábitos vocais-auditivos” (EL HAOU LI, 2002, p. 2). Segundo ela, a voz para Stratos deveria ser considerada em sua plena materialidade, no microcosmos sonoro, uma vocalidade livre que remete à “mutabilidade do sujeito”. Segundo El Haouli (2002, p. 2):

Uma vocalidade livre como a que propõe Stratos remete a mutabilidade do sujeito que canta. Ela é polifônica, esquizofrênica, esquisofônica, produtora de matéria desejante que não se submete as leis lógicas da identidade, uma vez que ela retorna ao ‘pré’, superando e revelando um primeiro fluxo de codificação sobre o corpo na terra: uma voz nômade.

As características apontadas por El Haouli, sobre a perspectiva de Stratos em relação à voz, como “matéria desejante, que não se submete as leis lógicas da identidade”, se interligam à lógica da exploração vocal no trabalho das palhaças. O trabalho com a vocalidade, presente na palhaçaria feita pelas mulheres, rompe com as lógicas fixas de constituição da artista sobre si, colocam-na num espaço móvel, nômade, de reconstrução constante. Analogamente, também atuam sobre a compreensão e composição da própria palhaça, que ganha contornos cada vez mais complexos e mutantes com o jogo que se estabelece entre universo pessoal e máscara.

Karla diz que a exploração do mundo pessoal da artista tem como objetivo a máscara, levantar material para a composição da figura, mas que inevitavelmente também reverbera sobre a artista e acaba por se configurar como um trabalho terapêutico. Conforme a artista:

Enfim, eu não sou terapeuta, eu não estudei pra isso, eu sou palhaça e entendo. Sei lá, eu tive a qualidade de juntar a palhaçaria com o viver, com a terapia, eu não sei o que foi, mas eu tive essa qualidade, esse dom, sei lá o que chama isso. [...] Claro, a palhaçaria ela é terapêutica, as coisas que a gente fala pra técnica também servem para a vida né? Porque as coisas estão muito confundidas na minha oficina, porque fica essa coisa autoterapêutica, mas tudo que eu falo não é com foco na terapia, é com foco na palhaçaria, só que cada um vai pegar do jeito que for. [...] É claro que não tem

como dissociar, a palhaçaria é uma terapia também, mas eu sou palhaça, eu quero boas palhaças em cena (DOSSIÊ, 2019, n. p.).

A fala de Karla evidencia as conexões entre a vida pessoal da artista na máscara e vice-versa, a partir de construções mútuas que as práticas da palhaçaria feminina incitam. A voz então emerge como elemento de formação, tanto no que se refere à constituição de si, como da figura, ela gera efeitos e pode ser pensada nesse aspecto performativo. Sobre essa perspectiva performativa da voz, Gilberto Icle e Celina Nunes de Alcântara (2011) apontam para a voz como performance, como ato que reverbera sobre os sujeitos e que se faz para além da expressão de um significado. Segundo a autora e o autor:

Com efeito, trata-se de pensar a voz justamente na possibilidade performática, como performance, como ato, não reduzida, portanto, a transmissão de uma mensagem, mas a uma ação que transforma aquele que pronuncia, tanto aquele que é co-presente ao ato performático, tal como nos diria Paul Zumthor (ICLE; ALCÂNTARA, 2011, p. 133).

Alcântara e Icle enfatizam que o trabalho vocal para atores tem, ao menos, três dimensões distintas e solidárias: sua relação com a palavra, sua existência como performance e como *poiética* de si. Em sua relação com a palavra, há um trabalho voltado para a técnica, para a eficácia de expressar as intenções do ator, diretor, do texto “[...] sobretudo naquilo que ela é capaz de esclarecer do sentido da cena, da trama, do nível semântico da obra” (ICLE; ALCÂNTARA, 2011, p. 131). O trabalho com a palavra, contudo, ultrapassa seu caráter de significado, ela é “corpo espessura” que se organiza em qualidades psicofísicas como tonicidade e níveis de energia. A materialidade da voz se lança para além do significado, e cria também condições de significação.

A autora e o autor apontam para a voz como mecanismo de ação sobre os sujeitos, em sua potência de presença, de afetar a si e o outro: “Quando estamos em cena, afinal, *tocamos* o Outro da cena com nossas vozes” (ICLE; ALCÂNTARA, 2011, p. 133). Assim, as práticas vocais podem, também, se constituir como técnicas de ascese, de autoconhecimento na busca de conexões entre o “plano do intangível (emoção, sentimentos, élan, vida)” e a concretude da ação no espaço e tempo.

Na relação entre os conceitos de *poiética* e poética, Alcântara e Icle constroem a ideia da voz como um espaço para o ato do sensível, como prática criativa de si, que transborda o gesto vocal cotidiano, que carrega marcas pessoais

e afeta. “Voz que expressa, mas também que cria, que é corpo e que toca o corpo, que abriga e acolhe, mas também expulsa e pulsa” (ICLE; ALCÂNTARA, 2011, p. 135).

O “exercício da cadeira” corrobora para entender como a voz na prática da palhaçaria feminina pode encerrar as três dimensões apontadas pelos autores. Ao mesmo tempo que a palavra se coloca na sua dimensão de significado, possibilitando à artista reconhecer modos de pensar e sentir, ela também é tratada em sua qualidade vocal como forma de provocar a artista a brincar, a acionar o estado de jogo da máscara. O “exercício da cadeira” ainda permite observar a dimensão *poiética* e poética de construção tanto da artista sobre si, quanto da palhaça, pois a voz instiga a artista a compreender elementos que perpassam suas vidas e reconfigurá-los na situação cômica. A dinâmica entre universo pessoal da artista e a composição da máscara, por intermédio da voz, tensiona modelos de gênero que podem ser caminho para a construção de outras formas de performatividade e legitimidade para o feminino e para a categoria mulher.

Daiane Dordete Steckert Jacobs (2017) discorre sobre como a voz se constitui como prática de naturalização e ruptura das normativas de gênero. Jacobs pontua que as relações entre gênero e voz são baseadas numa série de fatores sociais e que encontram muitas vezes ressonância em práticas vocais que classificam as vozes masculinas e femininas, enfatizando o binarismo homem/mulher. A autora desenvolve a ideia de que a vocalidade está atrelada a condições biológicas, psicológicas e socioeducacionais. Para ela: “As vozes são reflexos das relações entre os corpos e treinamentos diários, direcionados (arte) ou espontâneos (no cotidiano)” (JACOBS, 2017, p. 372). Jacobs aponta para o trabalho artístico como forma de direcionamento da voz e utiliza a palavra “espontâneo” para definir o espaço cotidiano de construção da voz. Contudo, se pensarmos no quanto gênero é uma construção social, é possível dizer que há também um direcionamento sobre as vocalidades naquilo que se pensa como algo espontâneo. Assim, sempre se trata de um direcionamento, mesmo que não percebido dessa forma nas relações cotidianas.

Em seu texto, a autora traz outro elemento, para a discussão sobre a voz: a escuta. A voz como um reflexo de determinadas escutas, tendo em vista que a escuta se faz também como prática de reconhecimento vocal. Segundo a autora:

Diferentes culturas apresentam diferentes qualidades vocais, tanto pelo aspecto fonético da língua, quanto pelas características ontogenéticas, de musicalidade e prosódia. Os tipos vocais são resultado de um tipo específico de escuta, e a padronização dos tipos vocais também é resultado de uma padronização da própria escuta e não uma regra para o cotidiano e a cena (JACOBS, 2017, p. 372).

A autora conclui que o corpo vocal, na arte, em sua dimensão de emissão e de escuta, transcende a palavra e o sujeito socialmente construído, e que o caráter performativo da vocalidade pode promover transformações nas configurações de gênero:

Na medida em que se amplia o repertório de escuta dx atuante pode haver uma expansão de possibilidades de relação entre voz e gênero na produção vocal em cena, visto que a voz também se forma nas fricções entre o ser e o mundo (e na escuta do mundo) (JACOBS, 2017, p. 372).

A ideia de um corpo vocal que se transforma por efeito de uma prática artística, que mobiliza emissão e escuta e que pode desestabilizar as noções de gênero, é algo que pode contribuir para entender a dimensão da voz na relação artista-palhaça. Nessa perspectiva, tanto artista como palhaça podem reconfigurar modelos de gênero por meio da e pela escuta de si e da experimentação de múltiplas formas de vocalizar. Nesse processo há também a escuta do outro, do riso do outro em relação ao corpo vocal, que pode ser material para entender como o gênero é percebido e construído também pelo ridente. O risível e o riso produzidos pelas palhaças, calcados na palavra e no corpo vocal, que ultrapassa códigos sociais, que desobriga a formas de ser, que evidencia e rompe padrões, podem se constituir como uma forma de resistência a uma comicidade depreciativa, da mesma maneira também se colocam como recurso para uma prática cênica cômica em diálogo com as lutas feministas.

Ainda sobre esse exercício, trago o relato da colega Carolina Oliveira, palhaça Marrí, sobre sua experiência no primeiro módulo. O relato da artista imprime outra característica à experiência da voz no trabalho da palhaça, a relação do corpo da artista com a palavra. Carolina diz:

Localizo o exercício da cadeira como algo transformador para o meu caminho. Eu vinha de vivências de palhaçaria em que a primeira coisa que eu fazia pra 'acionar' a linguagem do palhaço em mim era curvar a coluna (vivências essas que, não coincidentemente, só tinham se dado com palhaços professores homens, mas eu não tinha consciência disso antes do exercício). Para o momento da cadeira, eu estava muito nervosa, pois já tinha visto os exercícios das colegas anteriormente e vi que

a coisa era poderosa. Quando chegou minha vez, eu já sabia que eu não tinha que tentar ser engraçada (já havíamos sido orientadas pela Karla sobre isso), tínhamos somente que *sentar*. Se eu tivesse pensado em ser engraçada, teria dado um jeito de curvar a coluna, mas como não pensei, apenas sentei. Quando eu sentei na cadeira, sentei com uma postura muito ereta. Lembro da sensação de sentir os ísquios na cadeira e do peso dos ombros pra trás, além dos pés firmes no chão. A primeira coisa que a Karla disse foi: nossa, que postura! (e as colegas riram!) Você fez balé clássico? E eu respondi: balé de interior (e as colegas riram de novo!). Desse pequeno diálogo extraí o cerne de um novo universo para a palhaça. Primeiro, a coluna ereta, a possibilidade absolutamente nova de convívio entre algo associado à beleza e à palhaçaria, que só se deu em mim depois desse exercício (Como assim que posso estar com a coluna ereta e ser palhaça?). Além disso, a presença do mundo do interior na minha palhaça. Esse primeiro diálogo me apontou para um imaginário que é muito forte pra mim. [...] Desde o exercício, também, passei a cavocar nesse imaginário do interior e dele não param de surgir elementos que vou inserindo na palhaça: figurinos, hábitos, comportamentos (DOSSIÊ, 2020, n. p.).

Carolina aponta para o corpo como dimensão que aciona a memória e como esse corpo também é reconhecido por meio das palavras que o significam, a artista utiliza as expressões: “mulher do interior”, “balé do interior”. Corpo e palavra explicitados na voz da artista que se tornam também corpo e voz da palhaça. Karla coloca-se numa escuta cinestésica do corpo da artista e das diferentes dimensões da voz e suas formas de afetar. A condução do jogo e das perguntas se modifica muito de uma artista para outra, porque Karla se deixa afetar pelos acontecimentos, pelas percepções que as relações entre voz, palavra e corpo geram.

Outro trabalho que relaciona voz e corpo é desenvolvido por Raquel Sokolowicz<sup>67</sup>. A artista tem um trabalho voltado à formação de atores com base no trabalho clownesco. Para ela o clown abre um espaço de disponibilidade e de exploração das muitas possibilidades do ator. Em entrevista, a artista diz:

Pra mim é o trabalho do ator. Eu acho que o clown é tão possibilitador, é tão que essa condição existencial que eu chamo, é tão afirmativa. O clown é disponível. Você não pode não ser disponível no palco. O clown é generoso, você não pode não ser generoso no palco. Seja o que seja o que você está fazendo. Então pra mim foi nesse sentido. Depois eu trabalhei umas tragédias, mas que eu acho que se não tivesse feito o clown não teria conseguido. Eu acho que o clown é a liberdade no palco, mesmo se tem um texto assim, tenha marcação assim... É peixe na água (DOSSIÊ, 2019, n. p.).

Tive a oportunidade de fazer duas oficinas desenvolvidas por Raquel aqui no Brasil. Uma delas tem como especificidade o uso da palavra: *Clowns, o olhar e a palavra*. Na oficina, por meio de textos, a artista instiga a redimensionar a palavra,

<sup>67</sup> Raquel Sokolowicz estudou em Buenos Aires com Miguel Gueberof, Hector Bidonde e na Escola Nacional de Arte Dramática. Em Paris, estudou com Monika Pagneux e Philippe Gaulier na L'Ecole des Buffons de Serge Martín. Trabalhou na Itália com o Teatro Núcleo de Ferrara. É Licenciada em Artes pela Faculdade de Filosofia e Letras (UBA). [...] Desde 1985 realiza um intenso trabalho pedagógico de forma independente, sendo seus eixos de formação o treinamento e a investigação teatral (texto recortado da apresentação da artista formadora, presente na obra *Clowns, Saltando los Charcos de La Tristeza* (GRANDONI, 2006, p. 20)).



seus significados pela exploração de diferentes vocalidades que a ação corporal pode gerar. O trabalho da formadora se assenta na ideia de que o olhar, o corpo e a voz da palhaça e do palhaço podem promover uma outra forma de pensar o mundo e as relações. A palavra, em suas múltiplas possibilidades vocais, afeta o olhar da palhaça e do palhaço sobre si e o lança para convocar o outro, o público a entrar nessa jornada.

Em sua oficina, *Clowns, o olhar e a palavra*, a formadora solicita aos participantes que tragam um texto decorado, algo pequeno de um ou dois parágrafos. Esse texto é utilizado de inúmeras formas durante toda oficina. Segue a descrição de um dos exercícios:

Exercício de início da aula. Raquel pede para caminharmos pela sala dizendo o texto. Ela tem um pequeno tambor para dar os comandos do trabalho. A cada batida tem uma nova instrução. Começamos caminhando e em seguida uma pequena corrida. Sempre dizendo o texto. Durante a corrida precisamos executar ações físicas relacionadas a determinadas situações como: entrar num redemoinho, estar numa luta de boxe, pisar em areia quente, caminhar à beira do precipício, se esquivar de coisas e pessoas, andar na areia movediça, flutuar nas nuvens, lutar karatê etc. Sempre dizendo o texto. A ideia é perceber como as diferentes energias corporais alteram a voz e o modo de dizer as palavras. Depois da exploração em conjunto cada artista apresenta individualmente. Raquel solicita que se comece caminhando e conduz às ações já experimentadas (DOSSIÊ, 2019, n. p.).

O exercício proposto por Raquel revela como os diferentes estados físicos modificam a forma de dizer a palavra, modificam suas qualidades vocais, o ritmo, o tempo, a altura, a entonação. Também se percebe como o texto, como um todo, ganha outros contornos, outras pausas. Essa variação do corpo vocal imprime múltiplos sentidos ao texto, muitas vezes desconhecidos da própria artista, que, ao colocar corpo e voz em movimento, para além de uma lógica cotidiana, pode reconhecer outras intenções e significados para as palavras.

Zumthor (2007) pontua que uma das prerrogativas da performance é o corpo e que o texto, em sua característica poética, está interligado às condições de o sujeito sentir e se relacionar corporalmente com as palavras. Em relação à prática discursiva poética, o autor diz:

Se admitimos que há, grosso modo, duas espécies de práticas discursivas, uma que chamaremos, para simplificar, de 'poética', e uma outra, a diferença entre elas consiste em que o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não

depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza (ZUMTHOR, 2007, p. 35).

Zumthor indica o aspecto psicofísico do corpo como condição para uma relação transformadora com o texto e que tem como eixo o prazer, ou seja, as possibilidades do sujeito de se conectar consigo no espaço e no tempo de forma plena. El Haouli (2000, p. 03) observa que a “voz fala do corpo” e “migra de um corpo para o outro”, a voz tem como função “re-ligar” as pessoas com suas próprias emoções e entre elas. No que se refere às experiências das mulheres, explorar as relações corpo e voz pode ser um caminho de compreensão das questões femininas que perpassam suas vidas, um recurso para “re-ligar” as artistas e também espectadoras a uma outra experiência de si.

Cixous (1995, p. 20) trabalha com a ideia da mulher “sequestrada de si mesmo”. Para a autora, as mulheres aprenderam sobre si, inclusive sobre os modos de se relacionar com os próprios sentimentos, desejos e sensações a partir de um referencial masculino, falocêntrico. Para ela, as mulheres “não podem habitar sua própria casa, seu corpo” (CIXOUS, 1995, p. 20)<sup>68</sup> e, impossibilitadas de habitar o próprio corpo, de aprender e entender como sentem, como pensam, as mulheres não aprenderam a olhar para si mesmas e se assustam com o próprio prazer.

Tanto o ponto de vista de Zumthor quanto o de Cixous trazem o elemento prazer como condição de uma prática poética e de reconhecimento de si. Prazer como qualidade que conecta sujeita e sujeitos a suas emoções, na conexão com seu corpo. O prazer, segundo Zumthor, está ligado a uma particularidade do indivíduo, a uma condição própria de estabelecer conexões plenas entre corpo, espaço e tempo. O prazer apontado por Cixous assusta justamente na medida em que aponta para outra possibilidade de entender a própria existência para além dos modelos apreendidos.

Para El Haouli (2000), a voz e o corpo, apesar de constantemente estarem condicionados a normativas sociais, podem ser mecanismo de questionamento e ruptura com essas normativas. Para ela:

---

<sup>68</sup> Tradução do original: “No ha podido habitar su ‘propia’ casa, su propio cuerpo” (CIXOUS, 1995, p. 20).

Nada mais fantasmagórico do que a corporalidade controlada de nossos dias, dos imperativos morais que nos reduzem a autômatos, seres sem vida, sem prazer, educados para a produção de consumo da sociedade capitalista. A voz e o corpo não podem ser separados, antes, devem questionar as repressões impostas, cabendo essencialmente aos performers a aplicação de seus impulsos e desejos, de seus prazeres e agressões não só a construção de papéis sobre o palco mas também a atuações na própria vida, desobstruindo os sentidos das pessoas no cotidiano (EL HAOU LI, 2000, p. 3).

A perspectiva de El Haouli do uso da voz e do corpo como forma de ruptura com modelos normativos se interliga à visão de Jacobs (2017) das práticas vocais artísticas como mecanismo desestabilizador dos marcadores sociais de gênero, por intermédio da exploração de um campo vocal múltiplo e não localizado em modelos sociais. Dessa maneira, o trabalho vocal da palhaçaria feminina, em que corpo e voz buscam conexões e recriações de si, que reverberam tanto na performance da figura quanto na performatividade da artista, pode ser um espaço profícuo para as mulheres experimentarem formas de perceber e construir a si próprias.

Os jogos vocais possibilitam, portanto, a experimentação e o reconhecimento de um corpo vocal capaz de romper com os significados das palavras, assim como desestabilizar noções relativas às vocalidades e suas interlocuções com gênero. Como enfatizou El Haouli (2000), corpo e voz instigam relações que não se encerram no palco, mas se estendem para a vida, assim, a relação corpo e voz pode ainda instigar um movimento de olhar sobre si, e, no caso das artistas-mulheres-palhaças, um olhar que suspende modos de compreensão de si calcadas em sistemas masculinos de constituição das categorias feminino e masculino, lançando as artistas a um espaço outro de performance de si.

Até o momento a voz foi apresentada aqui em suas possibilidades de criação na palhaçaria feminina. Contudo, por vezes, a voz, principalmente na sua relação com a palavra, pode constituir-se como um problema na composição cômica das palhaças. Trago neste momento o relato de um acontecimento sucedido na Oficina de Andréa Macera durante o *1º Sol Rindo*, em Balneário Camboriú:

Terceiro dia de oficina (16/11/2018): Andréa pediu que trouxéssemos um objeto. Depois dos exercícios energéticos iniciais, ela solicitou que passássemos um tempo explorando o objeto e escolhêssemos uma pequena sequência para apresentar aos colegas. Quem quisesse poderia apresentar alguma cena ou material que está desenvolvendo. Nas apresentações muitas cenas explicativas, falas que explicitavam as ideias das artistas, que explicavam o que o público deveria entender, traziam uma 'mensagem'. Pouco riso. Andréa interrompe o exercício para apontar à problemática. Frases de Andréa: 'Confiam na máscara!', 'Vocês querem ser mais espertos que a

máscara!’, ‘Deixa a máscara trabalhar com os objetos e encontrar um sentido para o que quer ser dito’, ‘O discurso não está na fala, está no que eu faço’ (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

A situação demonstra o quanto a palavra, quando não conectada com a máscara, pode representar um problema para a construção do risível. Andréa solicita que o discurso seja feito por meio da máscara, que a partir dela a artista se encontre com os discursos que ela pretende e não que se apoie somente na fala. O exercício de Andréa, apesar de não ter o enfoque na fala e na voz, revela o quanto essa é um recurso comum para uma abordagem crítica de determinadas temáticas. Contudo, quando há a primazia do discurso falado, da vontade de entendimento e explicação do que a artista deseja comunicar, a máscara se perde, o que afeta, conseqüentemente, o riso. Andréa provoca a partir da ação, do corpo presente na relação com as coisas do mundo, para que o discurso emergja – “O discurso não está na fala, está no que eu faço” (MACERA, 2018).

Neste momento quero apresentar a cena *A espera*, da colega Carolina Oliveira, do coletivo de palhaças *As Theodoras*, no *Cabaré das Privadas*, dirigida por Karla Concá. Segue um extrato da descrição que fiz da cena:

A cena da palhaça Marrí, performada pela artista Carolina Oliveira, trata da história de uma palhaça que não quer engravidar. Ela acontece no espaço cênico do espetáculo, o banheiro. A privada está no centro do palco. Ao som de um fado melodramático, a palhaça surge desesperada num canto do palco. Ela veste um vestido longo roxo, que dá a entender que se trata de um baile. Ela bebe, cruza as mãos como numa prece e se dirige ao vaso sanitário. Ela coloca a bolsa ao lado, levanta muitas saias do vestido e baixa as calcinhas. Quando a calcinha fica à mostra para o público, vê-se um absorvente repleto de sangue. A palhaça ainda não o vê. Ela reza, faz o sinal da cruz e olha para a calcinha e grita: graças a deus! Ela então tira muitos testes de gravidez e pontua cada mês a que eles se referem concluindo: Vocês não sabem o que passei! Ela retira a calcinha e dança feliz com ela ao som de um mambo. Pendura a calcinha como uma bolsa no braço e sai jogando purpurina nela (DOSSIÊ, 2019, n. p.).

Quando a cena foi criada, a artista Carolina Oliveira não usava as frases: “só eu sei o que passei”, nem pontuava cada mês dos testes de gravidez. Essas falas foram inseridas porque a artista considerou que era necessário contextualizar melhor a ação que ela propunha. Ela explicou a situação:

Pensei nessas falas pra não correr o risco de gerar ambigüidade na interpretação do sentimento da palhaça em relação à menstruação que desce. Como até então ela é uma cena toda silenciosa e de repente um grito: aaaaaah! Coloquei esses elementos verbais após o grito pra compartilhar com o público que é um grito de alívio e de libertação de uma angústia de meses (DOSSIÊ, 2020, n. p.).

O relato dela demonstra como a fala entra como recurso para delinear a proposta, não para explicar. Como Karla Concá bem pontuou durante os ensaios das cenas, a voz é mais um elemento de composição da palhaça, deve vir completar a cena, dar conta daquilo que o corpo e os outros elementos não foram suficientes.

Em uma apresentação, no cabaré de palhaçaria do *6º Festival de Palhaços da Coxilha*, em 2019, na cidade de Santa Maria, o público riu com a entrada dramática da palhaça, seguiu rindo durante o levantar das saias, riu quando ela começa a baixar as calcinhas e riu ainda mais quando o absorvente se evidencia. Todavia, quando a palhaça grita e diz: “graças a deus”, a plateia explodiu em risos e aplausos. O riso seguiu durante a apresentação dos testes e ainda mais com a dança unida a calcinha e ao absorvente. O riso provocado pela artista tem como base suas ações, o caráter hiperbólico de seu sofrimento e as rupturas que apresenta ao trazer para cena situações tão íntimas do universo feminino, que, por vezes, são tratadas até como tabu. Entretanto, nem sempre sua cena causa riso, a artista conta que já ouviu relatos de pessoas que sentiram nojo diante do absorvente menstruado, inclusive mulheres, o que reforça como a cena, com sua temática e forma, afeta a plateia de modos diferentes.



Imagem 52 – Carolina Oliveira, palhaça Marri.

Fonte: Foto de Hugo Araújo. Espetáculo: Cabaré das Privadas. Porto Alegre, Brasil (2019).



Imagem 53 – Carolina Oliveira, palhaça Marrí.  
 Fonte: Foto de Hugo Araújo. Espetáculo: Cabaré das Privadas. Porto Alegre, Brasil (2019).

A cena de Carolina traz uma pauta feminista sobre o controle do próprio corpo que se contrapõe aos sentidos naturalizados da maternidade como condição aos corpos femininos. A palhaça é a protagonista da cena, a composição cênica apresenta o modo de a palhaça resistir, ela apresenta os inúmeros testes que fez com medo de uma possível gravidez, ela revela o desejo de não viver a maternidade, ela apresenta a sua escolha e sentimentos diante dos discursos sobre a maternidade sem, necessariamente, explicá-los verbalmente.

Peta Tait, em entrevista para Miranda (2011), diz que uma prática cênica feminista não necessariamente apresenta as pautas feministas em seu discurso, mas sua forma, seu conjunto de significados está estreitamente ligado a um aporte teórico feminista, aos questionamentos, a uma prática cênica que ultrapassa o que é dito. Em uma análise do espetáculo *Mezmerized*<sup>69</sup>, Tait (2011, p. 191) diz:

A peça tem seu aporte na teoria feminista, ao invés de ter o discurso apresentando as bandeiras, ou as causas feministas – o texto apoia-se nos desafios intelectuais às cisões corpo/mente, emoção/razão, masculino/feminino no pensamento ocidental

<sup>69</sup> A obra *Mezmerized* foi traduzida no Brasil por Maria Brígida de Miranda com o título de *Retratos de Augustine*.

Tait reflete sobre a necessidade de encontrar formas cênicas que abarquem as discussões teóricas feministas, que se contraponham aos sistemas vigentes, que constituem formas binárias e fixas. Tait também argumenta sobre o teatro como possibilidade de gerar “impacto emocional” (TAIT apud MIRANDA; OLIVEIRA, 2011, p. 190) ao materializar questões que reverberam sobre os corpos em dimensões que não somente da esfera do pensamento.

A visão de Tait corrobora a reivindicação de Macera em relação a uma ação cênica não explicativa, mas baseada numa ação, no caso, calcada na máscara que, além de repleta de significados, também é capaz de afetar o outro pelo riso. A cena de Carolina Oliveira também reitera essa perspectiva. A narrativa da cena, assim como sua provocação, acontece por meio das ações da palhaça e dos elementos escolhidos para contar sua história: o vestido, a bebida, os testes de gravidez, a calcinha com absorvente e as palavras cuidadosamente escolhidas para conduzir quem vê para o universo da palhaça. O grito, as palavras e a dança final apresentam para a plateia qual a sua perspectiva a respeito da gravidez. O riso gerado pela cena demonstra o impacto da plateia diante do trabalho da palhaça.

A análise desenvolvida até o momento tem por objetivo entender como a voz, em suas relações com o corpo e com a máscara, pode se tornar recurso potente de (re)criação da palhaça, da artista e até mesmo do público, que compartilha do ato cômico. A voz, em sua experimentação e construção risível, que provoca um riso que é resultante de rupturas, de transgressões que desestabilizam formas de ser impostas por normativas sociais.

## 7 SOBRE UMA PEDAGOGIA DO RISO PERFORMATIVO-HETEROTÓPICO-MÓVEL

O intuito deste último capítulo é pensar o riso em seu caráter pedagógico, em sua potência de afetar os indivíduos, de provocar outros modos de operar sobre si e as coisas do mundo. Não se trata de uma análise em relação às diferentes teorias do riso, trata-se de problematizar o riso como mecanismo que produz experiências sobre si e atua sobre os modos de subjetivação, como forma de controle dos corpos ou como potência de transformação ou, ainda, como ambos concomitantemente.

Caminha (2015) propõe pensar o trabalho de mulheres palhaças numa perspectiva pedagógica e política “feminista-clown-queer-crip”. Essa pedagogia tem como foco a criação de formas de narrar a si; a construção de espaços de aprendizagem com ênfase nas relações com o outro, com as diferenças; a formação de práticas de resistência, política e militante que desestabilizem normativas sobre os corpos; a reflexão sobre a dimensão ética da atuação cômica, principalmente em relação aos diferentes sujeitos e sujeitas da criação artística que se encontram em zonas de vulnerabilidade; e como projeto escolar e curricular que insere temáticas de gênero e sexualidade em relação às noções de cidadania e humanidade (CAMINHA, 2015, p. 348-351). A proposta da autora é um olhar sobre a palhaçaria feita pelas mulheres no que tange não só ao seu fazer cômico, mas a sua dimensão ética de atuação frente a outros contextos.

O grupo *Circo di SóLadies*, em seu canal no YouTube<sup>70</sup>, problematiza as práticas pedagógicas da palhaçaria e busca delinear o que compõe uma Pedagogia da Palhaçaria Feminista. As artistas pensam uma pedagogia da palhaçaria feminista a partir da imagem da espiral, como um movimento múltiplo e contínuo de troca e aprendizagem. Para elas, uma pedagogia feminista na palhaçaria tem como eixo: autonomia, libertação, acolhimento, afetividade e cotidiano. As palavras elencadas por elas tratam de práticas que visam ao protagonismo das mulheres na arte da palhaçaria. As artistas também trabalham com o conceito Caixa<sup>71</sup> e Cartilha para tratar dos princípios que regem a palhaçaria e que são perpetuados como única maneira de performar a máscara. Assim, a pedagogia de uma palhaçaria feminista, defendida pelo *Circo di SóLadies*, constitui-se por práticas de rupturas com

<sup>70</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=N\\_O35tYXZAE](https://www.youtube.com/watch?v=N_O35tYXZAE). Acesso em: 02 abr. 2020.

<sup>71</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HiyM41FAx8s>. Acesso em: 02 abr. 2020.



normativas da máscara e de formação de uma comicidade que acolha as experiências das mulheres.

Da mesma forma que Caminha e o *Circo di SóLadies*, as práticas pedagógicas da palhaçaria feminina, analisadas nesta pesquisa, também evidenciam o caráter de ruptura diante dos modelos de gênero e da própria máscara. Práticas que consideram a multiplicidade das formas de existência dos corpos e que trazem para a pauta da comicidade as questões que envolvem sexualidade e gênero, especialmente sob o viés daquelas e daqueles que se encontram nas zonas marginalizadas dos modelos sociais.

Os mecanismos e estratégias utilizadas pelas artistas mulheres para a construção de uma comicidade ética não pejorativa dos corpos femininos incitaram-me a pensar no riso como forma de estender a outros corpos o que é constituído pelo risível, o riso então em seu contingente de (des)construção.

Proponho, com as diferentes análises empreendidas até aqui, lançar um olhar sobre como o riso produzido por mulheres palhaças pode instaurar outras formas de entender o que é dado como feminino e as relações de gênero, assim como romper com os termos de uma comicidade embasada em sistemas hegemônicos masculinos de poder que reiteram hierarquias e formas pejorativas de tratar os corpos. O risível constituído pelas palhaças, ao considerar o universo pessoal das artistas e as implicações de gênero na construção da figura, rompe com modelos que configuram a figura cômica universal, o palhaço. Similarmente, considerar a mulher como público também questiona a ideia de um espectador universal masculino para o qual a comicidade é comumente voltada e que trata a mulher como objeto de riso. A comicidade feita pelas palhaças coloca a mulher como protagonista do risível e do riso. As artistas palhaças constroem a ideia e a forma sobre a qual se ri e por meio do riso conduzem o olhar do público para as questões que lhe são pertinentes.

As artistas palhaças buscam criar figuras cômicas que abarquem a multiplicidade do que pode compor a noção mulher, desenvolvem dramaturgias que evidenciem as temáticas femininas e que, por extensão, contemplem outras formas de produção e composição cênica. A ideia de coletivo (tanto no que se refere ao conjunto de artistas criadoras quanto ao público) se torna um dos eixos do trabalho das artistas. É por intermédio do coletivo, do ver-se na outra, da identificação, da empatia que o riso é deslocado dos corpos para os lugares de contexto social. O

estar em conjunto também provoca constantes modificações nos materiais cômicos e revitaliza os processos criativos na medida em que artistas e público se veem ou não contempladas pelo risível. O risível das palhaças, portanto, convoca a espectadora e a artista a uma mobilização dos modos de entender a si, pois, para que o riso se construa é preciso fazer o exercício constante de entender as múltiplas linhas de força presentes na cena e se colocar diante do que é apresentado. Afinal, estamos rindo de quê? O riso instigado por uma comicidade feminina tem o contingente de provocar uma experiência diferenciada dos moldes comumente presentes na comicidade.

O breve levantamento dos materiais tratados nesta tese busca apresentar como emerge a noção que proponho para este capítulo, ou seja, a noção de uma pedagogia do riso performativo e heterotópico. O termo alude diretamente a uma teoria da performance em sua interlocução com a educação e com os estudos foucaultianos. Icle (2013) pontua que os Estudos da Performance se configuram na intersecção entre diferentes áreas do conhecimento, em especial as artes, a antropologia e a filosofia. O termo performance tange não somente as manifestações artísticas, como também uma gama de estudos relacionadas aos modos de atuação dos indivíduos na vida cotidiana. Até o momento, neste trabalho, a ideia de performance foi apresentada tanto em seu caráter artístico, que trata da comicidade das palhaças, quanto em suas configurações cotidianas, sobretudo, no que se refere aos modos de performar gênero. O risível e o riso como elemento performativo se inscrevem nesses dois espaços, tanto de criação artística quanto de reverberação sobre a vida das sujeitas e sujeitos de criação e ridentes.

Icle (2013) aponta, como características da performance e sua potência em face à educação, três dimensões fundamentais, são elas: o caráter coletivo da performance, o caráter inventivo e a supremacia do corpo. Entretanto, esses conceitos não aparecem separados, distintos um do outro, mas se formam nas relações entre eles. Como experiência física, corporal, a performance convoca os indivíduos a se colocar por inteiro, como unidade de pensamento e ação, a reinventar modos de ser e estar diante de si e do outro, sendo, portanto, uma experiência compartilhada. Nas palavras do autor: "Performance e Educação se fazem no corpo, com o corpo e para o corpo. Não há performance sem o olhar do outro, portanto falamos aqui de um corpo compartilhado, partilhado na ação de fazer e olhar, interagir e reagir" (ICLE, 2013, p. 21).

O caráter coletivo da performance rompe com a ideia de um conhecimento individualizado, com saberes institucionalizados, fragmentados, distintos e instaura a dimensão da presença física, da relação entre os corpos como ato que produz conhecimento pois “[...] abre a possibilidade de uma experiência nova, com a qual a chance de romper os estereótipos é sempre evidente” (ICLE, 2013, p. 19). A performance então se configura em seu caráter de invenção. Segundo o autor, essas três dimensões dão à performance um caráter político, na medida em que possibilita a ruptura e permite aos sujeitos não somente “[...] reproduzir comportamentos esperados, para produzir e inventar o inusitado” (ICLE, 2013, p. 20).

Se retomarmos as figuras cômicas das palhaças apresentadas até aqui, a palhacinha, a palhaça mulher-macho, a palhaça como criatura, é possível perceber o caráter corporal dessas construções como forma de tensionar os modelos sociais de gênero e da máscara. É pelo corpo que a figura se reinventa e por meio dele que ela interage com a plateia. O riso constituído como efeito desse risível é também um ato físico que perpassa o corpo pensamento do ridente e que interliga as pessoas nesse corpo coletivo que compartilha o riso, como abordado no capítulo que trata do riso das mulheres como corpo coletivo. Da mesma forma, as práticas relacionadas à dramaturgia e à voz retomam constantemente as relações entre o corpo e a coletividade como forma de criar ações novas para a comicidade das palhaças. O risível e o riso provocado pelas palhaças dialogam com as intersecções, apontadas por Icle, entre Educação e Performance, e se configuram em seu caráter performativo.

Contudo, cabe explorar ainda mais o campo da educação para entender a noção de pedagogia e suas possíveis relações com o riso. Para Camozzato (2014, p. 574), a noção de pedagogia, ou pedagogias, tem por finalidade “[...] mostrar a operacionalidade de discursos específicos em artefatos que se dispõem a educar e a produzir determinados tipos de sujeitos”. Nesse sentido, o riso performativo pode ser entendido como artefato que dispõe discursos e, portanto, produz modos de subjetivação. Contudo, o riso, ao fazer circular discursos, pode ratificar sistemas de poder, e o que a performance intenta, em sua dimensão artística, é justamente contrapor mecanismos sociais que ditam modos de ser. Para Fabião (2008, p. 237): “Performers são, antes de tudo, complicadores culturais”. A função da performance é perturbar, desestabilizar sistemas. Para Icle e Bonatto, a intersecção entre

performance e pedagogia instaura a possibilidade de fissura que possibilita ressignificar o olhar “[...] sobre estruturas cristalizadas e aponta para a importância de procurarmos as fissuras, as brechas que possibilitem novas formas de ser” (ICLE; BONATTO, 2017, p. 11). A perspectiva da performance que fissura modelos, que instaura a possibilidade do novo, dialoga com a ideia de pedagogia como prática que possibilita aos indivíduos transformarem as próprias ações e, dessa maneira, operarem sobre si de distinta forma em comparação ao instante no qual foram interpelados.

Para corroborar essa perspectiva, trago o relato de um acontecimento ocorrido após a apresentação do *Cabaré das Privadas*, espetáculo do coletivo de palhaças *As Theodoras*, do qual faço parte. Após uma apresentação, feita em março de 2020 no Colégio de Aplicação da UFRGS para alunas e alunos da EJA, como parte das ações pedagógicas de discussão sobre a mulher na sociedade, abriu-se espaço para um debate no qual a plateia poderia fazer perguntas ao grupo de artistas. Uma aluna se manifestou dizendo o quanto estava apreensiva com a apresentação, já que não gostava de palhaços. Disse que tinha medo, que não gostava da maneira agressiva que via nos palhaços e que inclusive, quando tinha palhaços na escola do filho, não fazia questão que ele os visse. Ela ainda citou as piadinhas de mau gosto, preconceituosas e depreciativas. Contudo, ao ver o trabalho das palhaças, sua perspectiva mudou, a aluna disse o quanto estava feliz por descobrir que era possível rir de outras coisas e não das pessoas, que o trabalho que ela havia assistido mudara sua relação com a palhaçaria. O relato da aluna demonstra sua relação com os códigos cômicos da palhaçaria, que ela percebia como agressivos e depreciativos, e como, por intermédio do trabalho de artistas palhaças, vislumbra outra possibilidade de compreender a máscara. Isso me induz a pensar que há uma mudança em fluxo, uma maneira outra de se relacionar com os códigos que envolvem o riso, pela via do próprio riso, pelo encontro com outras formas de gerar o riso. A comicidade das palhaças provoca a aluna a se colocar como ridente de algo novo, inesperado, diferente daquilo que conhecia, o risível constituído pelas palhaças evoca outro olhar sobre o riso. O riso gera efeitos sobre o próprio ato de rir.

Outro acontecimento foi compartilhado em nosso grupo de WhatsApp: a colega Maura Rodrigues, palhaça Ema Ame, contou que uma senhora a procurou no

final do espetáculo para dizer o quanto havia gostado do seu trabalho, porque ela se identificou com a palhaça. Segundo relato de Maura:

O olhar das mulheres para nós é de muita conexão. Ontem no final, uma senhorinha veio me dizer, com sorriso aberto: eu sou que nem tu e as pessoas dizem que sou louca. E rimos muito eu e ela! (DOSSIÊ, 2020, n. p.).

A colega Carolina Oliveira, palhaça Marrí, comentou sobre o relato de Maura:

Olha só Maura! É o deslocamento do lugar de louca para o lugar de palhaça, do 'riem de mim' para o 'riem comigo porque tenho consciência disso' (DOSSIÊ, 2020, n. p.).

A situação trazida por Maura nos permite pensar sobre como as mulheres que riem ou que performam diferente daquilo que socialmente é interpelado para o feminino são caracterizadas. Àquelas que riem, que gargalham, que se expressam espontaneamente está reservado o lugar da loucura, como a aluna pontuou em sua fala: "as pessoas dizem que sou louca". Ao ver o espetáculo, a aluna mencionada por Maura se percebe de outra forma, não somente na perspectiva da louca, mas como cômica, ela se compara à palhaça, como bem observou a colega Carolina. Esse deslocamento possibilitou um outro olhar sobre si, outro modo de perceber-se. É possível dizer que o riso, aqui, gerou uma experiência sobre si. Para Larrosa, a experiência de si é: "[...] a correlação em um corte espaço-temporal concreto, entre domínios de saber, tipos de normatividade e formas de subjetivação" (LARROSA, 1994, p. 57). A experiência de si se refere aos modos pelos quais os indivíduos se observam, se narram e problematizam as maneiras que os constituem. Segundo o autor, os dispositivos pedagógicos são tudo aquilo que possibilita aos sujeitos experiências de si.

Se entrelaçarmos os conceitos tratados até aqui, podemos delinear como uma pedagogia performativa do riso as múltiplas formas de intervenção risíveis, que por intermédio do riso possibilitam experiências sobre si ao produzir-se e fazem circular discursos que operam nos modos de os sujeitos perceberem e atuarem sobre si e o mundo. O risível e o riso se configuram como um ato de intervenção pedagógica justamente por sua característica de experiência estética (como já tratado nos capítulos anteriores), de tensionamento entre os efeitos de presença e de significado, que mobilizam os ridentes. Efeitos que perpassam o corporeamento, que geram momentos de intensidade, que rompem com as formas

cotidianas de ser e estar no mundo, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, coloca-os no mundo. Como pontuou Gumbrecht (2010, p. 146):

[...] faz sentido esperar que a experiência estética possa nos ajudar a recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea da nossa existência; faz sentido esperar que a experiência estética nos devolva pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico das coisas.

O riso nessa perspectiva convoca a experiência de “estar-no-mundo”, instiga corpo-pensamento a perceber, questionar e gerar a sensação de pertencimento. Para Fabião (2008, p. 237) o corpo do performer evidencia o “corpo-mundo” e aqui podemos entender performer não só como aquela que produz o riso, a palhaça, mas também como aquela e aquele que ri, que por meio da experiência estética também envolve sua corporeidade. Acredito que pensar o riso em seu caráter performativo e pedagógico é dar ênfase ao seu contingente de ação, de provocação e transformação do corpo-pensamento, ou seja, de gerar efeito sobre sujeitas e sujeitos e não somente como uma consequência de um risível contemplativo de algo engraçado, divertido e hilário, mesmo sabendo que esses adjetivos igualmente podem compor o riso.

## 7.1 RISO PERFORMATIVO-HETEROTÓPICO-MÓVEL COMO PEDAGOGIA

Pensar o riso como performance, em sua condição pedagógica, é lançar um olhar constante à capacidade de romper ou reiterar modelos, é indagar o quanto seu caráter inventivo está presente mobilizando ridentes a se articularem de outras formas diante de sistemas sociais que delimitam formas de ser ou o quanto, simplesmente, ainda ratifica condutas que reafirmam essas normativas.

Como pontuou Icle, é o caráter de invenção, constituído pela experiência do corpo-pensamento compartilhado, que conecta a performance à educação e à possibilidade de pensar na pedagogia como uma intervenção que fissura, que abre brechas para pensar e se pensar diferente, para alçar caminhos para o novo. A ideia, neste momento, é entender o riso nessa condição de fissura e como instiga a construção de experiências mobilizadoras de sujeitas e sujeitos.

Verena Alberti (2002), pesquisadora brasileira, fez um minucioso apanhado dos diferentes tratados sobre o riso no século XX, abordando-o como conceito histórico e filosófico. Segundo a autora, há:

[...] um duplo movimento que caracterizaria certas formas de se pensar o riso no séc. XX: o riso seria simultaneamente um conceito histórico – um objeto a ser apreendido pelo pensamento – e um conceito filosófico – um conceito em relação ao qual o próprio pensamento é pensado (ALBERTI, 2002, p. 199).

A autora apresenta como o riso se tornou objeto de conhecimento e foi elevado para uma categoria digna de ser pensada. O “não-sério” torna-se importante, na medida em que possibilita “ultrapassar os limites do pensamento sério” (ALBERTI, 2002, p. 200). O riso como saber, como significação, rompe com as lógicas do pensamento racional, pois contesta e amplia o que já é conhecido, possibilitando um outro olhar sobre as coisas do mundo. A autora localiza nas teorias de Ritter, Freud, Jean-Paul e Schopenhauer esse lugar do riso como transbordamento do sério e, portanto, dotado de uma “força regeneradora, produtora, indispensável” (ALBERTI, 2002, p. 200). O riso, segundo Alberti, ganha status de verdade.

Não se trata de definir o riso como pertencente ao mundo das ideias sérias, coerentes, mas mantê-lo em seu caráter não-sério, capaz de desestabilizar as verdades constituídas. Como aponta Alberti (2002, p. 197):

Na abordagem moderna, o sério e a gravidade não coincidem mais com a verdade; o riso continua a ser não-sério, mas isso agora é positivo, porque significa que ele pode ir para além do sério e atingir uma realidade ‘mais real’ que a do pensado. O não-sério passa a ser mais ‘verdadeiro’ que o sério, fazendo com que a significação do riso se torne ‘mais fundamental’.

Alberti também situa o riso para além da significação, no “não-lugar” ou no “nada”. Esse “não-lugar” é disposto em relação à experiência do saber (da significação) e também da “experiência do não-saber”, como definiu Bataille (daquilo que não pode ser significado). O riso, por conseguinte, transborda o lugar da significação e instaura o espaço do não-saber como possibilidade de experiência, ou como ressalta a autora: “Agora, a questão do riso não é mais complementar, nem acessória; ela se vincula ao ‘fundamental’ do não-sério, a necessidade de um ‘não-

entendimento infinito' para a liberdade produtiva de 'entendimento'" (ALBERTI, 2002, p. 196).

Penso que o riso nesse não-lugar que dispõe, que coloca a experiência do não-saber em relação com o saber, dialoga, novamente, com a noção de experiência estética desenvolvida por Gumbrecht. De uma experiência que tensiona presença e significado, que articula e desarticula constantemente a capacidade de entendimento de um copo-mente sobre as coisas e sobre si. O riso tem em seu cerne um corpo provocado antes mesmo da consciência do pensamento, em que os saberes nem sempre dão conta, ou precisam se articular para entender (mesmo que em parte ou provisoriamente) esse estado de provocação. Para Alberti (2002, p. 206), a potência do riso está na "possibilidade de um sentido na ausência de sentido", de uma relação estreita entre o "homem e o impensado".

Para Wuo, a máscara clownesca tem como função desformar, tirar o artista da forma fixa, cotidiana que o constitui, é "[...] um processo de dissolução e desconstrução de si mesmo ao propiciar um experimento que atua como corpo novidade" (WUO, 2014, p. 114). A figura cômica promove um deslocamento do "corpo racional-social" para a experimentação de um corpo provocativo que expande essa experiência para o público. A pesquisadora compõe o conceito de "corpar", que trata precisamente das configurações físicas do artista, mas que tange não somente à relação com os significados que podem ser atribuídos ao corpo e à ação, mas à experiência física "pulsátil e vibratória em relação ao outro (público)" (WUO, 2014, p. 114). Para Wuo, o corpar do palhaço esvazia a ideia funcionalista do pensar e agir e insere nessa relação o sentir.

Alberti cita a ideia de um riso que "proclama" e é "eruptivo", o que me parece tratar justamente dessa dimensão física do riso. Para Alberti, o riso não é só regenerador, mas também destruidor. Essa ideia de riso destruidor está presente nas teorias sobre o riso de Bataille e de Nietzsche, é aquele pensado como negação do sério e do não-sério, ou seja, do próprio riso. O riso destruidor não admite significação, ele não é um objeto, é um ato filosófico. Quando o riso é tratado nessa perspectiva "as formulações que dele falam são eruptivas – não o significam, o proclamam" (ALBERTI, 2002, p. 200). A ideia de um riso que proclama parece remeter aos efeitos de presença, ao estado de vibração que o riso provoca nos corpos e os convoca então a se debruçar sobre o impensado.



Destaco aqui o efeito desestabilizador que é dado ao riso, tanto como experiência do saber quanto do não-saber, em relação aos regimes de verdade, como elemento, ao mesmo tempo, desestabilizador e criador, que contesta ou nega o que é dado como verdade e que tem o contingente de gerar outros códigos. O riso é, portanto, destrutivo, constitutivo e flexível, possibilitando uma outra forma de entender as coisas do mundo, de experienciar o impensado. O riso é produtor de outros sentidos. Pereira, Icle e Lulkin (2012, p. 340) defendem o cômico como um campo de ação no qual diferentes pontos de vista são acionados “[...] subvertendo as assimetrias de poder quando corpos e mentes são desterritorializados de seus lugares habituais”. O riso se configura como um campo de ação.

Larrosa (2016) trabalha também com a ideia de um riso que intervém sobre o conjunto de verdades e o torna móvel. Trata-se de um riso que torna o pensamento paradoxal e que não se fixa a um conteúdo. Essa característica do riso implica numa maneira de ser e se colocar diante do mundo. Nas palavras do autor: “O que está em jogo é toda uma atitude diante da realidade e toda uma concepção da subjetividade: toda uma maneira de ser e de se instalar no mundo” (LARROSA, 2016, p. 173).

Para Larrosa, o riso tem duas funções em relação à formação do pensamento: relativizar as máscaras que a linguagem social constitui e trazer para a subjetividade o caráter de movimento. Como um modo de formação do pensamento, o riso atua isolando, distanciando e relativizando “as máscaras retóricas que configuram a linguagem”, denunciando o seu caráter de ficção. Na perspectiva do autor, o riso é um mecanismo que se opõe à fixidez do pensamento, que denuncia, que escancara o caráter ficcional e performativo das identidades sociais e dos modos de subjetivação.

O riso, segundo Larrosa, também dá “mobilidade” para as formas de pensar a si. A mobilidade de pensamento, que o riso pode produzir, gera um campo complexo, não linear, um conjunto de forças que atua de variadas formas nos modos de subjetivação. O riso desacomoda o que parece estruturado, organizado, sistematizado e, mais que oferecer outra perspectiva de entender a si e as coisas do mundo, mais que produzir outro sistema, outro conjunto, o riso instaura um regime de possibilidades amplo, móvel, não linear e que incluem forças antagônicas. É justo nessa complexidade, nesse caráter móvel que reside sua potência pedagógica, ao provocar, desestabilizar, desacomodar sujeitas e sujeitos.

Para Luciane Olendzki (2010, p. 4), o riso suscitado pela máscara palhacesca é justamente o de fissura, de potência criativa e não de entorpecimento. Segundo a autora:

Riso da fissura, do descoroamento da palavra de ordem tornada absurdo, do senso comum em nonsense, do ressentimento em esquecimento criador. O que pode o riso? Jogo da comédia-trágica dionisiaca. Por um riso que possa engolir a tragédia das mortificações, das morais e das religiões. Um forte estômago para o ventre da comédia, comédia do baixo-ventre, que possa parir vida trágica. Afirmação da desmesura inocente e cômica dos desmedidos desmesuradores. Não catarse que expurga, alivia, educa, pune ou moraliza, mas afecção que vivifica. Riso que não anestesia. Riso de potência anárquica, não narcótica. Não apaziguar, acomodar, apalermar e entorpecer, mas turbilhonar pelas potências do palhaçar. Humor trágico dos palhaços-dionisiacos, cantadores de um evoé intempestivo para celebração do riso e das metamorfoses, dos que nascem e morrem sem cessar nesta vida.

Para ilustrar esse caráter desestabilizador do riso e analisar seus efeitos, vou partir de um acontecimento ocorrido no debate do espetáculo *O Segredo de Giselle*, da palhaça Barrica, performado pela artista Michelle Silveira. Em outros momentos já apresentei algumas descrições do trabalho, trata-se de uma palhaça que sonha em ser bailarina, mas não pode em virtude de seu tipo físico. A artista recorre a muitas cenas para apresentar essa condição de opressão, por exemplo: ela tenta usar uma saia de bailarina que é pequena, então ela sai e pega as cortinas da janela para fazer sua saia; ela vai para a aula de balé e quebra a barra; quando ela morre o caixão é muito pequeno, dentre tantas outras cenas. Vale aqui apresentar a cena que envolve o caixão, pois ela provocou um debate muito interessante após o espetáculo. Segue um extrato de descrição que fiz do espetáculo:

Quase no final do espetáculo, *o Segredo de Giselle*, durante a coreografia que encena a morte de Giselle, a palhaça Barrica entra no túmulo. O túmulo é uma caixa cinza feita de um tecido de elastano, que serviu de sofá e apoio para as cenas que antecederam essa coreografia final. O túmulo é menor que a palhaça, que tem dificuldades de entrar. Quando ela de fato consegue entrar, o tecido se estica e fica impresso sua face no tecido, o que gera muitos risos (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Apesar de muitos terem visto o trabalho como uma crítica à gordofobia, ao preconceito que pessoas gordas sofrem constantemente, uma colega palhaça chamou a atenção para o lugar delicado que é tratar das questões que envolvem os

corpos femininos. Débora de Matos<sup>72</sup>, palhaça Esmeralda, da Companhia Traço, trouxe durante o debate o seguinte relato:

Eu, bem particularmente, acho que você não se acomode nesse lugar. Eu tenho dúvidas se você consegue superar, de fato, o lugar do riso preconceituoso. Porque o riso é preconceituoso, historicamente ele é preconceituoso. Essa questão toda, dessas políticas todas afirmativas, dão um nó na nossa cabeça de repente, porque chega uma hora que seu trabalho pode ser um desserviço para toda a luta que você vai vivendo na vida, de construção e desconstrução. Então, como você vai confrontando com seu trabalho e vendo... Mas eu tô lutando contra isso, eu vou lá e cago na cena. Como formadora de público, como formadora de opinião, como... Assim, pra mim, assim me soa até meio constrangido, a hora que aquele caixão abre no final entende. Do tipo, é o riso que me constrange na real. Eu tenho dúvidas se ele realmente transcende, entendeu?. Eu, como artista, eu como amiga sua, eu te provocaria a não se acomodar ainda. Veja se realmente você foi até onde você pode ir. Acho que desse lugar que fosse se bagunça ali. Acho que realmente alguma coisa atravessa, algumas coisas atravessam, mas inda tem muitos resquícios de um riso preconceituoso. Não seu talvez, como artista, provocadora, mas como quem tá ali, como receptor. Eu sei que a gente não controla o riso, mas... Generosamente assim, eu colocaria não se acomoda ali. Eu acho que você pode transcender isso de fato. É delicada a questão que eu trago, eu sei que é delicada, mas é muito honesta (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Débora, em conversa por e-mail, fez questão que eu enfatizasse que não se trata de uma crítica ao trabalho de Michelle, amiga e profissional que muito admira, mas que suas colocações são um exercício sobre a própria arte da comicidade constituída por palhaças. Exercício que faz sobre si, como forma de entender os elementos e mecanismos de produção do cômico. No e-mail ela diz:

Porque meu posicionamento não foi a de uma artista analisando o trabalho de outra artista. Mas estava muito mais partilhando com uma companheira de linguagem, uma pessoa que amo e admiro (pessoalmente e profissionalmente), inquietação sobre o 'meu fazer'. Inquietações de práticas minhas que de algum modo vi também colocado ali, no trabalho dela. Então minha fala estava muito num exercício que faço comigo... porque sabemos que tem coisas que funcionam... sabemos que tem coisas risíveis em cada um de nós... mas não somos capazes de controlar de que modo nossa abordagem sobre nossa própria história pode de fato ser libertadora e revolucionária ou o quanto entramos em armadilhas que acabam por reforçar determinados pensamentos dominantes de depreciação e exclusão. Então minha fala estava colocada muito mais no sentido de que se a cena provoca uma reação que transita por um limiar entre o riso e o constrangimento (ao menos foi como 'aquela' plateia respondeu 'aquela' apresentação porque o teatro é vivo e não há como analisarmos estaticamente algo que se move de um dia para outro e de um público para outro) então se acontece nesse limiar penso que vale a pena dar uma atenção a isso e não se acomodar no que encontrou... porque você tem a chance de fazer transbordar... e se isso acontece... a palhaçaria se coloca no seu perfeito lugar... a serviço do que é necessário... do que é urgente... do que é imprescindível... do que é inevitável. Bom, esse pensamento todo também não é algo reto e organizado... É torto e cheio de

<sup>72</sup> Débora de Matos, palhaça Esmeralda, *Traço Cia de Teatro*. Ingressei no Centro de Artes da Udesc em 1999, onde concluí o curso de Artes Cênicas (2005) e Mestrado em Teatro (2009). Lá nasceu a *Traço Cia de Teatro* (2001) ao lado de quem sigo ainda hoje. Junto à Traço, compartilhei momentos de vida com pessoas que conheci pelos caminhos. Algumas com as quais, permaneço ainda de mãos dadas. Egon Seidler, Greice Miotello e tantas outras pessoas que com seus olhos luminosos e os narizes avermelhados continuam a iluminar a estrada. Teatros, praças, ruas, hospitais, aldeias, comunidades, campus de refugiados. Por muitos lugares degustei o que vivo a perseguir: O ENCONTRO, capaz de transformar um simples momento num instante eternizado. E por aqui sigo a caminhar...

contradições porque as coisas ainda me atravessam em diferentes lugares e em muitas direções. É um pouco sobre onde estou e não sobre como acho que tem que ser... (DOSSIÊ, 2020, n. p.).

O que Débora aponta é justamente os limites tênues entre um riso depreciativo e crítico e o quanto é uma exigência ética e constante estar atenta às construções do risível, principalmente quando abordam questões tão complexas que perpassam muitos temas ao mesmo tempo. Michelle ouviu a colocação de Débora e disse entender o lugar apontado por ela. A artista falou de outras interpretações que recebeu a respeito de seu trabalho. No debate, Michelle falou:

Eu recebo isso com muito amor assim, porque é uma percepção sua, que você teve e que... Por exemplo, quando o caixão se expande, você se sentiu assim enquanto outras pessoas já falaram por exemplo assim: nossa, ela tenta se enquadrar em todos padrões durante o espetáculo e no final as coisas se alargam para que ela caiba. Então também já é uma outra leitura. O caixão é um túmulo muito pequeno ela não vai caber então ele tem que se alargar. Não é ela que vai se espremer é ele que vai se expandir pra que ela possa entrar. Então também é outra possibilidade. Eu te entendo (DOSSIÊ, 2019, n. p.).

A artista Michelle também coloca como foi difícil no início entender o riso que provocava, ou até mesmo o não-riso. Segundo a artista, as primeiras apresentações geraram estranhamento por parte do público:

A primeira apresentação foi horrível. Porque eu apresentei e o público não ria. Tava falando para a Ana. Eu entrei em cena, comecei a fazer as coisas e o público não ria nunca. Tinha pouca gente. De vez em quando era um rará, uma coisinha assim bem longe. Quando eu pensava acabava eu pensava meu deus isso aí tá horrível, eu pensei. Quando terminou eu fui para o camarim chorando desesperada pensando – meu deus, isso aí é uma vergonha eu ter feito isso. O que eu fui fazer? Aí vamos pro debate, tem uma conversa com o público, vou eu pra conversa, vamos lá. Daí eles disseram, começaram a dar um feedback do que eles tinham percebido: que era outro humor; que era uma surpresa ver a Barrica naquela situação. Eles eram acostumados a ver a Barrica fazendo outra coisa, de repente a Barrica vem um pouco mais dramática. A situação era mais dramática, eles não sabiam se era pra rir mesmo. Eles achavam será que se eu rir está certo. Eles estavam assim. Algumas coisas eles riam, outras eles ficavam em dúvida (DOSSIÊ, 2018, n. p.).

Chama a atenção no relato a expressão “é outro humor”, ou seja, o público compreende que o que está diante dele é um risível não convencional, que não pertence ao conjunto de signos relacionados ao riso que é conhecido, que é trivial. O público é desestabilizado de seus lugares constitutivos e mobilizado a rir ou não de outras coisas. É convocado a posicionar-se diante de um repertório novo que carrega múltiplos signos, múltiplas linhas de força. Trata-se de rearranjar questões que envolvem os corpos femininos, os padrões sociais que delimitam corpos magros e gordos, as relações de poder sobre esses corpos, os sentimentos das artistas

palhaças nesse contexto, as relações do público frente a esse conjunto de códigos cômicos, entre tantos outros.

O relato de Michelle sobre as percepções do público a respeito de seu trabalho, assim como todo o questionamento de Débora, ante as características que envolvem o risível da palhaçaria feminina, exteriorizam, mais uma vez, as muitas formas de recepção da comicidade das mulheres, pelo caráter interseccional presente no risível. A questão premente é que o risível que constitui o trabalho das palhaças coloca em cena os modelos e os não-modelos, o que faz parte da normatividade e o que esta exclui, o que gera um movimento concomitante de olhares e percepções acerca desses dois espaços. Esse caráter simultâneo que a cena apresenta confunde, gera estranhamento, abre um campo de possibilidades e aciona a articulação de uma série de signos na sujeita e no sujeito ridente.

É nesse contexto que vislumbro a aproximação do riso performativo ao conceito de heterotopia de Foucault. Em *As palavras e as Coisas*, texto de 1966, Foucault cita o riso que um texto de Borges lhe gerou. O texto cita uma enciclopédia chinesa que organiza palavras aparentemente díspares e as coloca junto, dentro de uma mesma classificação, figuras que dentro da lógica racional não teriam ligação. O que gera espanto e riso no autor é o fato de que a incongruência da classificação citada por Borges encontra algum tipo de proximidade que desvela um sistema de exclusões. Foucault situa o riso no limite do não-lugar da linguagem, que abala superfícies e põe em xeque os pensamentos. Foucault (2007, p. xiii) diz:

Esse texto de Borges fez-me rir durante muito tempo, não sem um certo mal-estar evidente e difícil de vencer. Talvez porque no seu rastro nascia a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação que não convém, seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens na dimensão sem lei, sem geometria do heteróclito [...].

O riso é então resultado da aproximação da ideia de ordem e desordem e da possibilidade de pensar que diferentes noções podem ser questionadas e desestabilizadas, deslocadas de seus terrenos de verdade e ainda assim constituírem uma possibilidade, o que revela a incongruência da própria ordem. Nesse texto Foucault delimita heterotopias como esse espaço de inquietação da ordem, de posicionamento das palavras e das coisas de forma diversa daquilo que é

dado como lógico, racional ou normal. É nessa fissura que o riso emerge, mesmo em sua condição de mal-estar.

Em outro texto, publicado em 1984, Foucault trata do conceito de heterotopia em relação ao espaço. O autor cita como exemplos de espaços heterotópicos uma série de lugares que, muitas vezes, parecem não ter nada em comum. Foucault dá como exemplo: casas de passagem, cemitérios, museus, jardins, prisões, asilos, tapetes orientais entre tantos outros. Essa aparente incongruência entre os lugares se justifica nos princípios da heterotopia elencados pelo autor.

Segundo ele, as heterotopias se constituem como contraespaços, que contestam a própria organização do espaço social. Assim, Foucault define como heterotopias biológicas ou de crise as casas que abrigavam as mulheres em trabalho de parto, ou os meninos em puberdade, espaços esses que abrigam situações que “deveriam ocorrer em outro lugar”. Para ele, “[...] as heterotopias de crise foram substituídas por heterotopias de desvio, espaços [...] reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente a média ou a norma exigida” (FOUCAULT, 2013, p. 21).

Como primeiro princípio, o autor diz que as heterotopias são únicas e se diferenciam conforme o contexto social. Para ele, as sociedades poderiam ser analisadas conforme as heterotopias que produzem, porque elas dizem das relações que se estabelecem no espaço e tempo que estão inseridas. O segundo princípio se interliga de alguma forma com o primeiro, e trata das possibilidades de criação, recriação e extinção (ou tentativas) das heterotopias. Como exemplo, são citadas as casas de prostituição. O cemitério também é citado como um espaço criado e recriado conforme as regulações sociais. Num primeiro momento, os cemitérios ficavam nos centros das cidades e abrigavam os corpos sem identificação. Posteriormente, passaram a ser constituídos aos arredores e com túmulos identificados, ornamentados. Se por um lado se passou a “individualizar esqueletos”, por outro os cemitérios colocados nos limites da cidade dizem de seu significado “de contágio de morte” (FOUCAULT, 2013, p. 23). Para Martins (2005, p. 97), esse princípio se refere ao funcionamento das heterotopias num recorte preciso da sociedade, para ele: “[...] cada heterotopia tem um funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade, e a mesma heterotopia pode, segundo a sincronia da cultura a qual se encontra, ter um funcionamento ou outro”.

O terceiro princípio das heterotopias é sua capacidade de justapor vários elementos aparentemente díspares num mesmo espaço real. Esses locais heterotópicos remetem a uma série de outros espaços e recriam posicionamentos. Foucault cita o teatro e o cinema como locais que justapõem elementos diversos e estranhos entre si. Mas o autor também cita os tapetes orientais e os jardins como configurações heterotópicas. Estes últimos exemplos abrigam a vontade de utopia, porque, como o próprio autor ressalta “[...] é preciso reservar esse nome para o que verdadeiramente não tem lugar algum [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 21).

Como quarto princípio das heterotopias, Foucault aponta a relação com o tempo. As heterotopias abrigam o passado, museus e bibliotecas imprimem a ideia de acumular, preservar, apreender o tempo, encerrar em algum lugar ideias e modos de vida. As festas, os teatros, as exposições também são espaços e tempos heterotópicos que se colocam como um recorte ou um espaço de transição social. Como último princípio, as heterotopias possuem um “sistema de abertura e fechamento que as isola em relação ao espaço circundante”.

A noção de heterotopia se faz por meio de uma cadeia ampla e complexa, mas, de modo geral, trata de espaços constituídos para dar conta de tudo aquilo que não encontra lugar no mundo normativo, seja como desvio, como momento transitório, como o indesejado ou, ainda, como modo de dar forma aos desejos que o mundo não alcança. De qualquer maneira, os espaços heterotópicos são sempre uma denúncia à impossibilidade de os sistemas sociais abarcarem a multiplicidade das relações humanas. Para Martins (2005, p. 97): “[...] as heterotopias se colocam a funcionar plenamente quando os homens se encontram em um tipo de ruptura absoluta com seu tempo tradicional”. A noção de heterotopia nos possibilita, então, olhar para determinados espaços em sua condição de mobilidade e transformação conforme o funcionamento social, sobre o que eles podem dizer sobre seu tempo e sobre as rupturas que engendram.

Retomo aqui o relato de Débora sobre o incômodo diante do riso em relação à cena do caixão de Michelle, em que o corpo da palhaça não cabe no túmulo. Para alguns, sinônimo de riso que denuncia os padrões sociais, para outros, reiteração de um riso depreciativo sobre os corpos gordos. A cena organiza uma série de elementos que de fato não constituem uma narrativa única, não dizem diretamente sobre o que se deve pensar sobre aquilo que se vê. A cena cria possibilidades de uma série de leituras conforme a relação que cada indivíduo tiver com esses

elementos. De certa forma, isso justifica o estranhamento, a dúvida sobre o riso de muitas espectadoras e espectadores, relatado por Michelle, porque se instaura um espaço heterotópico sobre o qual a ordem e a desordem estão expostas concomitantemente, em que o vínculo entre as coisas é desestabilizado por elementos aparentemente díspares que são dispostos juntos e deslocados de seus espaços de razão e lógica linear. Foucault cita o teatro como um espaço heterotópico porque “[...] perfaz no retângulo da cena toda uma série de lugares estranhos”. A cena se faz nessa construção múltipla de elementos dispostos que remete a muitos aspectos que dizem sobre os corpos e seus lugares sociais, e que, portanto, provoca quem vê a posicionar-se dentro da situação, mesmo estando fora.

O riso performativo gerado pelas palhaças acontece ou não, como resposta a um risível, como efeito que evidencia o posicionamento do ridente em relação a algo, em relação ao cômico. Como pontuou Fabião (2008, p. 243): “O espectador é um elemento fundamental na trama performativa porque é estimulado a posicionar-se”. Contudo, não é um posicionamento estático de onde se ri, o riso, como asseverou Larrosa (2016), instiga a mobilidade constante dos sujeitos. O riso é, então, uma convocação a posicionar-se constantemente, colocar-se em relação a alguma coisa e de formas variadas. Para posicionar-se é preciso entender algumas dimensões presentes no risível e no riso e fazer os deslocamentos necessários para esse entendimento.

Dessa forma, podemos pensar a noção de riso performativo heterotópico como um ato no qual múltiplas forças estão presentes, tensionam-se, complementam-se, contrapõem-se. Forças que não se encerram no ato cômico ou em sua recepção, que se constituem no espaço das múltiplas relações que podem ser estabelecidas entre o risível e o ridente, para além de sua significação. Nesse sentido, o riso provocado pelas palhaças pode ser considerado um ato pedagógico ao convocar um posicionamento, uma atitude de quem ri.

Acredito que o riso resultado da comicidade das palhaças se constitui na busca por um corpo-espaço-ação heterotópico que instaura, numa situação concreta, a articulação de elementos díspares, de denúncia à norma e construção de pequenas realidades, mesmo que delimitadas, situadas e transitórias. O risível e o riso das palhaças abrigam o desvio, instauram, em um momento singular, a brecha, a fissura na normatividade que delimita os corpos e, ao mesmo tempo, apresentam a vontade de utopia, a possibilidade de performances de outras formas



de existência. A palhaça apresenta concomitantemente o corpo aprisionado, o corpo em festa, o corpo memória e o corpo reinvenção que busca tramar o seu mundo utópico, mesmo que no recorte da cena, como no jardim ou no tapete oriental.

Swain coloca o quanto os estudos feministas criam práticas que estabelecem espaços heterotópicos que atuam nas questões de gênero. Esses espaços se localizam nas brechas, nas fissuras das normativas sociais. Para ela:

Neste sentido, os estudos feministas e os movimentos de mulheres vem criando espaços outros – heterotopias – práticas e teorias que atuam na representação de gênero e fora dela, na medida da crítica à produção e reprodução do sistema de sexo/gênero através das instituições sociais, entre as quais a heterossexualidade compulsória (SWAIN, 2005, p. 336).

A autora ressalta a ideia desenvolvida pela filósofa feminista Rosi Braidotti sobre políticas de localização, como práticas que atuam dentro e fora das normativas de gênero, que olham para as configurações impostas e procuram por outras formas de reconhecimento, que englobem a multiplicidade das experiências femininas. Sobre a perspectiva de Braidotti, Rago também pontua que as políticas de localização possibilitam diferenciar, ao mesmo tempo que remetem aos modos de constituição do feminino, “a partir de um pensamento que singulariza, que subverte e diz de onde vem”<sup>73</sup> (RAGO, [200-], p. 5). Rago ressalta que, nesse contexto, a noção de heterotopia possibilita entender a pluralidade dos espaços que habitamos e os territórios fora dele, o que permite uma crítica ao lugar de que falamos e uma saída alternativa aos sistemas de controle e às posições universalizantes.

Tanto Swain quanto Rago se apoiam no trabalho de Braidotti, que defende a construção de subjetividades móveis e flexíveis como uma busca nômade de alternativas de representação. Segundo Swain (2005, p. 338): “Neste caso, o sujeito assujeitado à sua identidade passa a ser um ‘eu’ em construção, em processo, mutação, onde os limites se traduzem apenas no passado, numa *cartografia de mim*, numa identidade nômade”. O nomadismo caracterizaria a resistência aos códigos sociais hegemônicos. Braidotti (2002, p. 10) diz que a ideia de um sujeito nômade é

---

<sup>73</sup> Tradução do original: “La crítica feminista evidencia, entonces, que multiples respuestas são siempre posibles para los problemas que enfrentamos, y que otras preguntas deberían ser colocadas a partir de una perspectiva feminista, esto quiere decir que, a partir de un pensamiento que singulariza, subvierte y dice de donde proviene” (RAGO, [200-], p. 5).

uma figura, uma ficção política “[...] que me permite pensar sobre e mover-me através de categorias estabelecidas e níveis de experiência”.

Essa perspectiva de uma identidade nômade, que se faz num processo de construção constante, dialoga com a ideia de Larrosa do riso como recurso que mobiliza o sujeito de suas posições fixas, que o provoca a sair dos seus lugares de reconhecimento para perceber outros que podem afetar a experiência de si. Assim, incorpora-se à ideia de riso performativo e heterotópico a necessidade de pensá-lo em sua mobilidade, em sua condição de provocação a um fluxo e deslocamento constante das sujeitas e sujeitos, de não fixação de modos e modelos. As noções de performance, heterotopia e mobilidade se tramam uma na outra.

Dessa forma, o riso performativo heterotópico, provocado pela comicidade das mulheres, constitui-se como um espaço outro, como uma prática que desvia da norma, que abriga a multiplicidade de sentidos e que instiga experiências de si móveis, sem perder a dimensão e a crítica da própria norma. Entretanto, quando se trata de uma mobilidade heterotópica, é justamente mover-se constantemente por esses espaços outros, constituídos à margem das normativas, que reúnem múltiplos elementos e podem propiciar uma experiência de si distinta em relação às dinâmicas hegemônicas instauradas por uma lógica social.

O riso performativo, heterotópico e móvel, em seu caráter pedagógico, coloca-se como um campo de possibilidades, que instiga o trânsito de sujeitas e sujeitos por experiências que perpassam o corpo-pensamento. O riso promovido pelas palhaças atua na construção desses espaços heterotópicos feministas, na medida em que tensiona as formas hegemônicas de representação do feminino e que atua na construção de outras formas de performance de gênero, de si, do risível e do próprio riso.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A palhaçaria feminina está assentada, nesta tese, em seu caráter pedagógico, que se dá, principalmente, pelas articulações possíveis entre os modos de subjetivação, as práticas da palhaçaria, as questões feministas e de gênero e seus efeitos sobre a máscara e a experiência de si de artistas e ridentes. Assim, é por intermédio de processos criativos, debates, festivais, formações em palhaçaria com enfoque na experiência das mulheres que as artistas lançam um olhar sobre a máscara e os modos de constituição das noções de feminino e mulher. Nesse contexto, um elemento se insere na arte da palhaçaria, que durante muito tempo foi de predomínio masculino: os debates sobre as categorias mulher, feminino, feminismo e gênero. As problematizações decorrentes dessas perspectivas também instigam a olhar sob quais condições e formas as mulheres são representadas e constituídas dentro da comicidade. Tais questionamentos provocam as artistas a conceberem uma série de práticas que reconfiguram a função das mulheres na composição do risível e que afetam os modos de criar a máscara e pensar o riso. A palhaça emerge de práticas pedagógicas específicas, que mobilizam experiências de si, fazem circular outros discursos e propõem um olhar diferenciado às relações sociais e ao cômico, para além dos sistemas masculinos hegemônicos.

Os elementos e as análises trazidas nesta tese demonstram também que não só a artista e a máscara se modificam, mas a própria noção de riso, o que afeta diretamente quem ri. O riso, com efeito, também pode ser entendido em sua condição pedagógica, em suas maneiras de afetar e mobilizar quem faz parte do jogo cômico: artistas e plateia. O riso, como produto das relações entre quem ri e o risível, é como uma extensão do ato cômico criado pelas palhaças e, por conseguinte, uma forma de expandir para outros corpos as pautas e problematizações que são apresentadas na cena. O trabalho da palhaça se dá também na outra e no outro, nos modos como estes são afetados ou não pelo risível, na maneira como reconhecem ou não a comicidade proposta.

O riso provocado pelas artistas dá-se para além de um efeito do pensamento, do entendimento da cena, ele ocorre em sua condição de experiência estética, em sua capacidade de mobilizar estados de presença e produção de significados. É na relação entre a experiência física, cinestésica e o pensamento que o riso pode sensibilizar, inquietar, desacomodar, num jogo constante entre os modos de o corpo

sentir e perceber e a articulação de signos e significados que cada ridente mobiliza. Dessa forma, o riso criado pelas palhaças convoca constantemente a plateia a transitar por temas e questões que estão às margens, que tensionam e rompem com modelos pré-estabelecidos que regem modos de existência e as relações humanas, justamente porque trazem à tona as relações entre sexo (como uma condição anatômica dos corpos), sexualidade e gênero.

Ao longo da tese, procurei analisar os mecanismos e estratégias que as artistas palhaças utilizam para não reproduzir uma comicidade depreciativa da figura feminina e gerar um riso crítico aos modos como a categoria mulher e feminino são constituídos. Tendo em vista que a figura palhacesca encarna aquilo que é dado como torpe, ridículo e inadequado, a construção da palhaça e seu repertório exigem olhar para essas noções com cuidado para que não se desqualifique as mulheres e para que seu trabalho sirva como desestabilizador dos padrões sociais de gênero.

Os processos formativos de composição da figura que envolvem o universo da artista e a máscara passam também a ser problematizados, considerando que as práticas cômicas que apontam para os corpos e seus lugares de inadequação podem reiterar condições de opressão e vulnerabilidade. As artistas então criam uma série de práticas que buscam deslocar os lugares de riso dos corpos das palhaças para as condições em que eles se constituem e são significados socialmente, apresentando assim outras possibilidades de reconhecer e legitimar a multiplicidade de existências que podem integrar a categoria mulher e a noção de feminino. Os diferentes mecanismos e estratégias que perpassam formas de compor a figura, modos de criação cênica e processos de formação constituem-se como modos de resistência das artistas palhaças.

Proponho para este momento final olhar para as análises e os resultados desta pesquisa a partir de um jogo de perguntas e respostas. Problematizações que estiveram presentes e que circunscrevem a questão central, sobre como a palhaçaria feminina constitui práticas pedagógicas de resistência a um riso depreciativo.

## O RISO TEM GÊNERO?

A pergunta que dá origem a este subtítulo parece ter respostas óbvias diante do contexto até aqui desenvolvido. Sim, o riso tem gênero, na medida em que se determina em relação a normas sociais, a interditos, a modos de se ver, compreender e narrar o mundo relacionados ao masculino e ao feminino. Contudo, não se trata de uma simples afirmação – *sim, o riso tem gênero* – como condição evidente. Trata-se de pensar sobre a complexidade de signos e forças que se fazem presentes no ato de rir, de entender o riso em seu caráter de constituição. O risível não é uma simples representação da realidade, ele a constitui, ao fazer circular discursos, ao reiterar ou subverter os status de sujeitas e sujeitos, ao ratificar ou romper sistemas hegemônicos. Consequentemente, o riso também é um modo de perpetuar formas que legitimam ou não as relações humanas e os sistemas de poder, na medida em que se configura como uma resposta ao risível.

Nos capítulos *A palhacinha*, *Palhaça mulher-macha* e *Palhaça como criatura* procurei analisar as formas de composição da figura que desestabilizam as noções de gênero e da própria máscara. A palhacinha, então, aparece como imagem que se compõe nas intersecções entre a figura palhacesca e os ideais de feminino. A figura da palhacinha revela como as artistas são interpeladas a performar o gênero feminino e também a portar a máscara dentro dessas características. Contudo, as artistas palhaças encontram modos de ruptura, a palhacinha em sua composição que remete àquilo que é dado como feminino, em suas configurações lúdicas, coloridas, meigas, delicadas, aparentemente inofensivas, é utilizada como forma de criar uma conexão com o público e provocar a pensar sobre os atributos instituídos ao feminino e as condições dadas às mulheres. As palhaças, nessa direção, questionam o feminino ao habitar as normativas de gênero que instituem os elementos e modos de performar o próprio feminino.

Olhar para a palhacinha sob a ótica da paródia de si foi um modo de entender como a artista gera ruptura, ao mesmo tempo que remete à norma. A paródia contém o elemento da autorreflexividade, ou seja, a mesma forma mantém referências e semelhanças ao que é parodiado, assim como apresenta a ruptura e o novo, possibilitando um distanciamento crítico da forma original. Sendo assim, as práticas de composição da palhaça, que emergem do universo pessoal da artista e apontam para os corpos, contêm tanto os elementos que se referem ao que poderia

ser depreciativo nos corpos, quanto as maneiras como cada artista ressignifica sua relação com estes.

As configurações nas quais as artistas transitam entre gênero, ou apresentam o masculino e o feminino concomitantemente, ou ainda performam o gênero da palhaça de forma ambígua, como apresentado no capítulo da *Palhaça mulher-macha*, revelam o caráter ficcional de gênero. O trabalho das artistas evidencia como o gênero é estabelecido por uma série de elementos legitimados socialmente. O risível nesse segundo momento é efeito do trânsito e da disruptura de gênero.

O movimento de constituição da palhaça, com base nas experiências pessoais das artistas, também pode ser visto na perspectiva da metáfora. A metáfora, mais do que apresentar algo de diferente, forma, enfatiza alguns aspectos, assim, quando se diz que o “amor é louco”, o adjetivo ressalta um olhar específico a respeito do objeto amor. As artistas levam para a palhaça uma metáfora de si, também no que tange à sua sexualidade. A máscara, além de gênero, tem sim sexualidade. O riso então se dá nos modos como elas evidenciam essas relações, na surpresa do público, que é provocado a olhar para a sexualidade da palhaça e seus diferentes modos de expor a multiplicidade que engendra as configurações entre sexualidade e gênero e que rompem com os modelos heteronormativos. Quando as artistas provocam perguntas como – você é menina ou menino? –, quando colocam em cena um beijo entre pessoas do mesmo sexo, elas estão tensionando os discursos heteronormativos que regulam as relações tanto sociais a respeito de gênero, quanto alguns marcadores da própria máscara, que muitas vezes apontam a figura como um ser assexuado.

Os trânsitos ou ambiguidades de gênero no trabalho da palhaça também tensionam as figuras da branca e da augusta, que passam a ser problematizadas pelas artistas. O branco e o augusto, e aqui ditos no masculino, porque assim foram criados, encarnam de um lado a figura de comando e sabedoria e, de outro, a figura do bobo, ingênuo, atrapalhado. O jogo dessas figuras está vinculado principalmente a uma relação de opressor e oprimido. Quando as mulheres se colocam na figura da branca, no lugar de comando e dominação, há uma inversão nos papéis sociais, as artistas palhaças experimentam e apresentam a figura feminina em um espaço de poder não comumente delegado às mulheres. O riso que emerge dessas performances é também efeito de uma ruptura com padrões que condicionam os papéis de gênero. Todavia, o jogo entre branca e augusta também pode ser

entendido em seu caráter de reiteração de sistemas de opressão. Ao inverter os papéis sociais, as mulheres modificam os status de sujeitas, mas ainda mantêm padrões que sistematizam poderes e hierarquias.

Os enlaces que envolvem as relações de poder que a máscara da branca provoca no trabalho das artistas não representam uma simples questão de inversão de papéis, o poder é apresentado também como um jogo de forças e de resistência para além das formas de opressão. As artistas então utilizam estratégias que ressignificam a imagem da figura branca, que deixa de ser somente uma máscara opressora para se tornar um mecanismo para expor as possibilidades de força e luta do feminino. Os jogos de poder que a palhaça instaura desestabilizam a máscara e lhe dão outros contornos, que rompem com a fixidez dos modelos branca e augusta. Por outro lado, muitas artistas não se apoiam mais nas referências da branca e augusta por considerar que elas fixam e limitam o processo de criação e que reiteram sistemas de opressão. As noções sobre a máscara passam a ser questionadas, rearticuladas e até mesmo abandonadas, em função de um risível e de um riso que visa a uma crítica à condição das mulheres e uma reivindicação de outras formas de performar o feminino.

A palhaça como criatura também evidencia as questões de gênero presentes na composição do risível e do riso, por meio de sua corporeidade exacerbada e da exposição dos corpos, no diálogo com a máscara bufa, remete aos sistemas de exclusão e não reconhecimento que perpassa a categoria mulher. A exibição do corpo torpe, fora dos modelos de reconhecimento para o feminino, fissura, questiona os padrões que legitimam as atribuições de gênero.

Os processos formativos e de composição da cena também revelam as características de gênero que atravessam o riso, não somente pelas temáticas que evocam e pela corporeidade que apresentam, mas também pela voz. A voz, em suas múltiplas dimensões de qualidade vocal, palavra e poética, também é transpassada pelas questões de gênero, e, assim como pode reiterar os padrões hegemônicos que estabelecem o que se refere a cada gênero, também pode ser elemento desestabilizador destes. A voz como recurso cômico escancara e desestrutura padrões vocais atribuídos ao feminino e masculino, e o riso se configura como reflexo dos jogos vocais que a artista é capaz de performar e que colocam em xeque determinados padrões. O trabalho vocal, além de possibilitar a

construção da voz da palhaça, de delimitar seu contexto e delinear suas narrativas, também oferece ao público outras formas de performar o que é feminino.

O riso, portanto, tem gênero na medida em que se faz com base em sistemas sociais que constituem códigos de reconhecimento para sujeitos e sujeitas. O risível e o riso têm e fazem gênero ao reiterar ou romper com os modelos atribuídos para o feminino e masculino.

### COMO CRIAR UMA COMICIDADE POR INTERMÉDIO DOS CORPOS SEM FAZER DELES OBJETO DE RISO?

Talvez essa pergunta tenha sido a desencadeadora de toda a problemática desta tese, pois ela tange, justamente, os processos criativos que envolvem a máscara e os corpos das artistas. A figura palhacesca, que personifica aquilo que é dado como ridículo e torpe, assim como os processos criativos, que visam a explorar essas características nas artistas em busca de uma comicidade pessoal, criam um limite muito tênue entre uma comicidade depreciativa e um risível crítico dos sistemas sociais. Como, então, criar uma comicidade por intermédio dos corpos sem fazer deles objeto de riso? Como explorar os sentimentos de inadequação das artistas, evidenciar seus corpos e comportamentos, dados como fora dos padrões, sem ridicularizar essas condições?

Ao longo das análises foi possível compreender que explorar o sentimento de inadequação dos corpos, assim como suas características, faz parte de um processo que visa a entender como cada artista é afetada e reage diante dos múltiplos modos de subjetivação que configuram o feminino. Assim, explorar as particularidades de cada artista para a construção do ridículo tem como finalidade, num primeiro momento, investigar a experiência desses corpos para se entender as condições que forjaram seus modos de operar sobre si mesmas e as coisas do mundo, suas maneiras de pensar, sentir, agir e reagir. Ao explorar questões pessoais é possível compreender o que mobiliza cada artista e como isso está inserido em sistemas sociais que legitimam sujeitas e sujeitos. Entretanto, as experiências das artistas demonstram o quanto essa metodologia requer cuidados para que não se configure como mais um sistema de opressão, que reafirma a vulnerabilidade dos corpos das mulheres. A questão que se impôs, constantemente, foi de compreender como as artistas buscam ultrapassar esse primeiro plano de exploração das características



personais para criar uma comicidade que aponte para os modos como as mulheres são interpeladas a performar o que é dado como feminino. Como as artistas deslocam o riso dos corpos para os sistemas sociais.

As questões que envolvem o riso e o corpo das artistas se evidenciam ainda mais quando se olha para a palhaça em sua condição de criatura. A palhaça como criatura consiste numa análise de performances que provocam as fronteiras do que é instituído como normal para os corpos. A palhaça, na sua condição de criatura, convoca a plateia a transitar pelas zonas excluídas dos padrões de normalidade, para aquilo que é dado como abjeto, que está para além das zonas de reconhecimento. Para Butler (2000), o abjeto se constitui no interior de práticas discursivas que delimitam o status dos sujeitos, que estabelecem os domínios de inteligibilidade cultural. Os seres abjetos habitam as zonas inóspitas, os espaços desagradáveis, inabitáveis da vida social (BUTLER, 2002, p. 158). Assim, a palhaça como criatura é essa que transita por esses espaços de exclusão, desestabilizando padrões e fronteiras.

A essa altura poderíamos inquirir se toda palhaça não carrega um contingente de criatura, tendo em vista que se trata de uma figura que emerge dentro de sistemas de exclusão. E acredito que sim, que toda palhaça carrega em si um status de criatura, tanto pela condição de palhaça, quanto de mulher e, ainda, de mulher palhaça. No entanto, algumas performances trazem de forma mais explícita ou hiperbólica essas questões, principalmente quando transportam para a cena corpos e temáticas ainda pouco explorados na palhaçaria, como os corpos com deficiência.

Os corpos ditos com deficiência ou limitações dilatam ainda mais a problemática de como criar uma comicidade por intermédio dos corpos sem fazer deles objeto de riso. Novamente é sobre os sistemas sociais que o humor deve estar calcado, é sobre como as normativas instituem quem são as sujeitas e sujeitos normais que o riso deve ser apontado. A artista Ariadne, palhaça Birita, coloca em cena sua problemática pessoal e convoca a plateia a rir com ela de suas mazelas em relação a um mundo que criou códigos de normalidade que não abarcam as peculiaridades das pessoas com deficiência. Aquela e aquele que ri precisam então abandonar, mesmo que pelo instante da cena, os lugares que ocupam como ridentes que transitam pelos códigos de normalidade. Quando as artistas, que estão fora dos padrões de normalidade, passam a habitar a máscara, elas rompem com a fronteira de exclusão e se colocam como protagonistas da ação, e mais, conduzem

quem ri pelo seu universo. Os deslocamentos, portanto, se dão em relação aos códigos cômicos e a plateia, que é mobilizada a sair de seus lugares cotidianos de entender o mundo.

A intersecção com a máscara bufa também é um recurso que coloca a performance das palhaças na zona de criatura, daquilo que é dado como fora das formas humanas. A máscara bufa, que apresenta os corpos que causam repulsa, em seus estados de deformidade, quase animais, que não são reconhecidos como humanos na relação com a máscara da palhaça, escancara a materialidade dos corpos e nos possibilita entender a função da palhaça atrelada, inevitavelmente, aos significados que envolvem corpo e gênero. A palhaça como criatura expõe de forma visceral diante da plateia os lugares de vulnerabilidade das mulheres, os modos como as mulheres são oprimidas e abusadas ou intimadas a performar um feminino que não lhes cabe.

A palhaça em sua condição de criatura não transita só pelos espaços de exclusão, ela também é o lugar de ressignificar esse lugar, é uma estratégia de modificar o status dos padrões de exclusão, quando aquilo que é dado como um problema deixa de ser um obstáculo. É o que comprova o trabalho de Ariadne Antico, que coloca em cena as questões relativas aos corpos deficientes como uma problemática social e não somente pessoal, similarmente Michelle Silveira, palhaça Barrica, e Ana Flávia, palhaça Geleia, quando trazem as questões relacionadas aos corpos gordos. Corpos e condições que não são objetos de riso, mas que são problematizados em situações cômicas que contextualizam as circunstâncias em que são constituídos como diferentes, inadequados e adversos. O lugar de exclusão é deslocado para a reivindicação de legitimidade dessas pessoas.

Outros mecanismos e estratégias também são desenvolvidos pelas mulheres palhaças para deslocar o riso dos corpos para as condições sociais, porque a simples exposição da figura pode configurar um riso depreciativo. As análises dos materiais de pesquisa evidenciaram a importância da composição cênica no trabalho das palhaças, além da figura é indispensável uma trama para que o riso não se configure de forma pejorativa. Todos os elementos que envolvem a cena cômica são importantes na medida em que contextualizam os modos como aquelas figuras são constituídas.

A empatia que a palhaça gera direciona o riso para a situação que ela vive, o público ri com ela e não dela. A empatia é um elemento fundamental para a ideia de

deslocamento do riso dos corpos para os quadros sociais, é por meio da empatia que a plateia pode se identificar com a figura e se reconhecer também em determinados contextos. A voz se torna elemento importante tanto de construção de sua figura como de desconstrução de formas de ser delimitadas pelas noções de gênero. A figura palhacesca desforma modelos sociais, como enfatizou Ana Elvira Wuo, afrouxa a artista dos padrões, como pontuou Karla Concá, e desobriga de ser, como enfatizou Icle e Lima. Viabilizam-se, portanto, rupturas com os modos que as mulheres são interpeladas, assim como a criação de modos singulares de portar a máscara. O riso se constitui naquilo que os corpos podem fazer, podem performar para além dos modelos, daquilo que convencionalmente se atribui para cada gênero. O riso, então, não se faz sobre o aspecto dos corpos, mas sobre as condições de (re)criação destes, sobre os modos absurdos, estranhos, inusitados, extracotidianos com que palhaças exploram e subvertem as características que lhes foram atribuídas. O risível das palhaças busca por um riso que, mesmo construído por intermédio dos corpos, não o torna objeto risível por suas limitações ou características, mas pelo modo como socialmente é visto e caracterizado, assim como pelas maneiras de ruptura que são capazes de performar. A constituição do risível da palhaça não se limita à exposição da dissonância dos corpos das artistas em relação aos modelos femininos e de mulher, mas se faz no modo de reconhecer, contextualizar, questionar e ressignificar o que é atribuído aos corpos.

#### AFINAL, ESTAMOS RINDO DE QUÊ?

As práticas da palhaçaria feminina convocam a um riso *com* e não um riso *de*, por isso a busca incessante de deslocar o riso dos corpos das artistas e das palhaças para as condições sociais que constituem as noções de mulher e feminino. Ri-se *com* a palhaça porque sua comicidade possibilita, ao mesmo tempo, reconhecer aquilo que constitui as categorias de mulher e feminino e ainda (re)criar outras formas de pensar e performar essas noções. Ri-se da norma e das formas de ruptura.

Os modos de apresentar o trabalho das palhaças categorizadas como a palhacinha, palhaça mulher-macha e palhaça como criatura, mesmo que tratados de forma distinta nesta tese, não se apresentam cenicamente distanciados. Elas se misturam, a palhaça ao performar o masculino também tem elementos de criatura ou

da palhacinha, da mesma forma que a criatura também incorpora elementos das outras categorias e a palhacinha apresenta momentos de criatura ou da mulher-macha. Penso que é justamente na intersecção dessas formas que o riso provocado pelas palhaças se faz, nessa construção ficcional hiperbólica, híbrida, móvel, que surpreende a plateia e a convoca a olhar para si e o mundo de outra forma.

A palhaçaria feminina não trata de uma pedagogia somente de criação, não se refere somente às artistas, mas também às mulheres ridentes. A noção de mulher como público é uma importante ruptura com padrões tanto da teatralidade quanto da comicidade, que teve por muito tempo a ideia de um espectador hegemonicamente masculino, branco, de classe média, que pautava a performance cênica. A noção de mulher-público reverbera na composição da palhaça, que precisa considerar a multiplicidade que engendra a categoria mulher. Nesse aspecto, muitos outros elementos também perpassam a criação cômica, questões como raça, etnia, classe social, idade, contexto social e tantos outros precisam ser constantemente revisitados para abarcar a heterogeneidade das mulheres. A mulher-público, a mulher que ri e que faz rir, também constitui pelo riso um corpo coletivo, um corpo que faz do riso um modo de luta, um modo não violento de se colocar no mundo, de problematizar e reivindicar outras relações. O risível e o riso da palhaça têm sim gênero, mas não só gênero, tem sexualidade, raça, etnia, idade, classe social, contexto histórico e exige a construção de um risível capaz de lançar um olhar constante sobre a complexa trama discursiva que o envolve.

As análises apresentadas conduzem a pensar que a composição do cômico, transpassado pelas questões feministas e de gênero, gera um riso que não pode ser apreendido em uma única instância, ele se compõe em movimentos de empatia, de identificação, de crítica, de deboche, de estranhamento que se atravessam constantemente. O risível e o riso se fazem por múltiplas linhas de força que complexificam a recepção e, por vezes, impedem a definição do que se está rindo por uma única via. O riso provocado pelas artistas exige de quem ri mover-se de seus lugares de entender o mundo, transitar por lugares outros, incomuns, fora dos sistemas hegemônicos e incita constantemente a pergunta – afinal, estamos rindo de quê?

Essa complexidade que perpassa o riso e o risível das palhaças cria um território movediço, instável, que nem sempre explicita o lugar do riso, justamente porque possibilita múltiplas leituras. Quando se trata da figura palhaça, em que estão presentes os corpos e as configurações de gênero, na construção do cômico, mesmo que a

composição cênica aponte para as falhas e possíveis rupturas da norma, os riscos para um riso depreciativo ainda existem, não são completamente minimizados, porque dependem também das relações que ridentes são capazes de estabelecer com o risível. Esse espaço volúvel, inconstante, exige das artistas um olhar permanente sobre suas produções e a recriação de formas que visem minimizar as possibilidades de um riso pejorativo e potencializar os pontos de crítica de sua comicidade. A fronteira entre rir *com* e rir *de* é um território de risco e em constante transformação.

O riso que se faz sobre um risível que envolve múltiplas relações enxorta o espaço de debate, de interrogação capaz de abrir brechas para novas experiências de si para artistas e ridentes. Talvez a interrogação inicial – Afinal estamos rindo de quê? – seja o eixo de uma comicidade que mobiliza e coloca artistas e ridentes a transitar por lugares outros, a atravessar zonas desconhecidas, desviantes, a visitar brechas e olhar para além dos sistemas hegemônicos cotidianos. Não ter medo da pergunta, permitir que ela esteja presente no trabalho de criação e diante do público pode ser a grande provocação, porque a dúvida, ou as múltiplas formas de entendimento da proposta cômica, podem suscitar o debate. O riso e o risível das palhaças se faz, então, heterotópico e móvel.

#### POR QUE PENSAR NUM RISO HETEROTÓPICO E MÓVEL?

A complexidade que envolve a comicidade das palhaças convoca ao riso performativo-heterotópico-móvel, performativo porque gera efeitos, porque se faz na experiência estética que convoca corpo pensamento, faz-se coletivamente nos múltiplos olhares que atravessam a cena. É heterotópico móvel, porque convida a andar por espaços sociais singulares, desviantes, multifacetados e instiga quem ri a mover-se constantemente, a posicionar-se diante do risível. A noção de heterotopia na obra foucaultiana trata dos espaços singulares, que contestam as lógicas cotidianas, onde se justapõem elementos aparentemente díspares e incongruentes. Os espaços heterotópicos revelam o funcionamento social a partir daquilo que desvia, que está à parte, que ordena as coisas do mundo de outra forma. As heterotopias revelam os movimentos de ruptura com o tempo-espaço social. Numa perspectiva feminista, como ressaltou Swain (2005, p. 336), as práticas feministas heterotópicas “atuam na representação de gênero e fora dela”. Para a autora,

pensar nas práticas feministas em relação ao conceito de heterotopia é criar condições para experienciar os espaços de fissura.

Nesse sentido, criar práticas pedagógicas heterotópicas móveis é possibilitar experiências de si que coloquem em xeque modos de subjetivação, mas que também os (re)criem. É criar condições para que acontecimentos, atos e formas se multipliquem, justaponham-se, articulem-se diferentes de inúmeras maneiras e gerem experiências de si também múltiplas, que não podem ser apreendidas.

Desse modo, o riso provocado pelas palhaças também se configura como uma pedagogia, que pode provocar um modo outro de apreender o mundo, de promover experiências sobre si e que propicia desestabilizar sistemas sociais de hierarquias que colocam corpos à margem daquilo que é dado como legítimo e inteligível como modo de existência. O riso em sua condição pedagógica heterotópica e móvel é uma possibilidade de reconhecer, transitar, contestar e reordenar formas de operar sobre si e sobre as coisas do mundo por intermédio de uma experiência estética que conduz artistas e ridentes por espaços outros, que estão apartados e que redimensionam as lógicas cotidianas das relações humanas.

As pedagogias da palhaçaria feminina, então, se colocam como resistência a uma comicidade depreciativa, na medida em que problematizam as questões de gênero, que articulam de variadas formas as características atribuídas ao feminino e masculino, nas formas como se deslocam do corpo das palhaças para as condições sociais que delimitam sujeitas e sujeitos de reconhecimento, na maneira como mobilizam artistas e ridentes a uma experiência de si que leva a lugares distintos que aqueles já configurados para o gênero e para o cômico.

## DOS LIMITES ÀS NOVAS POSSIBILIDADES

O recorte deste trabalho delineou um conjunto de práticas específicas que envolvem a comicidade, oriunda principalmente de técnicas europeias, brancas, tanto no espaço circense quanto teatral. Da mesma forma, a pesquisa também se aproximou de um grupo de artistas com características similares, que tiveram seus processos formativos transpassados por essas práticas, assim como foram artistas que conheci, principalmente, nos espaços circunscritos pelos festivais. Poucos foram os trabalhos de artistas negras, artistas de circo (que vivem sob a lona), a que

assisti, e isso já se constitui um novo dado a ser analisado. Assim como também não tive acesso à comicidade desenvolvida por mulheres indígenas ou em outros contextos brasileiros.

Acredito que é justamente nas fronteiras desta pesquisa que reside as possibilidades de estender este estudo. Há muitos trabalhos de mulheres palhaças incorporando às suas práticas elementos do repertório cultural regional, conexões com suas raízes étnicas na busca de uma comicidade que almeja desprender-se cada vez mais de práticas coloniais. Nessa perspectiva, gostaria de ter abordado outros quadros teóricos, como a noção de interseccionalidade e interculturalidade presentes nos estudos feministas, assim como questões trabalhadas por estudos decoloniais. Caminhos que me levam a pensar numa comicidade brasileira ou, ainda, numa comicidade de mulheres latino-americanas. Como aspectos regionais e étnicos reverberam na construção da máscara da palhaça e no riso? Enfim, possibilidades que se abrem com a trajetória que fiz até o momento.

Finalizo este trabalho, mas não meus questionamentos, com a paródia musical *Abre alas*, de nosso coletivo de palhaças, porque, mais do que fechar uma etapa, esta pesquisa abriu espaços para pensar cada vez mais sobre o cômico e o riso na perspectiva das mulheres, ou ainda, sob o ponto de vista da singularidade e diversidade de sujeitas, sujeites e sujeitos.

Ô abre alas que eu quero passar  
 Ô abre alas que eu quero passar  
 Somos palhaças, não podes negar  
 Somos palhaças, não podes negar

Ô abre alas que eu quero passar  
 Ô abre alas que eu quero passar  
 Estamos juntas, vamos gargalhar  
 Somos de ouro, todas vão entrar

Ô abre alas que eu quero passar  
 Ô abre alas que eu quero passar  
 Somos palhaças, não podes negar  
 Somos palhaças, não podes negar

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio (2005). **Profanações**. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALCÂNTARA, Celina. O trabalho do ator e a arte de ficcionar a si mesmo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 902-922, set./dez. 2013.

ANDRADE, Marcelo. Performance e educação: relações, significados e contextos de investigação. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p 289-312, mar. 2012.

ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de. **Etnografia da Prática Escolar**. 13. ed. Campinas: Papirus, 2007.

ASTON, Elaine. **Feminist theatre practice: a handbook**. London: Routledge, 1999.

AUSTIN, John Langshaw. (1962). **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Tradução Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. (1991). **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BENTO, Berenice. O lado feminino de Bolsonaro: os memes como sintoma. **Opera Mundi**, Brasília, 23 abr. 2020. Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/analise/64324/o-lado-feminino-de-bolsonaro-os-memes-como-sintoma>. Acesso em: 18 jun. 2020.

BERGSON, Henri. (1978). **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução Nathanael C. Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BOLOGNESI, Mário Fernando. O corpo como princípio. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 101-112, 2001. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/827/721>. Acesso em: 28 mar. 2016.

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

BOLOGNESI, Mário Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. **Sala Preta**, São Paulo, v. 6, p. 9-19, 2006.

BONATTO, Mônica Torres. **Professor-performer, estudante-performer: notas para pensar a escola**. 2015. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/>



handle/10183/117825/000968708.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 13 jul. 2020.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividade nômade. Tradução: Roberta Barbosa. **Labrys: estudos feministas**, São Paulo, n. 1-2, jul./dez. 2002. Disponível em: [https://www.academia.edu/6042161/Diferen%C3%A7a\\_diversidade\\_e\\_subjetividade\\_n%C3%B4made\\_Rosi\\_Braidotti](https://www.academia.edu/6042161/Diferen%C3%A7a_diversidade_e_subjetividade_n%C3%B4made_Rosi_Braidotti). Acesso em: 15 maio 2020.

BRONDANI, Joice Aglae. **Clown, absurdo e encenação**: processos de montagem dos espetáculos “Godô”, “Trattoria” e “Joguete”. Salvador: Fast Design, 2014a.

BRONDANI, Joice Aglae. **Varda che bauccho!**: transcursos fluviais de uma pesquisatriz: bufão, commedia dell’arte e manifestações espetaculares populares brasileiras. Salvador: Fast Design, 2014b.

BRONDANI, Joice Aglae. A máscara e a sombra: palco e vida. **Arte da Cena**, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 21-42, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/artce/article/view/46181/24193>. Acesso em: 24 nov. 2017.

BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. A atuação de mulheres como palhaças: resistência e subversão. **Revista Ártemis – Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidade**, João Pessoa, v. 26, n. 1, p. 157-174, 21 dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/42096>. Acesso em: 02 dez. 2020.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação: elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. 2. ed. Campinas: Ed. da Unicamp, 2009.

BUTLER, Judith (1993). *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. Traduções: Tomaz Tadeu da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-166.

BUTLER, Judith (1993). **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Traducción: Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith (2005). **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BUTLER, Judith (1990). **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BUTLER, Judith (2015). **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith (1998). *Atos performáticos e a formação de gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista*. Tradução de Pê Moreira. In: HOLLANDA,

Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 213-230.

CAMINHA, Melissa Lima. **Payasas**: historias, cuerpos y formas de representar la comicidad desde una perspectiva de género. 2015. Tese (Doutorado em Artes e Educação) – Faculdade de Belas Artes, Universidade de Barcelona, Barcelona, 2015.

CAMOZZATO, Viviane Castro. Pedagogias do presente. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 39, n. 2, p. 573-593, abr./jun. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/edreal/v39n2/v39n2a12.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2020.

CAMOZZATO, Viviane Castro; COSTA, Marisa Vorraber. Da pedagogia como arte às artes da pedagogia. **Pro-Posições**, Campinas, v. 24, n. 3, p. 161-182, set./dez. 2013a. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/pp/v24n3/10.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2020.

CAMOZZATO, Viviane Castro; COSTA, Marisa Vorraber. Vontade de pedagogia: pluralização das pedagogias e condução de sujeitos. **Cadernos de Educação**, Pelotas, n. 44, p. 22-44, jan./abr. 2013b. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/view/2737/2489#>. Acesso em: 16 abr. 2020.

CARDOSO, Manuela Castelo Branco de Oliveira. **Nedda, Colombina, Matusquilla e Zerpina**: ensaios sobre palhaçaria e ópera. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/35818>. Acesso em: 10 jan. 2020.

CARLSON, Marvin (1996). **Performance**: uma introdução crítica. Tradução: Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2009.

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

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

CÉZARD, Delphine. **Les “nouveaux” clowns**: approche sociologique de l'identité, de la profession et de l'art du clown aujourd'hui. Paris: L'Harmattan, 2014.

CIXOUS, Hélène (1979). **La risa de la Medusa**: ensayos sobre la escritura. Traducción de Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, 1995.

CONCÁ, Karla. Parto de mim. **Palhaçaria Feminina**, Chapecó, v. 4, p. 8-9, 2018.

CONSENTINO, Marianne Tezza. O clown através da máscara: contribuições para o treinamento do ator. **Anais ABRACE**, Salvador, v. 13, n. 1, 2012. Trabalho apresentado no 7º Congresso da ABRACE, 2012, Porto Alegre. Disponível em:

<https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2584/2718>. Acesso em: 15 out. 2018.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DOLAN, Jill. **The feminist spectator as critic**. 2. ed. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2012.

DOSSIÊ de análise 1. 2017. Arquivo confidencial não publicado.

DOSSIÊ de análise 2. 2018. Arquivo confidencial não publicado.

DOSSIÊ de análise 3. 2019. Arquivo confidencial não publicado.

DOSSIÊ de análise 4. 2020. Arquivo confidencial não publicado.

DREAM, Caroline. **El payaso que hay em ti: sé payaso, sé tú mismo**. Barcelona: Clownplanet, 2012.

EL HAOU LI, Janete. A voz nômade de Demetrio Stratos. **Pesquisa e Música**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, 2000.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 7-76.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>. Acesso em: 3 dez. 2019.

FELLINI, Federico. Clown. *In*: FELLINI, Federico. **Fellini por Fellini**. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 1974. p. 1-7.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault e o desejável conhecimento do sujeito. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 24, n. 1, p. 39-59, jan./jun. 1999. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/55804/33902>. Acesso em: 10 jan. 2020.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Trabalhar com Foucault: arqueologia de uma paixão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. Tradução Lucas Baldovino, Carlos David Szlak. 5. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. *In*: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Tradução: Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

FOUCAULT, Michel (1971). **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel (1966). **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel (1969). **A arqueologia do saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008a.

FOUCAULT, Michel (1988). **Tecnologías del yo y otros textos afines**. Traducción de Mercedes Allendesalazar. Buenos Aires: Paidós, 2008b.

FOUCAULT, Michel (1969). O que é um autor? *In*: FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. (2009). **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984). Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel (2009). **O corpo utópico; As heterotopias**. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GRANDONI, Jorge (Comp.). **Clowns**: saltando los charcos de la tristeza. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004). **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HUGILL, Beryl. **Bring on the clowns**. Secaucus: Chartwell Books, 1980.

HUTCHEON, Linda (1985). **Uma Teoria da Paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução: Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

HUTTER, Gardi. Entrevista: Gardi Hutter. Entrevista a Michelle Silveira da Silva. Tradução de Wendy Sampaio. **Palhaçaria Feminina**, Chapecó, n. 3, p. 77-84, 2015.

ICLE, Gilberto. **O ator como xamã**: configurações da consciência no sujeito extracotidiano. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ICLE, Gilberto. Estudos da presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 9-27, jan./jun. 2011b. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/23682/13690>. Acesso em: 28 mar. 2016.

ICLE, Gilberto. Da performance na educação: perspectivas para a pesquisa e a prática. *In*: PEREIRA, Marcelo de Andrade (Org.). **Performance e educação: (des)territorializações pedagógicas**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013. p. 9-22.

ICLE, Gilberto (Org.). **Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ICLE, Gilberto; ALCÂNTARA, Celina Nunes. Teatro, palavra, performance: pensar a voz para além da expressão. **Repertório**, Salvador, n. 17, p.129-135, jul./set. 2011. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5733/4275>. Acesso em: 16 mar. 2020.

ICLE, Gilberto; BONATTO, Mônica Torres. Por uma pedagogia performativa: a escola como entrelugar para professores-performers e estudantes-performers. **Cadernos Cedes**, Campinas, v. 37, n. 101, p. 7-28, jan./abr. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v37n101/1678-7110-ccedes-37-101-00007.pdf>. Acesso em: 26 nov. 2017.

ICLE, Gilberto; LIMA, Guilherme Bruno de. Pedagogias da voz na arte palhacesca: um estudo sobre a iniciação com oito artistas brasileiros. **Moringa: artes do espetáculo**, João Pessoa, v. 9, n. 2, p. 89-110, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43639/21648>. Acesso em: 18 mar. 2020.

ISAAK, Jo Anna. **Feminism & contemporary art: the revolutionary power of women's laughter**. London: Routledge, 1996.

JACOBS, Daiane Dordete Steckert. Corpo vocal, gênero e performance. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 359-381, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbep/v7n2/2237-2660-rbep-7-02-00359.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2020.

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. **Da graça ao riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, v. 10, n. 12, p. 11-30, 2008.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark (1980). **Metáforas da vida cotidiana**. Tradução: Mara Sophia Zanotto e Vera Maluf. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: Educ, 2002.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu. **O sujeito da educação**. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 35-86.

LARROSA, Jorge (1998). **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Tradução: Alfredo Veiga-Neto. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 120-155.

LECOQ, Jacques (1997). **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Senac São Paulo; Sesc São Paulo, 2010.

LEITE, Amanda Dias. **Aspectos do processo de abertura à participação feminina na palhaçaria brasileira**: especificidades da produção carioca nas décadas 1980 e 1990. 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAC-ABFMX2/1/disserta\\_\\_o\\_371\\_29.10.2015\\_\\_\\_aspectos\\_do\\_processo\\_de\\_abertura\\_participa\\_\\_o\\_\\_feminina\\_\\_\\_amanda\\_dias\\_leite.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAC-ABFMX2/1/disserta__o_371_29.10.2015___aspectos_do_processo_de_abertura_participa__o__feminina___amanda_dias_leite.pdf). Acesso em: 15 jan. 2017.

LIMA, Guilherme Bruno de. Vozalidade e palhaçaria: pensando a voz do/a palhaço/a como aprendizagem. *In*: SIMPÓSIO REFLEXÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS, 2., 2017, Campinas. **Anais [...]** Campinas, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Proposições**, Campinas, v. 19, n. 2, p. 17-23, maio/ago. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pp/v19n2/a03v19n2.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2017

LULKIN, Sergio Andrés. **O riso nas brechas do siso**. 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/10256/000595303.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 17 jun. 2020.

MARQUES, Roberta Ramos; COSTA, Liana Gesteira. Motim: o ‘pensamento relacional’ do riso como contágio em uma dramaturgia de processo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 71-98, jan./abr. 2017. Disponível em: [https://www.scielo.br/pdf/rbep/v7n1/pt\\_2237-2660-rbep-7-01-00071.pdf](https://www.scielo.br/pdf/rbep/v7n1/pt_2237-2660-rbep-7-01-00071.pdf). Acesso em: 18 abr. 2020.

MARTINS, Carlos José. Utopias e heterotopias na obra de Michel Foucault: pensar diferentemente o tempo, o espaço e a história. *In*: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). **Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas**. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 85-98.

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

MIRANDA, Maria Brigida de. **Playful training: towards capoeira in the physical training of actors**. 2003. Tese (Doutorado) – La Trobe University, Bundoora, 2003.

MIRANDA, Maria Brigida de. Rainhas, sutiãs queimados e bruxas contemporâneas: reflexões a partir da montagem *Vinegar Tom*. **Urdimento: revista de estudos em artes cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 11, p. 133-146, dez. 2008. Disponível em:

<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/5432/3630>. Acesso em: 12 jun. 2018.

MIRANDA, Maria Brigida de; OLIVEIRA, Júlia. Entrevista: Peta Tait: dramaturga. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 189-193, jun. 2011. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101162011189>. Acesso em: 19 fev. 2020.

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

NÉIA, Adelvane. A palavra da monsieur: qual é sua graça palhaça? **Palhaçaria Feminina**, Chapecó, n. 3, p. 85-87, 2015.

OLENDZKI, Luciane de Campos. O trágico e o clown: por uma poética patética de afirmação de vida. **Anais ABRACE**, Salvador, v. 11, n. 1, 2010. Trabalho apresentado no 6º Congresso da ABRACE, 2010, São Paulo. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3512/3670>. Acesso em: 15 mar. 2020.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. **Reviravolta lingüístico-pragmática na filosofia contemporânea**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2006.

OTTONI, Paulo. John Langshow Austin e a visão performativa da linguagem. **DELTA**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 117-143, 2002.

PEREIRA, Marcelo de Andrade; ICLE, Gilberto; LULKIN, Sergio Andrés. Pedagogia da performance: da presença, do humor e do riso na prática pedagógica. **Contrapontos**, Itajaí, v. 12, n. 3, p. 335-340, set./dez. 2012. Disponível em: <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/3936/2384#>. Acesso em: 20 fev. 2020.

PRADIER, Jean-Marie. Em busca de uma genética do inapreensível. *In*: ICLE, Gilberto (Org.). **Descrever o inapreensível**: performance, pesquisa e pedagogia. São Paulo: Perspectiva, 2019. p. ix-xxxiv.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera (1998). Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. Tradução de Susana Bornéo Funck. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 155-167, jan. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11634.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2020.

PROPP, Vladimir (1976). **Comicidade e Riso**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

PUCETTI, Ricardo. O clown através da máscara: uma descrição metodológica. **Revista do Lume**, Campinas, v. 1, n. 1, p. 83-93, 2012. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/194>. Acesso em: 15 mar. 2017.

RAGO, Margareth. Descobrimos historicamente o gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 11, p. 89-98, 1998a.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. *In*: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (Org.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Mulheres, 1998b.

RAGO, Margareth. **Foucault, la subjetividad y las heterotopías feministas**. Traducción de Mercedes Campora Aizcorbe. [200-]. Disponível em: [http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/artigos.genero/margareth/RAGO\\_Margareth-Foucault\\_la\\_Subjetividad\\_y\\_las\\_Heterotopias\\_feministas.pdf](http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/artigos.genero/margareth/RAGO_Margareth-Foucault_la_Subjetividad_y_las_Heterotopias_feministas.pdf). Acesso em: 28 jun. 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução Monica Netto. São Paulo: EXO Experimental ORG: Ed. 34, 2005.

RÉMY, Tristan (1962). **Entradas clownescas**: uma dramaturgia do clown. Tradução Caco Mattos e Carolina Gonzalez. São Paulo: Sesc São Paulo, 2016.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De quem é esse corpo?**: a performatividade do feminino no teatro contemporâneo. 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-25102010-162044/publico/1056874.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2020.

SACCHET, Patrícia de Oliveira Freitas. **Da discussão “clown ou palhaço” às permeabilidades de clownear-palhaçar**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/17730/000723657.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 10 jul. 2020.

SALIH, Sara (2002). **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

SANTOS, Drica. Negra palhaça: representatividade e descolonização. **Palhaçaria Feminina**, Chapecó, v. 4, p. 14-17, 2018.

SANTOS, Sarah Monteath dos. **Mulheres palhaças**: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/108810/000772305.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2017.

SCOTT, Joan (1988). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71721/40667>. Acesso em: 15 dez. 2018.



SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. 3. ed. London: Routledge, 2013.

SILVA, Erminia; ABREU, Luis Alberto de. **Respeitável público...: o circo em cena**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

SOUSA, Waldênia Klésia Maciel Vargas; FERNANDES, Eliane Marquez da Fonseca. O riso e o discurso político: contribuições de Foucault para o estudo do riso como materialidade discursiva. **Interletras**, Dourados, MS, v. 5, n. 23, p. 1-17, mar./set. 2016. Disponível em: [http://www.interletras.com.br/ed\\_anteriores/n23/conteudo/artigos/16.pdf](http://www.interletras.com.br/ed_anteriores/n23/conteudo/artigos/16.pdf). Acesso em: 18 mar. 2019.

SWAIN, Tania Navarro. Identidade nômade: heterotopias de mim. *In*: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo (Org.). **Imagens de Foucault e Deleuze**: ressonâncias nietzschianas. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 325-341.

VIGANO, Antonio. **Nasi rossi**: il clown tra il circo e il teatro. Montepulciano: Editori del Grifo, 1985.

WUO, Ana Elvira. Comicidade: do “corpar” clownesco como princípio móvel, flexível, risível e espontâneo na (des) formação do ator. **OuvirOUver**, Uberlândia, v. 9, n. 1, p. 108-116, 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/articloe/viewFile/28129/15507>. Acesso em: 30 ago. 2019.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.