



## Dossiê

---

Palhaçarias: Caminhos Poéticos e  
Cômicos para Subversão

## Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

---

### Apresentação

#### **Caísa Tibúrcio**

Atriz, palhaça, e doutoranda em Artes Cênicas (UnB). É mestre em Processos composicionais para cena na UnB PPG-CEN (2017) e Bacharel em Interpretação Teatral (2005). Tem um núcleo de trabalhos solo chamado Casulo Teatro (<https://www.casuloteatro.com>), por meio do qual realiza suas montagens, pesquisas cênicas musicais e circulações. Em 2022 montou o seu mais recente trabalho “Abre Alas: concerto à dodivana”, dirigido pela palhaça Karla Concá. É um trabalho de palhaçaria musical inédito criado a partir da musicalidade de Chiquinha Gonzaga. Este trabalho faz parte do escopo de sua pesquisa de doutorado sobre os palhaços cantores e excêntricos musicais brasileiros.

**E**m 2021 iniciei os contatos com as colaboradoras desse dossiê dedicado à palhaçaria. À medida que trocava mensagens com os pesquisadores convidados tracei uma teia, com muitas nuances, do que é pesquisar e atuar neste campo. Hoje, as pesquisas e as performances da área contemplam várias tendências distintas incluindo as contemporâneas perspectivas de gênero, diversidade e as abordagens de(s)coloniais, afro centradas e indígenas. Este dossiê é testemunha disto.

A multiplicidade de olhares aponta para a necessidade de abordar a comichidade do ponto de vista identitário, estético e racial. Um olhar que vai para e além da performance tradicional de homens cômicos de picadeiro, do circo ou mesmo de teatro. Reiterando as expressividades plurais desta linguagem, buscamos dar um sentido ampliado do que é a palhaçaria. Inclusive sobre as implicações ao escolher falar palhaçaria ou clown ou arte palhacesca, ou palhaço, ou palhaçada. No artigo de Manú Castelo Branco e Bia Medeiros, encontramos essa discussão, quando afirmam que o uso destes termos são reflexos de tensões políticas e disputas narrativas vinculadas à processos históricos.

O interesse crescente e cada vez mais evidente pela arte de fazer rir impõe uma expansão no campo da pesquisa científica. Nesta perspectiva, a elaboração de um dossiê abordando o vasto campo da palhaçaria é uma excelente oportunidade para contribuir na construção desta área de estudo. As variações fazem emergir novas dramaturgias e provocam rupturas com as noções canônicas da linguagem. Principalmente a ideia de uma prática unicamente fixada nas gags tradicionais e na transmissão basicamente oral e familiar.

Essas alterações são resultantes de ações das vanguardas históricas do século XX e início do século XXI que também romperam com o entendimento do gênero binário e patriarcal. A noção que impediu, durante muitos anos, que as mulheres tivessem acesso à profissão.

E as rupturas propostas na cena da palhaçaria ainda continuam e são inúmeras. De modo que não foi possível, neste dossiê, cruzar nem abordar todos os campos artísticos-científicos que a palhaçaria oferece como linguagem e modo de vida. Fizemos recortes a partir das escolhas que melhor se adequaram aos percursos individuais de cada ensaísta. Propus para os convidados uma liberdade de abordagem quanto ao tema, o que trouxe para o dossiê um colorido único e atual. A riqueza de estudos apaixonados e depoimentos singulares, testemunham os conhecimentos e experiências de cada um que colaborou.

Assim, iniciamos este dossiê com a um artigo de Karla Concá e Ana Borges que relatam o processo de criação e os desdobramentos de 31 edições do curso “Narrativas da Dramaturgia na Palhaçaria sob a perspectiva de gênero e diversidade” realizados nos anos de 2020 e 2021 durante o contexto de Pandemia COVID 19. A oficina se dedicou a análise qualitativa e quantitativa dos esquetes tradicionais do circo e propunha uma revisão crítica das narrativas que permeiam as entradas e reprises das clássicas palhaçadas.

Karla Concá é fundadora do grupo carioca de palhaçaria feita por mulheres “As Maria das Graças”<sup>1</sup> e Ana Borges também integra o grupo atualmente. As duas iniciaram a pesquisa e performance da palhaçaria por uma linha contemporânea. Ou seja, elas não começaram performando a partir dos esquetes clássicos da tradição circense. Esquetes que costumam ser a porta de entrada da maioria das pessoas que atuam nessa linguagem. Considero que este percurso particular do grupo “As Maria das Graças” fazia parte de um contexto carioca dos anos 90.

A partir do estudo dos esquetes tradicionais, notou-se que a grande maioria do repertório apresenta cenas violentas e misóginas e outras tantas fobias direcionadas as pessoas que estão fora da concepção branca-hétero-normativa. Dessa maneira, o curso ministrado por elas possibilitou para muitos artistas o estudo e a contextualização histórica de aspectos da tradição que em grande parte chega como imposições obsoletas para os artistas da atualidade.

Eu participei de uma das edições deste curso e testemunhei a inovação que foi proporcionar aos artistas um espaço para reflexões sobre as imposições cerceadoras advindas da tradição circense europeia e brasileira. Por fim, o artigo testemunha uma iniciativa importante advinda dos participantes das oficinas que resultou na redação de uma carta manifesto. Uma carta que teve uma repercussão extremamente polêmica.

---

1 “As Maria das Graças” é o primeiro grupo de palhaçaria protagonizado exclusivamente por mulheres no Brasil.

A carta buscou sensibilizar os estudiosos e artistas da comicidade e propunha uma reflexão sobre o conteúdo das entradas, reprises e gags tradicionais. A contestação não era exatamente sobre a forma ou da técnica tradicional de palhaços, mas reivindicava uma abordagem com novos caminhos dramáticos e cômicos. Inclusive não descartando as técnicas clássicas, mas sem reforçar os abusos físicos e psicológicos das gags tradicionais.

Isso reflete um movimento que se iniciou por volta de 1980, quando alguns padrões das tradicionais estruturas dramáticas cômicas passaram a ser questionados e as palhaças abriram espaço para investigações de novas dramaturgias e criações cênicas antirracistas e feministas.

Atualmente percebe-se vários grupos com esse viés atuando no Brasil. É o caso do Projeto de Pesquisa Preto Humor – pesquisa de Comicidade Negra Catarinense de SC. Este grupo de pesquisa apresenta para este dossiê um texto escrito por três mulheres e mostra uma trajetória que subverte o lugar do riso depreciativo e não alimenta a manutenção de dramaturgias cômicas racistas e misóginas.

É uma pesquisa feita por mulheres que pensam a palhaçaria como resistência e sobrevivência. Drica Santos, Natele Peter, Ruth Rodrigues apresentam suas pesquisas e como um caminho para encararmos a ferida colonial do racismo que continua sendo tecido em nosso cotidiano. Elas, como artistas negras clamam por uma representatividade e visibilidade positiva nos instrumentos culturais.

Nessas perspectivas, elas profundam a compreensão de que é ancestralidade, reiterando que as dramaturgias tradicionais racistas não tratam de algo que ficou no passado, mas de dramaturgias que ainda permanecem presentes em nossos corpos, pois continuam sendo referências usadas sem questionamentos ou adaptações em oficinas, cursos, cabarês e espetáculos.

O texto nos leva para uma perspectiva histórica da palhaçaria e de como podemos aprender com o passado e construir novos caminhos performáticos. Pois há no senso comum uma certa romantização na percepção do humor como um vetor irreverente que sempre age para subverter a sociedade. Mas é importante lembrar que a cultura é também a materialização de disputas políticas e por isso o humor é potencialmente subversivo, mas pode ser ruinoso e favorecer a perpetuação de violências mascaradas de piadas inofensivas.

Neste caso do texto sobre preto humor, a subversão que testemunhamos é a busca de romper com caminhos cômicos onde a função desestabilizadora está à serviço de violar o preconceito. Como Drica de Moraes aponta, a subversão está à serviço dos Hackers do racismo, agentes que como elas invadem com os padrões estruturalmente esperados para rompê-lo. É o agente cultural “que opera o humor incongruente, que desafia um certo status quo”.

O contexto em que foram produzidos os textos aqui apresentados reflete um movimento de artistas que se levantaram contra a conjuntura ultraconservadora e neoliberal de inúmeros acontecimentos brasileiros que nos estarreceram nos últimos anos. Muitos artigos foram escritos durante a pandemia do

COVID 19 e retratam as condições dos artistas brasileiros em contexto de isolamento e desintegração das políticas sociais e culturais.

Artistas que se juntam com a intenção de mitigar o impacto das relações privadas e alteradas. O artigo “A rede de Festivais de Palhaças do Brasil como catalisadora de pensamentos e iniciativa sobre a palhaçaria feminina” é resultado de uma escrita coletiva. Foi criado por 5 palhaças produtoras que relatam a importante trajetória virtual realizada pela Rede de Festivais Brasileiros de Palhaçaria feita por mulheres durante este período de pânico geral, reclusão e perseguição aos artistas.

Acredito que este seja um artigo que ilustre, também, o modo que se deu a relação em rede desse dossiê. Pois a Rede de Festivais é uma das fontes onde os colaboradores desta revista se fortalecem e de alguma maneira se reconhecem também. As ações virtuais desse grupo me ajudaram a identificar as formas de articulação existentes na rede.

Durante a pandemia, foram realizados pela rede 52 *lives* e 6 séries virtuais. A partir desse trabalho consegui mapear os encontros, pesquisadoras e palhaças do Brasil e outras parte do mundo. Foi possível também perceber como se deu o ajuntamento entorno da palhaçaria feita por mulheres e seus desdobramentos.

Pude acompanhar grande parte das *lives* em que circularam temáticas diversas com questões que atravessam as dramaturgias criadas pelas palhaças e revelam um potencial cômico que não se restringe as habilidades tradicionais. As discussões na rede ampliaram a integração das palhaças com outras áreas de pesquisa e atuação que vão além das artes palhacescas.

Mesmo que este circuito de Festivais seja um espaço criado ainda em meados dos anos 80 e tenha se expandido mais fortemente a partir dos anos 90, o texto da Rede de Festivais responde, para muitos de hoje, o porquê de fazer Festivais só de mulheres palhaças.

Este trabalho documenta e reflete um arcabouço precioso de uma trajetória de décadas. Quando a Rede de Festivais se torna o resultado de uma potente constatação histórica da necessidade de gerar projetos onde as pesquisadoras e palhaças pudessem se encontrar para compartilhar pontos nevrálgicos da dramaturgia e comicidade feita por mulheres.

A partir desses movimentos capilares de encontros apresentamos neste dossiê uma entrevista que ilustra os desdobramentos da Rede de Festivais e das aglomerações palhacísticas das mulheres. A pesquisadora e palhaça Fernanda Pimenta entrevista a palhaça argentina Maku Fanchulin e com a palhaça catalã Pepa Plana, fundadora de um dos maiores Festivais de palhaçaria do mundo, o Festival de Andorra. As duas artistas falam da sua trajetória, o meio como elas trabalha e criam suas obras, as dramaturgias e comicidades próprias.

É uma entrevista que evidência os processos embrionários da palhaçaria feita por mulheres do século XX. Pepa, como uma porta voz dessa subversão feminista, é uma das pioneiras nesta linguagem e afirma que ela como mulher

palhaça não tem avó, mãe, pois ainda é muito recente todos esses experimentos que estamos percebendo e vendo florescer.

E quando falamos de subversão pelo riso, quando escrevemos sobre o humor que quebra os sentidos e valores estruturalmente esperados, não podemos perder de vista que a subversão cômica atuou em momentos distintos da humanidade, enfrentando desafios e disputas sociais diferentes, estruturas que eram em certas medidas discrepantes dos arranjos atuais.

Desse modo, é importante considerar que na virada do século XIX e XX, os palhaços circenses foram difusores de saberes, de performances originais e ousadas em todo o território nacional. Saberes e técnicas que eram, em certa medida, descredibilizadas e menosprezadas. Os palhaços e artistas circenses eram considerados artistas menores quando confrontados com os outros campos da arte, como o teatro dramático, por exemplo.

Até o início do século XX, mesmo que à contragosto da elite intelectual brasileira, houve a forte presença de circos brasileiros e estrangeiros circulando pelo Brasil e América Latina. Os palhaços marcavam presença não só nos circos, mas também nos teatros, rádios, cabarés, cafês cantantes e choperias. No contexto de um país recém-república e pós-abolicionista como era o Brasil, os palhaços foram agentes fundamentais que subvertiam as expectativas de uma arte elitista e assim contribuíram fortemente para o engendramento da cultura popular urbana.

Diante desse importante dado histórico é aliciante vislumbra a múltiplas habilidades e atuações dos palhaços no referido período. O artigo “Entre pilherias, chistes e jocosidades: as múltiplas facetas dos palhaços no Brasil do século XIX” de Daniel de Carvalho Lopes e Ermínia Silva tem foco nas atuações e expressões técnicas de palhaços e artistas cômicos dos circos oitocentistas. Principalmente visibilizando a performance de palhaços brasileiros pouco conhecidos ou mesmo desconhecidos na bibliografia disponível até o momento.

No texto são citamos uma boa variedade de números e artistas cômicos. São muitos registros que evidenciam atuações marcantes, mas que acabaram ficando anônimas ao longo da história, inclusive nas referências de uma gama de mulheres circenses cômicas que não podiam atuar como palhaças, mas que tiveram um significativas presenças cômica nos circos do período.

Em muitos artigos apresentados aqui a palhaçaria é protagonizada por mulheres com temas de integração e mobilização das participantes. Mas de maneira não menos valiosa, o texto de Ermínia Silva e Daniel Lopes evidencia a versatilidade e criatividade dos palhaços que performavam com números inusitados. Muito além do que hoje é possível vislumbrar a partir dos registros que temos nos acervos disponíveis de reprises, gags e entradas clássicas.

São muitas palhaçarias existentes no Brasil. Os textos e relatos das artistas reunidas aqui mostram como as reflexões que envolvem a linguagem constroem um espaço de resignificação constante de suas práticas artísticas e embates políticos. São espaços de rupturas que formam um campo de

multiplicidades, com proliferação de formas, de gênero, abrangendo diferentes corpos e comportamentos.

O artigo “Mulheres palhaças dentro e fora do circo; reflexões sobre a palhaçaria a partir de estudo sobre gênero e feminismos” de Lili Castro abre para outras tantas reflexões no campo da multiplicidade de expressões sobre ser palhaça hoje. Ela propõe uma aplicação de conceitos feministas e teorias de gênero aplicados ao campo artístico. Porque pra além de criar espaços de exposição dos trabalhos feitos pro mulheres palhaças, Lili atenta que exploramos outros modos de criação referente tanto ao trabalho artístico como os modos de ser artista.

Atualmente, os crescentes estudos sobre gênero como performance e sexualidade incentivou também, a difusão da cultura *queer* e da transgeneridade. O artigo de Manú Castelo Branco e Bia Medeiros apontam um caminho que nos auxilia a enxergar os corpos dissidentes no sistema patriarcal. Mostra a forma que estes artistas são subjugados nas dramaturgias tradicionais. Por fim Manú entende a Fuleragem de Bia Medeiros com um caminho, um possível método para a palhaçaria contemporânea.

Dentro desse espectro amplo dos campos da palhaçaria, a atuação em hospitais é mais uma vertente bem representativa na atualidade. Ela se desenvolveu no Brasil a partir de 1991 em diálogo com iniciativas semelhantes em outros países. Os trabalhos e experiências da Associação Doutores da Alegria e da palhaça formadora Ana Elvira Wuo criaram uma metodologia única no Brasil. Este são referências artísticas e responsáveis por acúmulo de conhecimentos práticos e teóricos ao longo das últimas três décadas.

Daiani Brum realizou sua pesquisa de mestrado sobre esse tema e agora contribui neste dossiê com o artigo “A palhaçaria hospitalar: breves registros sobre a atuação da Associação Doutores da Alegria e sobre o trabalho da pesquisadora Ana Elvira Wuo”. Ela traz reflexões sobre o desenvolvimento da palhaçaria hospitalar como impulsionadora de uma nova percepção da comicidade e da figura do palhaço. Principalmente em relação a noção de presença aliada as técnicas palhacesca e a atuação atravessada por profissionais de saúde. Daiani também atenta para necessidade de desenvolver uma elevada capacidade relacional já que a técnica visa um protagonismo do público/paciente medido pela comicidade.

Outro aspecto importante, resultado da ampliação na gama de atuação palhacesca em hospitais é que nesses ambientes há, desde o início, a forte presença de mulheres atuando, ao contrário da história do circo. Além disso, um público menos restrito as artes se beneficiam da linguagem, buscando autoconhecimento, desinibição, diversão e lazer. A partir da proposição do “despertar do clown” de Ana Wuo pessoas em situação de vulnerabilidade e instabilidade tem a oportunidade de estabelecer vínculos com a sociedade, quando os artistas vão ao encontro destes nos hospitais.

As expressões múltiplas da palhaçaria constituem um conjunto de ações, de diferentes práticas desenvolvidas. Testemunhamos ações formativas, festivais, documentários, debates, pesquisas e criação de metodologias. É uma rede de

saberes que se estendem para além dos limites da ação cênica, inclusive durante a pandemia. As investidas continuaram e os desafios encontrados ressignificaram tanto as formas de composição da máscara, como as maneiras de compreender a noção de mulher palhaça na virtualidade. Voltando para o campo dos impactos da pandemia nas performances cômicas os artigos de Enne Max e de Ana Vaz mostram quais soluções por elas experimentadas nas suas atuações cômicas virtuais. Como elas investigaram as suas particularidades expressivas junto à exploração de novos recursos e as condições que nos cerceavam.

Enne Max por meio de um ensaio fotográfico discorre sobre como foi migrar para outros ambientes criativos, a exploração do audiovisual e da fotografia para auxiliar nos desafios de criar um espetáculo solo e de forma virtual. O ensaio fotográfico de Enne é um relato de sua pesquisa e práticas artísticas. Tem como características o hibridismo entre linguagens, onde a interseção entre palhaçaria, teatro, música, áudio visual e fotografia colocam a obra dentro do ela chama de “Clowning contemporâneo”. Uma metamorfose de palhaça, quebrando paradigmas defendidos quanto as formas fixas de apresentação de uma pessoa/palhaça.

O texto da Ana Vaz, palhaça Hipotenusa, reflete sobre o tempo cômico com base na técnica de triangulação e aplicada aos experimentos em vídeo que realizou no TikTok durante os anos de 2020 e 2021. O artigo sugere uma investigação sobre o tempo que não é marcado no relógio, mas do tempo que vem da relação com o ritmo das ações, da relação com a pausa e com o movimento na cena. Ou seja, é sobre a ação e sua subjetividade no tempo e no espaço.

E justo essa equação: ação/tempo e espaço foi extremamente alterada durante a pandemia do COVID 19 e tal fato possivelmente alterou a relação cênica com esses pilares da comicidade. Assim, o tempo cômico da Hipotenusa e de tantos outros palhaços e palhaças foram restringidas as relações de tempo impostas pelas redes sociais.

Ana Vaz nos faz pensar que as conexões entre as ações internas e externas, tão importante para comicidade, foram modificadas. Isto porque o tempo cômico é uma forma de interagir com a plateia, compartilhar as reações e potencializar o convívio do acontecimento cênico. Este aspecto é para muitos o ingrediente fundamental na arte de fazer rir. Tão importante por materializar as imagens, as formas e os gestos da ação presencial e sobretudo por embalar o processo de produção e recepção da ação cômica.

Diante disso, os artistas cômicos enfrentaram o desafio durante a pandemia de reger o tempo em cenas virtuais e sem perder o jogo vivo que a comicidade exige. Considerando a distância entre as linguagens presencial e digital, os impositores do tempo da cena não se baseavam mais no jogo com o público, mas sim nos desafios das redes sociais, os chamados *lipsync*<sup>2</sup>, o tempo de vídeo do *story* e *reels*, por exemplo.

---

2 jogos de criação de vídeos com regras específicas

Esperamos que este dossiê sobre palhaçaria entreteça vários pensamentos sobre essa linguagem e revele a contemporaneidade dos artigos. É interessante destacar que reunimos aqui colaborações de artistas e pesquisadores que tem contato direto com a prática da palhaçaria. Os textos reunidos abordam sentimentos pulsantes do momento atual, incluindo cicatrizes pandêmicas, reflexões de isolamento, subversões históricas e relações de gênero que passam as dramaturgias e performances. São relações que condicionam a experiência individual e imprimem nas artes performáticas tornando-as ao mesmo tempo invisíveis e palpáveis.

Por isso, são trabalhos que de maneira colaborativa conjecturam elementos entre a teoria e a prática. A pandemia nos trouxe muitas perdas, mas também trouxe forte laços de resistência e outras subversões.

Houve outros tantos pesquisadores que por inúmeras razões não puderam aceitar o convite, mas que agradeço por me ajudarem com suas pesquisas a mapear as variações e a multiplicidade de investigações que estão em andamento. Agradeço especialmente a Manú Castelo Branco: uma peça fundamental por sempre me ajudar a tramar a teia dessa rede de pesquisa em palhaçaria.

O meu carinhoso agradecimento ao meu orientador Prof. Doutor Marcus Mota da Universidade de Brasília que generosamente cedeu o espaço para publicação de textos sobre palhaçaria na *Revista Dramaturgias*.

## Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

---

**Narrativas da Dramaturgia na  
Palhaçaria sob a Perspectiva de  
Gênero e Diversidade: trajetória  
de um espaço de reflexão e  
aprendizado**

### **Ana Cristina Valente Borges**

Palhaça, Atriz, Contadora de Histórias e Pesquisadora. Doutora em Engenharia de Produção pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

### **Karla Abranches Cordeiro (Karla Concá)**

Palhaça, Atriz, Diretora de Espetáculos, Dramaturga e Formadora em Palhaçaria. Bacharel em Teatro pela Faculdade de Artes da Cada das Artes de Laranjeiras (CAL)/Rio de Janeiro. Fundadora do grupo carioca “As Marias da Graça”.

## Resumo

Esse trabalho relata o processo de criação e os desdobramentos do curso *Narrativas da Dramaturgia na Palhaçaria sob Perspectiva de Gênero e Diversidade* que foi idealizado no contexto da Pandemia COVID 19 quando, diante do isolamento social imposto, fomos impelidas a reagir e nos reinventar artisticamente diante de uma situação inédita para toda a população mundial. O curso surgiu inicialmente como *Grupo de Estudos Mulheres na Palhaçaria* quando Karla Concá, em um processo de leitura para redação de um artigo com Ana Borges, propõe compartilhar com outras mulheres as reflexões e incômodos advindos da análise crítica das narrativas que permeiam as entradas e reprises de palhaçaria tradicional. Nesse artigo expomos a trajetória desta iniciativa.

Palavras-chave: Palhaçaria Feminina, Palhaçaria Feminista, Palhaçaria Tradicional, Dramaturgia, Mulheres na Palhaçaria, Dramaturgia na Palhaçaria.

## Introdução

O mês de Março de 2020 entra para nossa história pessoal e coletiva como aquele que determina, em muitas instâncias, uma nova relação com o mundo externo e interno de cada uma de nós. De repente, diante de uma situação sanitária que espalhava mortes, medo e dúvidas em todo o planeta, somos levadas a uma reclusão compulsória, que nos afasta de tudo e de todos. É viva a lembrança das primeiras conversas que tivemos, acreditando tratar-se de um período de duas a quatro semanas, e até mesmo da sensação inicial nos primeiros dias, de que estávamos em uma situação privilegiada de férias forçadas, curtindo e organizando a casa como dificilmente conseguíamos fazer. Um momento para respirar e descansar das exigências naturais da vida que estavam, agora, em posição de espera. Contrária a todas as nossas expectativas e vontades, o cenário foi mostrando-se mais complexo e extenso do que parecia inicialmente. Foi no final de Abril, já com cinco semanas de isolamen-

to, passada a percepção de descanso e as primeiras maratonas de séries na NetFlix, em uma conversa sobre aproveitarmos aquele tempo para algum projeto, acordamos em redigir um artigo, que seria um trabalho complementar ao capítulo que já havíamos escrito para o livro *Palhaças na Universidade*<sup>1</sup>. Nesse trabalho fazemos uma análise qualitativa e quantitativa dos esquetes registrados no livro *Palhaços*<sup>2</sup> registrando a incidência de aspectos opressores como atitudes e falas violentas, objetificação e sexualização das mulheres, fobias direcionadas à comunidade lgbtqia+, além de reforço de estereótipos de comportamento e estética, dentre outras situações que estão presentes na quase totalidade dos 46 esquetes registrados no livro em questão.

Como mulheres criativas e ativas que somos, em busca de atividades produtivas que nos ajudassem a manter a saúde mental no contexto do isolamento social, decidimos nos reunir para avançar na segunda etapa desse projeto, aplicando a mesma metodologia, agora para a análise dos esquetes registrados no livro *Entradas Clownescas*<sup>3</sup>. Era o momento para avançar com esse projeto, há algum tempo em espera frente a tantos outros compromissos que ocupavam nossas agendas. O objetivo inicial era a elaboração de outro artigo analítico-crítico-reflexivo similar ao primeiro, mostrando também as diferenças identificadas na forma e no conteúdo entre a tradição brasileira e europeia no registro desses esquetes.

Vale registrar que esse trabalho é um dos resultados do encontro de nossas trajetórias, construídas por caminhos e experiências artísticas diferentes e complementares como relatamos a seguir:

“Eu sou artista tardia, dei os primeiros passos nesse ofício em 2010 quando em um processo de transição profissional, no início de um doutoramento, procurei oficinas livres para cursar na CAL – Casa das Artes de Laranjeiras – escola de teatro no Rio de Janeiro. O objetivo inicial era apenas amenizar os impactos do momento de transição com atividades lúdicas, sem maiores pretensões. Essas oficinas livres, que foram de palhaçaria e contação de histórias, despertaram o interesse nessas linguagens e no teatro. Foram a semente da pesquisa artística e profissionalização que me acompanham desde então. Nesse processo conciliei a parte prática com um forte viés acadêmico, influência da experiência com pesquisa, metodologias e sistematização de conteúdos adquiridas ao longo do doutorado. O

---

1 A neutralização das mulheres nos esquetes clássicos de palhaçaria” in *Palhaças na Universidade*. Editora UFSM, junho 2021. Organização Ana Elvira Wuo e Daiani Brum. O livro é desdobramento da mesa “Palhaças na Academia”, realizada na programação do VII Esse Monte de Mulher Palhaça, Festival Internacional de Comichidade Feminina, em 2018. O debate, que reuniu oito palhaças com pesquisas acadêmicas em mestrado e doutorado, terminou com a provocação sobre a necessidade de publicarmos trabalhos e darmos visibilidade às diferentes perspectivas que surgiam sobre o fazer e o conteúdo da palhaçaria com o recorte de gênero.

2 Pesquisa realizada por Mário Fernando Bolognesi, publicado pela Editora UNESP, 2003.

3 Pesquisa realizada por Mário Fernando Bolognesi, publicado pela Editora UNESP, 2003.

olhar acadêmico faz-se presente tanto na curiosidade, nos questionamentos, e na busca por referências nacionais e internacionais publicadas sobre os temas de meu interesse nas artes, como pela percepção da necessidade de registrar, publicar e institucionalizar pensamentos e metodologias de trabalho, principalmente numa área que começa agora a se firmar como campo de pesquisa e reflexão, a palhaçaria com viés de gênero e diversidade.” (Ana Borges – Atriz, palhaça e pesquisadora. *Palhaça Maroquinha*).

“Eu trago a experiência prática de trinta e oito anos como atriz e trinta e um anos como palhaça, atuando em três linhas: como artista, professora, diretora e dramaturga na criação de espetáculos para mulheres palhaças; e como defensora de direitos humanos e ativista social no desenvolvimento de atividades de palhaçaria aplicadas no âmbito da violência doméstica, como ferramenta de apoio para que mulheres inseridas em situações dessa natureza pudessem entender melhor o contexto no qual estavam, se fortalecerem e traçarem estratégias para superarem relacionamentos abusivos; e no âmbito de pessoas com cognição especial como é o caso do projeto Síndrome de Clown no qual aplico técnicas de palhaçaria no trabalho com uma pessoa nascida com Síndrome de Down. Nessa trajetória, além de ser co-fundadora do primeiro grupo de palhaçaria protagonizado exclusivamente por mulheres no país – *As Marias da Graça* – também fui co-idealizadora do *Esse Monte de Mulher Palhaça, Festival Internacional de Comichidade Feminina* que teve como objetivo inicial abrir espaço para que mulheres palhaças pudessem atuar, rompendo o bloqueio encontrado por nós, mulheres, nos festivais convencionais de palhaçaria, cujas curadorias não nos contemplavam.” (Karla Conká – Atriz, palhaça, diretora – *Palhaça Indiana da Silva*).

Nossos caminhos se encontraram em 2012, em uma oficina de palhaçaria oferecida pelo grupo *As Marias da Graça*, no Rio de Janeiro. Desde então construímos um diálogo entre teoria e prática, tendo como ponto de partida a sistematização do pensamento que permeava o processo de pesquisa para o desenvolvimento da *Palhaça Maroquinha*<sup>4</sup>, de onde diversos questionamentos e novos olhares surgiram na nossa interação. A relação professora-diretora e palhaça em desenvolvimento, logo se tornou parceria consolidada em reflexões prático-teóricas que culminaram com a publicação de trabalhos<sup>5</sup>, realização de debates e trocas artísticas e conceituais constantes.

---

4 Palhaça performada por mim, Ana Borges.

5 Dois artigos e o capítulo de um livro já publicados e um livro em produção com lançamento previsto para 2022, dentre outras iniciativas.

“O trabalho de pesquisa foi impulsionado por meu desconforto com os textos clássicos da tradição circense que são a porta de entrada para a maioria das pessoas que buscam a palhaçaria. Seja pelos livros existentes, que trazem registros dos esquetes tradicionais performados no Brasil e na Europa, seja em oficinas que usam esses textos como ponto de partida para o ensino da linguagem. Quando li pela primeira vez os esquetes, a minha intenção era identificar quais eu poderia performar: essa leitura me deixou bastante frustrada pois identifiquei apenas um ou dois esquetes que poderiam eventualmente ser adaptados por mim. A quase totalidade deles me causou desconforto, me incomodou, tinha alguma frase, alguma palavra, alguma situação que me levavam para o ‘esse não’ ou para o ‘esse definitivamente não’. Acabei não avançando com os esquetes dos livros e busquei outros caminhos. (Ana Borges – Atriz, palhaça e pesquisadora. *Palhaça Maroquinha*).

“Eu entrei na palhaçaria pela linha contemporânea, trabalhando desde o início com dramaturgias autorais. Eu sabia da existência desses esquetes tradicionais mas quando comecei a ler achei tudo muito agressivo, não me interessei e por isso não os conhecia muito bem. Segui o meu caminho e acredito que, por isso, não larguei a palhaçaria. Até então nunca tinha parado para refletir sobre esses textos” (Karla Conká – Atriz, palhaça, diretora – *Palhaça Indiana da Silva*).

Marcamos então o primeiro dia de trabalho e decidimos manter, para a leitura dos textos da tradição francesa registrados em *Entradas Clownescas*, o mesmo método utilizado para a análise que fizemos dos textos da tradição brasileira: leitura compartilhada, registro das considerações em uma grande tabela excel e discussão do conteúdo. A diferença nesse processo era a sala de trabalho no espaço virtual. A tela como mediadora das relações, das gargalhadas e dos cafezinhos e pães de queijo quase sempre presentes em nossos encontros. Começamos a leitura. Primeiro texto, segundo texto, terceiro texto e se repetia a dinâmica de reações frente às esquisitices e violências facilmente identificadas. Não raro nos entreolhávamos, mudas, sem qualquer reação, boquiabertas e perplexas sobre como as violências, objetificações, misoginias e todas as fobias direcionadas aos corpos que não se enquadram na concepção branca-hétero-normativa e estética da nossa sociedade, eram inseridas nos contextos das cenas. Foi durante a leitura de um desses esquetes que Karla irrompeu com a reação que transformaria aquele estudo para um artigo em um grupo de estudos e mais à frente em uma oficina:

“Eu senti uma necessidade e urgência de dividir esse trabalho e essas reflexões com outras mulheres, de fazer com que esse pensamento não ficasse restrito às nossas reflexões e a um universo, muitas

vezes limitado, de pessoas que tem acesso ao pensamento teórico, ao consumo de livros e trabalhos acadêmicos.” (Karla Conká – Atriz, palhaça, diretora).

Nesse momento nascia o *Grupo de Estudos de Dramaturgia de Mulheres na Palhaçaria*, que depois passou a ser *Grupo de Estudos Dramaturgia na Palhaçaria*, que evoluiu para *Dramaturgia na Palhaçaria com Perspectiva de Gênero e Diversidade* e hoje intitula-se *Narrativas na Dramaturgia da Palhaçaria sob a Perspectiva de Gênero e Diversidade*.

Essa iniciativa – que também foi uma oportunidade de geração de renda em um contexto emergencial no qual, nós como artistas, nos vimos impossibilitadas de trabalhar – soma na sua trajetória, até o momento dessa escrita, mais de 400 participantes sendo 95% mulheres e 5% homens. Do total de inscritos apenas 4% não participou até o final. Em função da natureza virtual dos encontros, o trabalho rompeu fronteiras geográficas reunindo pessoas de todas as regiões e estados do Brasil além de residentes em Portugal, Inglaterra, Argentina, Peru, Colômbia, Alemanha e Espanha.

Este artigo apresenta o registro da metodologia e da abordagem que adotamos no curso, e seus porquês.

## Metodologia

Com a certeza da importância do trabalho a ser realizado, começamos a pensar as possibilidades que teríamos para formatar esse curso, definir objetivos, o conteúdo, as questões que ao nosso ver eram imprescindíveis de serem ditas.

Assim, após várias conversas, chegamos inicialmente a um formato de estrutura com quatro pilares: i) uma introdução teórica abordando de forma breve a história da palhaçaria, a história da dramaturgia na palhaçaria e a história das mulheres na palhaçaria; ii) a análise de esquetes registrados nos livros em questão; iii) a apresentação de cenas protagonizadas por mulheres palhaças que mostrassem alternativas dramáticas àquelas registradas nos livros; iv) depoimentos das artistas autoras das cenas apresentadas.

Ainda no transcorrer das primeiras turmas entendemos a importância de um quinto pilar para encerramento do trabalho e agregamos a realização de uma atividade de escrita livre, a ser compartilhado por cada participante no último encontro. Falaremos a seguir sobre cada um desses pilares.

**1º Pilar - Introdução teórica abordando de forma breve a história da palhaçaria, a história da dramaturgia na palhaçaria e a história das mulheres na palhaçaria.** O objetivo do primeiro pilar é contextualizar historicamente a palhaçaria apresentando inicialmente uma linha do tempo sobre a manifestação do riso na sociedade, desde os povos originários, passando pelos bobos da corte até che-

garmos à figura do palhaço. Ao abordar essa cronologia, destacamos o registro que há das mulheres nesse processo e como a percepção sobre o riso é diferenciada socialmente quando se trata de gênero. Depois falamos um pouco sobre a origem das tradições e questões que são impostas como regras: o uso da máscara branca, maquiagem do palhaço, a necessidade de definir e encaixar-se no lugar de branco ou augusto, a dramaturgia, o uso de objetos, etc. Complementando esse pilar, falamos do arquétipo que rege a palhaçaria - o trickster<sup>6</sup> - e das suas manifestações na mitologia. Todo esse entendimento visa mostrar que um conjunto de afirmativas restritivas, especialmente para as mulheres - tais como: “palhaço é isso e tem que ser assim”, “palhaço tem que ter um casaco, uma mala e um chapéu”, “maquiagem de palhaço é branco, preto e vermelho”, “palhaço não fala”, “palhaço tem que tampar a pele, não pode se expor” - podem ter feito sentido na época em que surgiram por questões do contexto social e político vigente (Revolução Francesa e Império Napoleônico) mas são absolutamente obsoletas nos dias atuais. Podemos escolher caminhos diferentes para jogar com essa linguagem. Esse debate é fundamental uma vez que afirmativas como essas são colocadas de forma recorrente como regras pétreas por muitos formadores e repetidas sem uma visão crítica. Destacamos aqui a importância de estudar, de conhecer a história, de entender as variantes de cada época e de questionar para libertar-se dessas imposições.

## **2º Pilar - Análise de esquetes e reprises registrados nos livros em questão.**

O objetivo do segundo pilar é possibilitar uma leitura crítica dos textos da tradição circense de palhaçaria, identificando e analisando os diversos preconceitos e violências presentes, sob a perspectiva de gênero e diversidade. No total são lidas 18 a 20 cenas, sendo metade delas registrada na tradição brasileira e a outra metade na tradição europeia. A leitura de seis textos acontece no ambiente da grande sala de aula sendo aberto, àquelas pessoas que desejarem, contribuir com a leitura. Esse momento é seguido de espaço para debate e comentários. Para as demais cenas, a turma é dividida em salas compartilhadas<sup>7</sup> com três a quatro participantes em cada uma, sendo designado a cada sala um conjunto de dois ou três textos. Nesse momento, as pessoas são incentivadas a trabalhar o olhar e desenvolver a capacidade de identificar, nas cenas, questões que são incompatíveis com os tempos atuais, enfatizando a forma como as mulheres são retratadas nos textos. Após esse trabalho, os subgrupos retornam à grande sala e cada um é convidado a relatar as cenas que leu e tecer seus comentários para o todo o grupo, abrindo-se novamente espaço para debate.

---

6 Hyde (2017)

7 Ferramenta disponível no aplicativo de reuniões Zoom que permite agrupar participantes em subgrupos para a realização de trabalhos.

### **3º Pilar - Apresentação de cenas protagonizadas por mulheres palhaças que mostram alternativas dramáticas àquelas registradas nos livros.**

O objetivo do terceiro pilar é mostrar a amplitude de alternativas e caminhos existentes para a dramaturgia da palhaçaria e como é possível ir além do que há registrado nos livros, como é possível desenvolver cenas que tratam de temas diferentes, caros a cada pessoa, sem que se faça apologia a qualquer tipo de violência ou preconceito. Ao ver mulheres palhaças atuando, ao ver a diversidade representada nos argumentos e nas estéticas, ao ver as causas defendidas – utilizando-se inclusive de técnica clássica – as dúvidas sobre o alcance da dramaturgia se dissipam, e muitas pessoas tomam coragem para levar adiante seus temas, se empoderam enquanto artistas e dramaturgas. Em cena, palhaças brancas, pretas, gordas, magras, jovens, maduras, transexuais, homossexuais e heterossexuais. Dentre os temas apresentamos cenas que tratam de maternidade, de amor (nas manifestações hétero e homo-afetivas), de ancestralidade, de dúvidas, de questões sociais, de violência direcionada à mulher. Neste contexto, a abordagem da violência como tema dramático, sob a perspectiva do oprimido/oprimida, mostra que esta pode ser abordada de forma reflexiva, sensibilizando a platéia para seus efeitos perversos na sociedade. E não apenas como reforço subliminar de abusos físicos e psicológicos, ou como réplica de gags antigas.

Ainda nesse pilar, para ilustrar que o processo criativo é contínuo e todo trabalho precisa de um tempo de maturação, algumas cenas, da mesma palhaça são exibidas duas vezes: em versões iniciais, as primeiras apresentações, e em versões mais trabalhadas, com dois ou três anos de apresentações. Essa ilustração visa acalmar a ansiedade natural de muitas pessoas que querem desenvolver cenas mas se sentem inibidas ao assistirem a trabalhos que consideram bem acabados ou bem alinhavados.

### **4º Pilar - Depoimentos das artistas autoras das cenas.**

Esse pilar tem o objetivo de mostrar o ponto de partida, a inspiração e a técnica de cada artista na criação do seu trabalho. Assim, para a maioria das cenas que apresentamos no terceiro pilar, há um depoimento da artista contando sua trajetória, contando como surgiu a primeira semente da cena, quais foram os processos que contribuíram com o seu desenvolvimento, como alguns protocolos cênicos foram incorporados a partir da experiência de apresentações e até mesmo comentários ou interferência do público durante a cena. Esse pilar contribuiu para dar visibilidade às artistas e para compartilhar diferentes perspectivas de processos criativos, enfatizando as múltiplas possibilidades existentes de dramaturgia e também incentivando as participantes para o desenvolvimento de trabalhos autorais.

### **5º Pilar – Exercício de escrita livre**

Esse pilar tem como objetivo mostrar que o que há em nós é bom, que temos incontáveis coisas a dizer que muitas vezes nem nós nos damos conta.

Para o último dia de aula, as pessoas são incentivadas a produzir um texto livre, que deve ser escrito de forma contínua, sem interrupção ou autocrítica, por um tempo determinado. Esse texto é lido pela pessoa e as questões que podem se desdobrar em um trabalho cênico são destacadas. Aqui pretende-se que as pessoas passem a confiar na própria escrita, que se percebam capazes de expressar algo, vejam como é potente o que cada uma tem dentro de si e como sua fala tem aspectos de universalidade.

## As oficinas

O curso foi concebido inicialmente com duração de 16 horas/aula, distribuídas em dois meses, com oito encontros semanais de duas horas/aula cada. A projeção do tempo no encontro semanal, no entanto, raramente foi cumprida: a duração sempre excedeu as duas horas, chegando, em alguns casos, a três horas e meia ou mesmo quatro, em decorrência da ativa participação dos inscritos e da qualidade dos debates. Em função disso, a carga horária total do curso foi ampliada para 20 horas/aula distribuídas em formatos semanais ou de finais de semana. Para garantir espaço de voz e participação, fixamos o limite de 12 participantes por turma.<sup>8</sup>

Com essa estrutura desenhada, fizemos a divulgação da primeira turma agendada para começar no dia 29/05/2020. Utilizamos o whatsapp como meio de divulgação para pessoas ligadas à arte da palhaçaria. A resposta foi imediata e nos surpreendemos com o interesse e procura pela proposta. Na nossa projeção mais otimista imaginávamos que fecharíamos duas ou três turmas com doze pessoas cada e terminamos com sete turmas na primeira temporada, seguida de outras três temporadas, totalizando 26 grupos com 338 participantes, pessoas oriundas de todas as regiões do país e do exterior.

As leituras dos textos originaram diversos depoimentos sobre violências e abusos sofridos em contextos da vida real. Nesse sentido, as trocas e interações com participantes agregaram e ampliaram a abordagem do curso, nosso entendimento e olhar para gatilhos subjetivos existentes nos textos, como, por exemplo, transfobias. Essa leitura veio pelo olhar de participantes transgêneros (homens e mulheres) que, dentre outras questões, explicaram à turma a violência inserida no riso direcionado a corpos masculinos cisgêneros vestidos de mulher o que, no seu entendimento, é a legitimação ao direito a rir e violentar corpos trans. Esse debate traz múltiplas reflexões para os estudos que tratam da presença das mulheres na palhaçaria uma vez que a existência de corpos masculinos travestidos de mulheres nos esquetes tradicionais, se dá pela ausência de mulheres palhaças nos palcos e mais especificamente nos

---

8 Excepcionalmente, algumas turmas tiveram 14, 15 ou 16 participantes.

picadeiros. Essa ausência abre espaço para que as mulheres sejam retratadas, nos esquetes, como convém aos homens.

Sue-Ellen Case, aborda esse processo ao discutir, em *Feminismo e Teatro* (2014), a invisibilidade das mulheres nos palcos a partir da imposição legal da divisão social de tarefas na Grécia Antiga, outorgando aos homens as atividades da vida pública e, às mulheres, a esfera invisível da vida privada e domiciliar:

Como resultado dessa supressão da mulher real da esfera pública, a cultura inventou sua própria representação de gênero, e a mulher ficcional surgiu nos palcos, nos mitos e nas artes plásticas, representando a visão e os valores patriarcais atribuídos ao gênero enquanto as experiências, histórias, sentimentos e fantasias da mulher real desapareciam. (...) A abordagem feminista para essa ficção cultural distingue a noção de “mulher” criada ficcionalmente pelos homens, da “mulher histórica”, aquela real e tangível, e insiste que há pouca conexão entre as duas categorias. Na prática teatral, temos uma ilustração clara dessa divisão com a tradição dos palcos unicamente masculinos. Mulheres eram representadas por atores homens caracterizados como mulheres enquanto as mulheres reais foram banidas da cena”. (Case, Sue-Ellen. 2014. Pag. 7.)<sup>9</sup>

Essa ficção de mulher, à qual se refere Sue-Ellen Case<sup>10</sup>, percebida nos seus estudos teatrais, é identificada em vários esquetes da palhaçaria tradicional circense nos quais as mulheres ou aparecerem travestidas ou são apenas aludidas na cena.<sup>11</sup>

No esquete *Namoro dos Palhaços* por exemplo, uma rubrica especifica o figurino: “o clown está travestido de mulher com saiotê, sutiã, laço na cabeça, bolsa, brincos e etc.” (Palhaços. Pag. 214-215). O figurino detalhado e a foto ilustrativa, mostram os estereótipos estéticos que são reforçados e o lugar cênico delegado à mulher. O fato de especificar uma roupa sensual para a caracterização remete tanto à objetificação e sexualização recorrente dos corpos das mulheres como a violências diárias, recorrentes, que são justificadas por narrativas equivocadas como a roupa usada pela mulher. No repertório dos discursos machistas as vestimentas explicam ou justificam uma violência física (“ela provocou”, “também, a roupa que ela usava”, “com aquela roupa, queria o quê? Estava procurando”). É fundamental ressaltar que a estética sensual na palhaçaria vale para homens travestidos de mulheres ou para cenas nas quais as mulheres são objetificadas e sensualizadas por homens. Quando mulheres palhaças entram em cena e optam por figurinos que tenham alguma sensua-

---

9 Tradução livre das autoras.

10 Também abordado em Case (1985)

11 Outros estudos feministas respaldam o debate: Cézard (2009 e 2014), Hope e Kelly (2014), Keisalo (2018).

lidade, é recorrente escutarem que *“palhaço não mostra a pele”, “desce essa saia que sua perna é muito bonita, vai chamar a atenção”* ou *“você é muito bonita para ser palhaça, precisa enfeiar um pouco”*.

No esquete *“As Lavadeiras”*, novamente, também há uma descrição específica do figurino: *“dois palhaços vestidos de mulher, com seios enormes, perucas longas e laço no cabelo”*. (Palhaços. Pag. 240-241). Aqui vemos o reforço de estereótipos estéticos completamente voltados ao imaginário da mulher ficcional que ronda o imaginário coletivo. Estereótipos de comportamento também estão presentes. No decorrer da narrativa, as mulheres se enfrentam e se estapeiam para resolver problemas o que também reafirma a imposição social de uma condição de competição e desconfiança entre as mulheres.

Em *“A Noiva”* (Palhaços. Pag. 233) os fatores são ainda mais violentos uma vez que há uma ridicularização completa da mulher incluindo situações humilhantes. Do nome dado à noiva, da forma como ela é retratada, da forma como o seu riso é retratado como *“relincho”*, observa-se uma forma sórdida de retratar as mulheres.

O que há em comum entre esses esquetes, é que tanto as mulheres cisgeneras como as mulheres transgeneras são vítimas de violência nos cenários e narrativas: de um lado a invisibilidade e o reforço de estereótipos estéticos e comportamentais direcionados às mulheres cis, de outro o deboche e o escárnio direcionados às mulheres trans e às travestis.

As violências e vulnerabilidades sofridas por mulheres, assim como mecanismos de controle e violência psicológica, cuja rotina é seguida e checada por seus parceiros de forma sistemática também foram identificadas nos textos como no caso das narrativas existentes nos esquetes *A Sonâmbula*<sup>12</sup> (Palhaços Pag. 252; Entradas Clownescas. Pag. 202) e *A Televisão*<sup>13</sup> (Entradas Clownescas. Pag. 216)

A leitura e os debates geraram trocas interessantes e potentes nas turmas. Muitas pessoas identificaram relação das dramaturgias com situações vivenciadas por elas. Um aluno, homossexual, cisgênero, identificou nos esquetes que terminam com um palhaço com características *“afeminadas”* (como colocado no texto) perseguido por outro palhaço heterossexual - e naquelas que terminam de forma inversa, com o segundo perseguindo o primeiro - similaridades com acontecimentos nos quais se sentiu perseguido ou intimidado a não expressar opinião. Segundo seus relatos, em diversas ocasiões em que elogiou amigos heterossexuais, sua atitude foi interpretada como uma canta-

---

12 Em *Sonâmbula*, um marido conta para o amigo a condição da mulher que rouba objetos em estado de sonambulismo e ele recupera os mesmos e os devolve no dia seguinte aos proprietários. O enredo desenvolve de tal forma que no final da cena, o amigo termina levando a mulher em crise de sonambulismo para casa, afirmando que a devolverá no dia seguinte.

13 Em *A Televisão* é apresentado um aparelho que permite ver o que acontece nos lugares à distância. No decorrer do enredo, um rapaz casado recentemente, pede para ver a mulher em casa e a observa recebendo o primo. Há insinuação de traição.

da, como uma ameaça à masculinidade heteronormativa cisgênera vigente. Isso fez com que amizades fossem restringidas e suas opiniões omitidas para se preservar pois, ou confundiam a situação com uma cantada, ou tinham vergonha de apresentá-lo como amigo em função da preocupação com aquilo que os outros iriam pensar: poderiam eles próprios serem considerados homossexuais por terem amigos com essa orientação sexual.

Essa abrangência maior de olhares e interpretações, nos levou a refletir sobre o nome da oficina - inicialmente Mulheres Palhaças na Dramaturgia - e a modificá-lo para que refletisse a inclusão de outros olhares e não apenas o recorte de gênero. Identificamos que a abordagem dada a mulheres era limitada e que diversos grupos viam as agressões e opressões vividas na vida real reforçadas nas narrativas.

Dando sequência à oficina, após as leituras e debates dos textos da dramaturgia tradicional circense, os trabalhos eram direcionados para apresentação de vídeos com cenas de mulheres palhaças, com dramaturgia autoral, seguida de depoimento das artistas sobre o processo de criação, metodologias artísticas e inspiração para o início de cada trabalho.

Tivemos cenas construídas tanto com conceitos contemporâneos como com aqueles da palhaçaria tradicional visando, nesse caso, mostrar que o problema não é a forma e sim o conteúdo, a narrativa existente. A técnica tradicional quando explorada em conteúdos afirmativos, não violentos e não preconceituosos, segue sendo potente para o riso enquanto celebração coletiva.

O conjunto desse método - cena e depoimento - trouxe identificação, proporcionou reconhecimento do valor das propostas existentes em cada uma sendo um fator de encorajamento e fortalecimento artístico levando várias participantes a fazer e desenvolver suas cenas, trilhando seus próprios caminhos.

A apresentação dos vídeos das cenas trouxe outra natureza de debates em relação àqueles verificados na leitura e análise dos esquetes da palhaçaria tradicional. Dentre esses debates, destacamos:

- i) Questão racial: participantes negras declararam que assistir a uma cena protagonizada e idealizada por outra palhaça negra foi um aspecto importante do curso pois lhes deu a percepção de que podem ocupar esse lugar cênico onde a predominância de mulheres brancas ainda é marcante.
- ii) Gordofobia: aqui percebemos duas abordagens a partir de cenas diferentes. Na primeira, a mulher gorda e sua relação com a comida em cena e seu corpo leve, dinâmico e dançante, faz com que estereótipos de falta de mobilidade atribuídos a corpos gordos caiam por chão. Na segunda, o uso de enchimentos para caracterizar um corpo gordo pós-parto causou incômodo a uma estudiosa do assunto que considera o recurso como gordofobia.
- iii) Homossexualidade: uma releitura de um texto tradicional (Apito / Instrumentos) que trata da censura e da violência utilizada para restringir uma situação artística em espaço público, foi ressignificada para mostrar a

relação afetiva entre duas mulheres utilizando-se também de paródias do cancionário popular brasileiro para desconstruir preconceitos e atitudes negativas direcionadas, com frequência, a relações homoafetivas. A cena dá uma outra possibilidade de solução na relação oprimido/opressor.

- iv) **Religião:** a partir da abordagem dada a uma cena que se referia a Iemanjá, por uma mulher branca, tivemos um questionamento sobre o lugar da religião e a forma, inicialmente considerada inapropriada por uma participante, de colocar em cena um Orixá. Para algumas pessoas, o depoimento da artista, no qual ela explica sua relação com a religião e sua busca espiritual dentro da matriz africana, aplacou a discussão do que poderia ser considerado, num primeiro momento, uma apropriação cultural religiosa indevida. Chamou a atenção nesse debate o fato desta questão ter sido trazida por uma participante branca, embora após a colocação, mulheres pretas presentes se manifestaram em concordância com o colocado. Esse evento nos mostrou, além das reflexões da cena, o silenciamento vivenciado por mulheres pretas que, em muitas situações, evitam expor seus pensamentos e sentimentos.

A experiência com esse bloco nos mostrou os desafios de falar em cena, em dez minutos, sobre o que queremos falar, sem ignorar questões que podem ser delicadas para algum grupo da população. Como evitar, na construção de nossas narrativas cênicas, de nossas dramaturgias autorais, potenciais homofobias, gordofobias, transfobias, racismos ou apropriações culturais? Qual o limite, como identificar a linha tênue, que em muitos casos permeia a expressão daquilo que queremos comunicar ao mundo por meio da arte e um posicionamento preconceituoso que expõe ou reforça lugares de dor para determinados grupos sociais?<sup>14</sup>

O que a oficina nos mostra é o quanto as mulheres palhaças se empenham para que suas dramaturgias não magoem o outro, que não impactem negativamente no outro. O que observamos é que em geral, as mulheres não tem um apego a suas cenas e estão abertas a mudanças, a alterações, a rever posicionamentos quando percebem que algo não foi bem traduzido. As mulheres em geral, não vem problema em mudar uma dramaturgia, mudar uma cena, tirar alguma situação da cena que possa ser considerada inapropriada para algum grupo de pessoas da sociedade. As mulheres, na sua maioria, não veem poder no riso a partir da degradação ou humilhação do outro mas procuram abrigar, agregar e impactar na aceitação de situações que muitas vezes são renegadas pela sociedade.

---

14 Todas as considerações que surgiram nos debates (elogios, questionamentos, críticas, etc) foram repassadas às artistas autoras das cenas.

## Desdobramentos

O conjunto das oficinas gerou um potente movimento de debate e reflexão ao reunir pessoas, na sua maioria mulheres cisgêneras, em torno de um tema emergente cuja abordagem contextualiza historicamente a palhaçaria.

Em um processo que parte do interno para o externo, do micro para o macro, vários encontros, projetos e iniciativas surgiram a partir das conexões propiciadas pelo trabalho. Seja por temas, por região geográfica ou por conceitos, sejam processos individuais ou coletivos compartilhados, algumas destas iniciativas transbordaram os limites dos encontros, conquistando outros territórios sejam eles virtuais ou presenciais.

A maternidade, por exemplo, foi um tema agregador que inspirou iniciativas individuais e coletivas. O assunto entra na pauta da oficina por meio da exibição do registro de uma cena, apresentada por Lilian Moraes (Palhaça Dollyn / Uberlândia-MG) no qual ela retrata questões que perpassam a experiência da maternidade, em especial no seu primeiro ano: o cansaço, a relação com o corpo pós-parto, o desejo de conciliar aquele momento de mudanças com sonhos e projetos, a falta de tempo para cuidar de si própria. O tema sensibilizou Aline Tainna<sup>15</sup> que, embora em outro momento da experiência da maternidade, se viu motivada e inspirada a avançar em um roteiro autoral de dramaturgia e a desenvolver um projeto que debatesse o assunto e agregasse outras mulheres:

“Foi a partir desses questionamentos, das trocas que tinham na oficina, do que eu tinha assistido de espetáculos, que alimentou a minha vontade para realizar algumas coisas. Eu já tinha um roteiro que já estava na minha cabeça, algumas cenas já estavam criadas, e isso me inspirou a colocar essas cenas no papel, esse roteiro veio a partir desse contato com a oficina, me inspirou a trazer o meu próprio olhar e minha visão da maternidade através da palhaçaria. E uma outra coisa então que surgiu foi que com essa inquietação eu queria compartilhar com mais gente, (...) e nós fizemos nesse mês de setembro o *Riso da Mãe*, que foi um ciclo formativo em palhaçaria feminina, com três dias de atividades, feito por mulheres, palhaças, artistas e mães (...). Então teve exibição de documentário; teve espetáculo (...); eu dei uma oficina também de palhaçaria compartilhando todas essas investigações; e aconteceu a mesa redonda onde a Karla e a Amanda Aloysa e também a Lilian Moraes<sup>16</sup>, que são dirigidas pela Karla, a gente fez uma mesa falando de maternidade, de mulher na cena, e foi incrível, foi ótimo, agora a gente está aí, ainda

---

15 Atriz, palhaça e psicóloga. Residente em Caxias do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil.

16 Karla Concâ – diretora e dramaturga – é diretora e co-criadora do espetáculo Chica Par(t)indo de Amanda Aloysa (Palhaça Chica Benta) e da cena Teste de Lilian Moraes (Palhaça Dollyn), artistas de Uberlândia/MG. Sob diferentes perspectivas, os dois trabalhos abordam a maternidade.

estou reverberando esse processo, mas com certeza vem instigado pela possibilidade de repensar o protagonismo das mulheres na cena cômica e a palhaçaria a partir de uma outra perspectiva. Sou muito grata a essa possibilidade e aos encontros que nos inspiram que nos motivam a recriar, a refazer, a ser teimosas e perseverantes na nossa caminhada, esse é meu relato.” Aline Tainna. Atriz, Palhaça e Psicóloga. Caxias do Sul/RJ.

Essa iniciativa mostra o espaço fértil para formação de redes, de fios de conexão, de risoma entre as participantes e a forma como se sentem encorajadas a desenvolver seus trabalhos e se unirem.

O debate sobre a violência foi gatilho para a conscientização de situações de relações abusivas, de violências psicológicas e patrimoniais vividas por participantes do curso, contribuindo para mudanças positivas em suas vidas. O tema entra em pauta em dois momentos: primeiro a partir da presença recorrente de violências objetivas e subjetivas, direcionadas às mulheres, nas dramaturgias dos esquetes tradicionais, questões debatidas na análise dos esquetes; o segundo com a exibição do registro da cena “Dolores”, da artista Erica Rodrigues/Palhaça Dolores Paz, no qual ela expõe as violências verbais comumente direcionadas às mulheres e o silenciamento ao qual somos submetidas pela sociedade em geral que, na maioria das vezes, seja no espaço doméstico, seja no espaço público e jurídico, nos cala ou nos pune e culpabiliza pelas violências que recebemos. O impacto desse debate é retratado no depoimento a seguir:

“Costumo dizer que, fazer o curso de dramaturgia na palhaçaria feminina, foi renascer possibilitando que eu recuperasse minha liberdade, literalmente, saindo do estado de violência e tortura psicológica que eu estava vivenciando naquele período de pandemia. Antes de estar no curso de dramaturgia na palhaçaria feminina, meu relato e pedido de ajuda eram desconsiderados, ignorados por pessoas próximas no meu restrito ciclo social e religioso onde denúncias de violência eram desconstruídas sob a cômoda postura de tratar violência e/ou abusos como “normal” ou “desequilíbrio psico emocional de quem pede socorro”. No curso (...) encontrei informação, troca de reflexões percebendo como uma mulher precisa de força e apoio para não se submeter à dor de situações como aquela que eu estava vivenciando, onde a fala de uma mulher denunciando abusos ainda é, nos dias de hoje, desacreditada. (...) vi que na arte da palhaçaria feminina há seriedade, trabalhos de pesquisa, leituras reflexivas de textos de forma imparcial, trazendo informações da história da palhaçaria que estão presentes na vida em comum e ouvir, acolher, fazer algo é decisivo para “salvar”, mudar a vida de um ser humano, principalmente “não duvidar quando uma mulher precisa de ajuda” e, particularmente neste caso, foi o

que mudou a minha vida no contexto de relacionamento abusivo em isolamento social, sem ter outros recursos em plena pandemia. O impacto deste importante aprendizado no curso de dramaturgia na palhaçaria feminina foi de perceber como verdade que, toda mulher tem o direito de ser respeitada, gargalhar e ser livre nas escolhas que quiser.” - Noêmia L. Santos , Rio de Janeiro/RJ

O que observamos é que ao possibilitar debates abertos, com espaços para se expor em um ambiente restrito e de confiança, compartilhando conflitos internos e questionamentos que muitas vezes são comuns a várias de nós, o curso termina contribuindo com auto reflexões e impulsionando mudanças na vida de participantes.

A leitura dos esquetes, as trocas, os compartilhamentos levaram a um processo de tomada de consciência – em maior ou menor grau – de diversas formas de relacionamentos abusivos. Por serem textos estruturados no pensamento da matriz patriarcal, com dramaturgias que trazem violência, abusos físicos e psicológicos, bullings, imposição de comportamentos que são referência desta normativa fortíssima do patriarcado<sup>17</sup>, os textos terminaram por respingar em memórias que perpassam a linha do tempo de uma vida inteira, da infância à vida atual de cada pessoa.

Vários destes textos foram gatilhos para identificação de situações dessa natureza. O conjunto das mudanças individuais e do incômodo provocado pelos textos, no movimento de micro para macro, amadureceu-se em processo coletivo, resultando naquele que talvez seja o desdobramento de maior impacto da oficina: a composição de um grupo para redação de uma Carta Manifesto, escrita por vinte mulheres e endereçada ao mundo da palhaçaria, comicidade, humor, professores, autores e editoras.

A Carta Manifesto<sup>18</sup>, sugestão de uma aluna, terminou por reunir participantes de várias turmas, em um trabalho de meses até a versão final. A Carta solicita especialmente que as próximas edições dos livros *Palhaços* (2003) e *Entradas Clownescas* (2016) venham acompanhadas de uma recomendação que contenha uma indicação/advertência de que os esquetes têm conteúdo machistas, misóginos, sexistas, homofóbicos, transfóbicos, gordofóbicos, de intolerância religiosa e violentos não sendo mais recomendada ou indicada a sua reprodução nos dias atuais. Essa recomendação, nomeada “*bula*” pelo grupo redator da Carta, é uma resposta ao conjunto de gatilhos provocados pelos textos.

O grupo considerou fundamental essa solicitação uma vez que ainda se tratam dos dois únicos livros que trazem referências de dramaturgia da palha-

---

17 Termo resultante da combinação de duas palavras gregas: pater (pai) e arkhe (origem, comando, contole). Possui três entendimentos históricos nos âmbitos religioso, produtivo e sociológico. (Christine Delphy, 2009)

18 Será sempre mencionada como “Carta” a partir desse ponto do texto.

çaria. Nesse sentido, são a fonte de informação e referência primária para qualquer pessoa que tenha interesse em estudar a linguagem. Ao se deparar com essas únicas referências, há uma tendência, relatada por várias pessoas, de acreditar que essa é a única forma de pensar e fazer a palhaçaria. É importante destacar que esses textos chegam às pessoas não só pelos livros, mas também como metodologia em sala de aula, uma vez que vários professores e professoras de palhaçaria utilizam essas dramaturgias como fio condutor de seus trabalhos, conduzindo os alunos para encená-los. Nesse sentido, esses esquetes representam também uma abertura para um conjunto de opressões e assédios em sala de aula, situações retratadas por várias alunas e alunos: tapas na bunda, toques no corpo que extrapolam o que denominam “técnico” e causam constrangimentos, insinuações, imposição para que as cenas sejam feitas mesmo se participantes se manifestam incomodados com o conteúdo (“é assim que é a palhaçaria”, “tem que fazer”, “pode ir embora então, a palhaçaria não é para você”) além de rejeição a qualquer proposta de comicidade que, mesmo integrando as técnicas da palhaçaria, fuja dessas dramaturgias. A principal decorrência é que o conteúdo dos esquetes passa a ser normalizado como aceitável. A consequência, conforme relatos, é que termina por afastar pessoas da linguagem que quando não se identificam com os conteúdos e não vêem abertura nas propostas diferentes que trazem, inferem ou aceitam que “não é para mim a palhaçaria”.

O processo de redação da Carta foi permeado por várias discussões contemporâneas dentre elas questões relativas à inclusão e respeito à diversidade de gênero, como a emergente linguagem neutra. Assim, usar ou não usar o ‘e’, escrever todas e todos ou todes, foi uma das questões presentes: considerada por algumas pessoas uma oportunidade de pautar também essa discussão, e fortalecer o uso dessa modalidade na escrita formal; e por outras um risco uma vez que grupos não sensibilizados com a questão poderiam encontrar nessa forma uma barreira para a leitura do conteúdo e uma desculpa para deslegitimar a discussão proposta. A linguagem neutra contribuiu ou não para fortalecer a Carta? Não utilizá-la sob esse argumento constituiria uma situação subjetiva de transfobia? Outro aspecto foi a preocupação em agregar diferentes visões, estilos e relatos de violências – individuais ou coletivas – vivenciadas por integrantes do grupo redator.

A iniciativa exemplifica um movimento que sai do ambiente interno das aulas para o externo, com abrangência ampla, e que transforma um tema de micropolítica em debate no nível macro, alcançando público geral, próximo ou não dos debates sobre palhaçaria no Brasil, próximo ou não dos debates sobre diversidade e gênero ou sobre estudos de dramaturgia.

Pode-se afirmar que A Carta pauta um debate sobre conteúdos de dramaturgia que ultrapassam os textos estudados: abarca uma discussão abrangente, sobre a disseminação de conteúdos violentos e preconceituosos, de forma subliminar, por meio da produção artística. Conteúdos replicados sem crítica e sem um olhar reflexivo sobre os mesmos.

O objetivo da carta é principalmente sensibilizar o mundo da comicidade, de forma a ajudar a construir um pensamento crítico e evitar uma mera reprodução de conteúdo. O objetivo é expandir o alcance dessa reflexão e levar essa percepção, que não é óbvia para outros públicos, sobre a natureza dessas dramaturgias.

A Carta alcançou 435 assinaturas e foi lida no dia 05/07/2021, durante o debate sobre violência doméstica<sup>19</sup>, na programação do *VIII Esse Monte de Mulher Palhaça – Festival Internacional de Comicidade Feminina, organizado pelo grupo As Marias da Graça*, do Rio de Janeiro<sup>20</sup>. O conteúdo da carta é registrado a seguir:

CARTA MANIFESTO AO MUNDO DA PALHAÇARIA, COMICIDADE, HUMOR, PRODUTORES, PESQUISADORES, AUTORES E EDITORAS.

Jo Anna Isaak, em suas reflexões sobre feminismo e arte, nos diz: “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 de sentidos. O riso é acima de tudo uma resposta comunitária”.

De onde vem o riso provocado pelo palhaço?

Historicamente, a dramaturgia na palhaçaria e na comicidade tem usado de diversos aspectos opressores da estrutura social, recorrendo à violência como mote para o humor. Vivemos em uma sociedade edificada pela colonização em que tensões raciais e de gênero marcam suas estruturas. Os livros “Palhaços” e “Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown” são considerados a principal referência de registro escrito de dramaturgias na área. O estudo minucioso dos esquetes clássicos contidos nos livros revela a reprodução de discursos de ódio e opressão. São recorrentes as situações nas quais as mulheres, a comunidade LGBTQIA+, a população negra, as pessoas com deficiência e todas as pessoas com corpos dissidentes no sistema patriarcal são subjugadas nessas dramaturgias.

É essa consciência que nos leva a escrever esta carta.

Desde maio de 2020, Ana Borges e Karla Concá ministram o curso de Dramaturgia na Palhaçaria sob a perspectiva de gênero e diversidade. Trata-se de um curso livre, em formato online, tendo como foco inicial o debate sobre o lugar da mulher nas narrativas cômicas. No decorrer das oficinas, outras abordagens passaram a integrar o

---

19 Apresentação da cena “Mulheres à Vista”, seguido de conversa com Letícia Furtado (Defensora Pública do I Juizado de Violência Doméstica e Familiar da Capital do Rio de Janeiro) abordando a Lei Maria da Penha, seguido do lançamento da carta manifesto.

20 O debate e a leitura da carta manifesto encontram-se disponíveis no canal Youtube do Grupo As Marias da Graça e pode ser acessado no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZflFwUuNk8k&t=4s>

debate, incluindo LGBTQIAFOBIA, gordofobia, intolerância religiosa, racismo, capacitismo, xenofobia, entre outros. Conforme pessoas com diferentes experiências sociais com seus corpos, corpos e corpos participavam do curso, outros aspectos de preconceitos e opressão se revelavam nas sublinhas dos esquetes.

A primeira parte do curso consiste na leitura dos esquetes clássicos, publicados nas obras citadas, e uma reflexão acerca do conteúdo dramático dos textos. Até então, mais de 280 pessoas, entre artistas e interessadas na linguagem da palhaçaria, em sua maioria mulheres e LGBTQIA+, atuantes em diversos estados do Brasil e em outros países, participaram das vinte e duas turmas realizadas, sendo predominante o descontentamento com o teor dos esquetes.

Esse descontentamento pode ser compreendido a partir de alguns exemplos de situações dramáticas:

- Namoro do Palhaço (in Palhaços): reproduz estereótipos de comportamento sugerindo que sentimentos e afetos das mulheres (cis e trans) podem ser negociados por dinheiro; e a descrição do figurino reproduz estereótipos estéticos, expectativas de corpos imaginados a partir de padrões inacessíveis para a maioria de nós;
- O Elevador (in Entradas Clownescas): postura submissa da mulher que é objetificada e sexualizada, podendo ser trocada entre amigos.
- Sonâmbula (in Entradas Clownescas e Palhaços): objetificação e sexualização da mulher com situação que envolve abuso de vulnerável.
- A Flor Maravilhosa (in Entradas Clownescas e Palhaços): abuso de vulnerável (a mulher precisa ser dopada para se apaixonar forçadamente), mulher como incapaz de se defender precisa de um homem, o irmão, que a proteja. Há ainda homofobia ao retratar o irmão como vítima do entorpecente: ao cheirar a flor, ele se apaixonou pelo palhaço e passa a persegui-lo em cena. A esquete coloca a questão do apaixonar-se por alguém do mesmo sexo biológico como sendo um castigo e a relação entre homens heterossexuais e homossexuais é retratada como perseguição que ameaça a masculinidade do heterossexual.
- A Declaração (in Entradas Clownescas): mulher silenciada, retratada como incapaz de se defender quando extorquida por um homem, incapaz de tomar decisões. Há também presença de violência física e situação que remete ao feminicídio, ao bater e arrancar a cabeça da manequim que representa a mulher no final. Aqui vale destacar que o público sabe que é um manequim, mas o artista em cena está batendo naquilo que acredita ser uma mulher real.
- O Banco Pegou Fogo (in Palhaços): homofobia e desqualificação dos homossexuais que possuem menos valor em relação a todos

os demais. Enquanto todos os outros credores têm bancos tradicionais e nominados (Itaú, Bradesco), o homossexual tem uma poupança e o produto dele vale a metade do produto dos demais personagens. A esquete traz ainda elementos de intolerância religiosa ao referir-se às religiões de matriz africana como recurso para resolver uma situação ruim, livrar-se de um delito. Há uma abordagem pejorativa, a “macumbinha”, profanando e desrespeitando essas crenças.

- A Noiva (in Palhaços): objetificação e desqualificação das mulheres que são retratadas como objeto. O noivado ocorre sem qualquer ligação ou afinidade entre as partes (explicitado quando ela diz que o marido já conhece tudo da cintura para baixo, ou seja, já existe uma relação física, mas não tem uma interação de vontades, afinidades, preferências entre os noivos). Há ainda outra perversidade na cena inserida no fato de a mulher dar respostas que são contra ela própria, ela mesma se autodesvaloriza. O riso da mulher também é enquadrado e remetido a um padrão comedido esperado: ao rir alto ele é tido como um relincho, o que reforça a opressão sobre o direito das mulheres de rir e gargalhar como quiserem.
- A Televisão (in Entradas Clownescas): expectativa de comportamento submisso, mulheres objetificadas e sexualizadas, gordofobia e estereótipos de beleza (pernas bonitas, grandes demais ou pequenas demais). Há também uma cena de transfobia, quando o palhaço se irrita com a observação de outro palhaço sobre uma possível mulher barbada.
- Apito (in Palhaços): homofobia e violência.
- Dói-Dói (in Palhaços): objetificação sexual das mulheres, racismo e xenofobia (ao referir-se ao mau cheiro da personagem, relacionando-o aos baianos e aos goianos), depreciação do nanismo.

Esses exemplos resumem situações verificadas na quase totalidade dos esquetes registrados nas obras citadas e foram objeto de constrangimento nas leituras: as dramaturgias giram em torno de estereótipos de comportamento e estética. As mulheres são retratadas em situações de submissão, podendo ter partes de seus corpos violados, objetificados para o uso sexual e de disputa entre homens cis, incapacitadas de resolver seus problemas ou tomar decisões, tuteladas pela autoridade masculina, e vítimas de entorpecentes para atenderem aos desejos dos homens cis de forma impositiva. Também são recorrentes as situações LGBTQIA+fóbicas em que a imagem de homossexuais e travestis é destituída de valor positivo, sendo atribuídas referências negativas, punitivistas e violentas: essas figuras

são retratadas em várias cenas como assediadoras de homens cis, hipersexualizadas e/ou em constante tentativa de seduzir ou enganar as demais personagens em cena, e terminam envolvidas com violência nas narrativas (sendo atacadas, mortas ou como autoras da violência quando na verdade continuam sendo vítimas). Outros preconceitos são identificados, vários deles colocados de forma subliminar e sutil nas cenas.

Trata-se de um repertório de cenas que alimenta o imaginário coletivo, trazendo discriminações que legitimam violências historicamente perpetuadas, violências que ainda desencadeiam genocídios, feminicídios, opressões objetivas e simbólicas, assim como traumas coletivos que estão presentes na nossa sociedade.

Assumir deliberadamente uma narrativa machista, racista, LGBTQIA+ fóbica e patriarcal tem impacto social profundo ao transformar-se também em dramaturgias do cotidiano, ao fortalecer, legitimar e contribuir para a naturalização e aceitação de violências direcionadas a essas pessoas, assim como a erotização e a ridicularização de seus corpos e modos de vida, desmoralizando-lhes a existência.

Como afirmou Adilson Moreira em sua reflexão sobre racismo recreativo, na série *Feminismos Plurais*: “Devemos ter em mente que a honra decorre do apreço que as pessoas recebem na sociedade e que o humor racista é uma forma de degradação pessoal que impede a participação plena dos indivíduos na comunidade política”. Tendo isso posto, afirmamos que as discriminações de raça, de gênero e de sexualidade podem assumir diversas formas, mas servem a fortes e estruturais propósitos: estabelecer hierarquias de poder nas relações, em que algumas pessoas são consideradas inferiores pelos seus traços físicos e comportamentais, enquanto outras são consideradas superiores e centrais dentro da imensa diversidade de existências humanas. Os esquetes publicados nesses livros são exemplos disso. BASTA!

Nós, pessoas aqui representadas e violentadas, não compactuamos mais com a criação dessas imagens coloniais sobre nós e sobre outras pessoas. E não nos silenciaremos enquanto isso não for entendido e praticado. Estaremos presentes para questionar, apresentar nossas narrativas como contraponto às existentes e para reivindicar o direito de dar nossos significados sobre nós, além de pautar como queremos ser representados dignamente nas cenas de palhaçaria e comicidade. É deste lugar de empatia, acolhimento e união que entendemos que as cenas devem dialogar com o mundo.

Nós, que antes éramos o objeto das piadas, reivindicamos nossas narrativas pensando comicidades e palhaçarias em que caibam nossas vidas e existências. Por isso saudamos as construções artísticas,

cênicas e teóricas femininas, feministas, pretas, trans, gordas e de pessoas com deficiências.

É uma necessidade deste coletivo solicitar uma reavaliação da forma como esse conteúdo é publicado, pelo caráter ofensivo e desrespeitoso aos direitos humanos. Sabendo que os materiais ainda são reimpressos, considerando e compreendendo que o intuito inicial foi a documentação das reprises e entradas da palhaçaria circense, solicitamos aos autores e editoras que, a partir de agora, as publicações contenham retificação do material em formato de advertência, como uma espécie de bula:

Em “Palhaços”, pesquisa de Mário Fernando Bolognesi, sugerimos: “Este livro contém violência contra a mulher, LGBTQIAfobia, racismo, classismo, intolerância religiosa, capacitismo, gordofobia e xenofobia, perpetuando violências e mortes. Os esquetes publicados neste livro não devem ser reproduzidos sem reformulações”.

Em “Entradas Clownescas”, pesquisa de Tristan Rémy traduzida por Caco Mattos e Carolina Gonzalez, sugerimos: “Este livro contém violência contra a mulher, LGBTQIAfobia, racismo, classismo, capacitismo, gordofobia e xenofobia, perpetuando violências e mortes. Os esquetes publicados neste livro não devem ser reproduzidos sem reformulações”.

Pedimos também aos centros culturais e às editoras que se responsabilizem pela não reprodução desse tipo de conteúdo sem a inserção de uma ressalva como um compromisso com a diversidade e os direitos humanos, visando uma reparação histórica. Continuar reproduzindo e ovacionando práticas de discriminação nas artes, em nome de um humor que desmoraliza a existência de outras pessoas, é opressor, inadmissível,

É necessário que algumas tradições morram para que outras nasçam.

Como todo questionamento que mexe com a estrutura vigente, quando questiona uma tradição, e mais ainda quando questiona diretamente conteúdos que reforçam e legitimam a violência e opressão características da sociedade patriarcal, a iniciativa reverbera nas pessoas gerando reações diversas. Adesão, entendimento, surpresa e negação. Podemos dizer que a Carta não foi unanimidade no meio e foi questionada principalmente por um grupo de pessoas ligado à performance da palhaçaria tradicional.

A iniciativa gerou polêmica mesmo antes da sua leitura pública. Ainda no processo de pré-lançamento e mobilização para a coleta de assinaturas, integrantes do grupo começaram a ser contatadas por pessoas ligadas ao circo, e à pesquisa acadêmica nessa área, que se manifestaram contrárias à carta, atuando como porta-vozes do meio.

As manifestações tiveram diversos tons e argumentação, muitos deles agressivos. Dentre os argumentos para a não publicação da carta destacamos os mais recorrentes: *“mas essa é a tradição”, “os autores dos livros são nossos amigos, não podemos fazer isso”, “vocês estão acabando com a vida de fulano”, “os palhaços circenses perderão seus empregos”, “o circo perderá patrocínio”, “não vão querer publicar mais nada sobre circo”.*

Tais argumentos mostram a força do patriarcado, programado para proteger o sistema, para proteger especialmente os homens. Também mostra a confusão existente entre relações pessoais – e respeito pelas trajetórias – com aspectos institucionais de mais ampla envergadura e de interesse coletivo. Mostra também a resistência e a dificuldade em reconhecer as questões colocadas e se lançar a mudanças, entre colaborar com uma mudança diante do receio de perder espaço e poder, optam pela zona de conforto e terminam por corroborar o tipo de narrativa existente.

Em muitas falas, a carta foi considerada não um questionamento amplo da nossa sociedade e dos conteúdos históricos que permeiam nossa dramaturgia e nosso cotidiano, mas um ataque pessoal às pessoas que em seus trabalhos de pesquisa registraram tais conteúdos. Algumas pessoas chegaram a considerar que tratava-se de uma censura aos textos.

“É uma carta que traz uma história e que registra, formaliza uma insatisfação e desconforto por parte de um grupo de pessoas que não se identifica com as narrativas e que se sente violentada ou até mesmo agredida pelo conteúdo. Então você tem o grupo das pessoas que se identificam de cara com o que a carta reivindica porque já viveu situações desconfortáveis ou porque tem empatia com a questão; você tem o grupo das pessoas que entendem a reivindicação mas que não concordam com a forma por considerar equivocadamente que trata-se de uma questão pessoal, de um ataque e não de uma solicitação (e as razões variam desde dúvida sobre aderir ou não até receio de assumir uma posição por ter relações de amizade com os autores); e ainda aquelas que nunca tinham parado e não entendem mesmo porque para elas, em geral homens brancos, cis, heteros que nasceram e foram criados na cultura patriarcal, em ambientes onde piadas machistas, sexistas e homofóbicas eram ou são rotineiras, está tudo certo, não tem nada de diferente daquilo que é o ambiente dessas pessoas, não são dores que as afetam. Então elas simplesmente não entendem mesmo do que se trata e não se sentem tocadas por essa carta. Como professora, eu posso alertar em sala de aula, mencionar a natureza de certos exercícios que possam ser dados em aula para que, caso alguma pessoa identifique abusos em outras oficinas, ela saiba que isso não é palhaçaria. Passar a mão em partes do corpo por exemplo, não é palhaçaria. Obrigar qualquer pessoa a fazer uma cena, mesmo que ela não se sinta bem, só porque está no livro, isso não é palhaçaria.

Se a pessoa não se sente bem, você não pode obriga-la a fazer isso só porque está no livro.” – Karla Conká.

A Carta Manifesto é, nesse sentido, uma forma das pessoas envolvidas no debate serem escutadas, de tirarmos a violência desse lugar de sombra, de colocar luz nesse processo e, a partir de um debate amplo, da conscientização das perversidades subliminares existentes nos textos, contribuirmos para mudanças e melhorias na nossa sociedade.

Quando a Carta solicita a inclusão de uma “*bula*” ela reivindica que se os artistas quiserem utilizar o conteúdo, eles tem liberdade para fazê-lo, é uma decisão pessoal. Mas é necessário que o artista saiba que aquele conteúdo é violento. A arte não tem ética, a arte é livre, quem tem ética é quem faz a arte.

## Considerações finais

O curso atualmente nomeado Narrativas na Dramaturgia da Palhaçaria sob a Perspectiva de Gênero e Diversidade surgiu no âmbito da pandemia, a partir de encontros virtuais para a escrita de um artigo que analisava os esquetes do livro “*Entradas Clownescas*” (2014). Com um total de 31 turmas e 404 alunos<sup>21</sup>, o curso alcançou uma dimensão não imaginada por nós com desdobramentos individuais e coletivos que levam o questionamento sobre a natureza do conteúdo existente nos livros que registram os esquetes e reprises de palhaçaria clássica para o espaço público, amplo, que abrange não só artistas e pessoas ligadas ao meio como a sociedade em geral.

A oficina trabalha com uma contextualização histórica. Ao analisar a tradição e mostrar outras perspectivas que trabalham a técnica cômica da palhaçaria, e ao mesmo tempo se distanciam do conteúdo tradicional, abre espaço para artistas e simpatizantes da linguagem vivenciarem e saberem que existem infinitas possibilidades de criação artística.

Embora majoritariamente teórica, a oficina abarca atividade prática que culmina com sementes de dramaturgia e muitas pessoas participantes desdobram o trabalho final em cenas, debates, oficinas.

Espera-se que, com o debate e as reflexões propostas no curso, as pessoas participantes saibam perceber o porque de não se identificarem com determinadas dramaturgias e conteúdos em suas experiências cotidianas. E que aquelas que desejam seguir a pesquisa na linguagem saibam que existe uma amplitude de possibilidades dramatúrgicas que supera, em muito, aquelas utilizadas nos esquetes tradicionais. A palhaçaria não se limita a esses conteúdos.

---

21 Foram realizadas pelo menos outras cinco turmas do curso em festivais, encontros e por solicitação de instituições.

A experiência enfatiza a carência de debate sobre dramaturgia na palhaçaria, a carência literária, a carência de referências que indiquem um possível ponto de partida diferente para as pessoas que se interessam pelo tema.

Foi um processo que começou de forma despreziosa e que mostrou-se de uma potência transformadora para a dramaturgia na palhaçaria e para a vida de muitas das pessoas participantes.

## Referências bibliográficas

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

BORGES, Ana Cristina Valente. CORDEIRO, Karla Abranches. **A Neutralização da Mulher na Dramaturgia da Palhaçaria Clássica no Brasil**. In: Palhaças na Universidade. Pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais. Org: Ana Wuo e Daiani Brum. Santa Maria/RS. Editora UFSM. 2022.

CASE, Sue-Ellen – **Feminism and Theatre**. Ney York. Routledge. 2014.

CASE, Sue-Ellen – **Classic Drag: the Greek creation of female parts**. Theatre Journal. Vol. 37. No. 3. Stating gender (Oct. 1985) pp. 3127. The Johns Hopkins University Press, 1985.

CÉZARD, Delphine. **La figure féminine du clown: enjeux et représentations sociales**. Les Cahiers de l'Idiotie (revue en ligne), n2, Cloens, Québec, Canadá, 2009. Pag. 73.

CÉZARD Delphine. **Les “Nouveaux”Clowns. Approche sociologique de l'identité, de la profession et de l'art du clown aujourd'hui**. L'Hartmattan, Paris, 2014.

DELPHY, Christine. **Patriarcado (teorias do)**. In: Dicionário crítico do feminismo. In: HIRATA, Helena [et all] (Orgs.). São Paulo, Editora Unesp. 2009.

HYDE, Lewis. **A Astúcia cria o Mundo**. Trickster: trapaça, mito e arte. Tradução Francisco R. S. Innocêncio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

HOPE, Laura; KELLY, Philippa. **Feminist Dramaturgy: Notes from No-(Wo)man's Land**. Theatre Topics. Volume 23. Nuber 3. Septembre 2014, pp. 2237. Johns Hopkins University Press.

KEISALO, Marianna. **The invention of gender in stand-up comedy: transgression and digression**. Social Anthropology, Volume 26, Number 4, pp. 5563. European Association of Social Anthropologists. 2018.

REMY, Tristan. **Entradas Clownescas**. Uma dramaturgia do Clown. Tradução: Caco Mattos e Carolina Gonzalez. São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2016.

WUO, Ana; BRUM, Daiani. Organizadoras. **Palhaças na Universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais**. Santa Maria, RS. Ed. UFSM, 2022.

## Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

---

### Compartilhando caminhos de Preto Humor - Pesquisa de Comicidade Negra Catarinense

#### **Adriana Patrícia dos Santos [Drica Santos]**

Atriz, Palhaça, Pesquisadora e Professora colaboradora do Departamento de Artes Cênicas do CEART/UDESC. Doutora e Mestre em Teatro pelo PPGT/UDESC. Faz parte do GT Negritude - NUDHA/UDESC. Integrante da Companhia do Nariz Inquieto-Teatro e Palhaçaria. Faz parte do projeto (A)gentes do Riso (palhaçaria no hospital) coordenado pela Cia. Traço. É integrante da Rede Catarina de Palhaças. Suas pesquisas abordam a linguagem da palhaçaria, negritudes, contação de histórias, representatividade negra e de(s) colonização.

#### **Natele Peter**

É palhaça, atriz, performer, agitadora e produtora cultural. Atuante nas respectivas áreas em Blumenau/SC e região desde 2014, é integrante do Coletivo Artístico Trupe Perambula e ao COLMEIA (Coletivo Laboral Multicultural de Experimentações e Intervenções Artísticas). Palhaça desde 2015, integra a Rede Catarina de Palhaças em Santa Catarina. Atualmente investiga o lúdico, a brincadeira e a ancestralidade através da Pedagogia Griot (Grãos de Luz – São Paulo/SP) e Pesquisa Comicidade Negra (Preto Humor - Blumenau/SC).

#### **Ruth Rodrigues**

É atriz, produtora cultural, palhaça e fotógrafa. Bacharela em Artes com ênfase em Teatro/ Interpretação pela Universidade Regional de Blumenau. Atuante na área desde 2008 e já percorreu diversas cidades de Santa Catarina e do Brasil. É integrante do Coletivo Artístico Trupe Perambula, da Rede Catarina de Palhaças e do Movimento TBT- Teatro Blumenau. Atualmente seus interesses giram em torno da comicidade negra, representatividade, articulações e gestão cultural.

## Resumo

O presente artigo compartilha o processo de pesquisa de três atrizes/palhaças pretas residentes no estado de Santa Catarina e que se uniram durante o período pandêmico para investigar caminhos de um riso antirracista, negritudes em poéticas cênicas e os sentidos do humor numa perspectiva de(s)colonial e afrocentrada. O que se segue são relatos e compartilhamentos dos caminhos pedagógicos e teórico-poéticos que emergiram deste processo realizado de fevereiro deste ano (2021) até agosto do mesmo ano; mas que certamente é um breve recorte de um caminho intermitente de busca artística, sendo, portanto estopim para giros artísticos e reflexivos afro futurísticos.

Palavras-chave: Preto Humor, Negritudes cênicas, Riso de(s)colonial, Palhaçaria preta.

## Abstract

*This article shares the research process of three black actresses/clowns residing in the State of Santa Catarina and who came together during the pandemic period to investigate paths of anti-racist laughter, blackness in scene poetics and the senses of humor from a decolonial and afrocentric perspective. What follows are reports and shares of the pedagogical and theoretical-poetic paths which emerged from this process carried out in February this year (2021) until August of the same year; but that is certainly a brief excerpt of an intermittent path of artistic search, being therefore the trigger for a afro futuristic artistic and reflexive turns.*

*Keywords: Black Humor, Scene of Blackness, Decolonial Laughter.*

 presente artigo compartilha o processo de pesquisa de três atrizes/palhaças pretas residentes no estado de Santa Catarina, que se uniram durante o período pandêmico para investigar caminhos de um riso antirracista, negritudes em poéticas cênicas e os sentidos do humor numa perspectiva de(s)colonial e afrocentrada.

Cada vez mais se faz urgente falarmos, refletirmos sobre o racismo em diferentes esferas da vida social. Sempre foi necessário encararmos a ferida colonial que temos como “herança” desta nação pindorâmica chamada Brasil. Muitas(os) antes de nós vêm resistindo de diferentes formas a este contexto que forja desigualdades e que é maquiado ainda pelo mito da democracia racial de que “somos todos iguais”; num romantismo conveniente para quem se encontra em situação de privilégio em diferentes níveis de nossas vivências. O racismo à moda brasileira que teve sua gênese na colonização, infelizmente continua sendo tecido e performado em nosso cotidiano. Prova disso é a situação atual da política brasileira e a falta de entendimento da população em geral sobre a importância das diversas lutas e disputas de narrativas sociais de grupos tratados como minorias. Um conservadorismo, higienismo e princípios eugenistas acompanham os discursos de muitas pessoas que queriam “limpar o Brasil da corrupção”, e por essa razão atribuíram poder, no cargo máximo desta nação, um homem que representa o típico ‘senhor de engenho’ que se coloca como intocável diante de um sistema que o favorece, enquanto muitas pessoas alimentam sua própria exploração; um homem que não esconde sua aversão ao povo, as pessoas pretas, as mulheres e ao diferente; e ainda assim foi ovacionado e aclamado. Expressão do quanto o pensamento colonial é um fantasma que nos assombra fortemente. Para nós, esta ideia de “limpar” o Brasil não tem nada a ver com a corrupção, mas sim com uma política de extermínio ao diferente deles (infelizmente uma maioria de homens cis, bran-

cos), que se colocam como “superiores” e querem se manter num lugar de poder de decisão sobre nossas vidas; e que não representam, portanto, a diversidade de narrativas e demandas desta terra afro-pindorâmica.

Vemos Santa Catarina como um retrato fiel deste fantasma sendo um dos estados que mais ovacionou (e infelizmente ainda ovaciona) essa caricatura de ‘senhor de engenho’. E no contexto destas forças silenciadoras, existe a força de diversas vozes que resistem e re(existem). Para nós, o lugar em potencial para dar corpo a nossas vozes é a arte, o teatro, a comicidade, a palhaçaria e o riso. E assim o Projeto Pesquisa Preto Humor - Pesquisa de Comicidade Negra Catarinense se fez necessário e urgente no contexto de Blumenau/SC, cidade onde reside as atrizes Ruth Rodrigues e Natele Peter, idealizadoras deste projeto.

Natele Peter e Ruth Rodrigues são residentes de Blumenau/SC, a cidade que em 2014 lançou o slogan “Blumenau — Alemanha sem passaporte”, uma região que se considera a mais alemã do Brasil, e que conseqüentemente levanta a bandeira de que só existem corpos brancos por aqui. Diante dessa imagem que a cidade lança ao mundo, não nos sentimos representadas. Percebemos que cada vez mais se faz urgente revermos estruturas que nos silenciam e que nos colocam em segundo plano. Em março de 2020 nos deparamos com os imprevistos e questionamentos que a pandemia trouxe para as nossas vidas e nossos modos de viver. Inevitavelmente nos percebemos paradas, silenciadas e isoladas. Com isso muitas perguntas surgem em nossa mente, onde vivemos? Qual o contexto que estamos inseridas? Temos reconhecimento e representatividade? E como continuamos? Esses questionamentos sempre nos acompanharam, mas agora eles se tornaram mais fortes. Somos artistas negras que nascemos e crescemos na região do Vale do Itajaí ou conhecido também como “Vale- Europeu” que a cada dia se considera mais europeia e menos brasileira. Estamos esquecidas ou silenciadas? Onde estamos inseridas? Estamos aqui, vivemos diariamente e tentamos ocupar lugares de discussão, de pertencimento e representatividade dos nossos.

Apesar de trazermos essa questão como uma experiência de nosso cotidiano e de nossa vivência como atrizes, sabemos que ela abrange um contexto maior de discussão sócio-racial. Muitas vezes ou quase sempre somos as únicas mulheres negras no contexto artístico da cidade, na produção, em cena, na palhaçaria ou na plateia. Em Blumenau não nos sentimos contempladas/representadas pelas mestras e mestres, estando elas/es na academia ou não. De modo geral, tanto na cena artística, como especificamente na cena teatral nos deparamos apenas com referências eurocêntricas e de corpos brancos. Com isso, para nós mulheres negras se torna muito difícil de se identificar dentro desses espaços de referências cênicas e cômicas. E foi assim que nós, atrizes pesquisadoras, convidamos Drica Santos, residente em Florianópolis/SC, para coordenar nosso projeto de pesquisa; uma das poucas artistas/pesquisadoras negras na área artística dentro da academia em SC e que tem como foco de investigação o Riso – Antirracista, a comicidade negra e a palhaçaria como subversão.

A reprodução do racismo, conseqüentemente, está em cena e na comicidade pois é estrutural, como diria Djamila Ribeiro (2019). A invisibilização de Mestras e Mestres Negras dentro do Racismo Científico é uma forma declarada de um pensamento eugenista e deflagra a maneira que nossos corpos são vistos socialmente, somos estereotipadas vestir os papéis de: inferior, Nega Maluca, Cor do Pecado, Mãe Preta, A empregada, A Negra Fogosa e Sensual, O malandro; dentre outros que reforçam nossa existência de modo pejorativo. Como bem nos lembra Leda Maria Martins quando refletiu sobre o estereótipos do negro cômico no teatro brasileiro e estadunidense: “O teatro, como um espelho refletor da época, mimetiza a mesma violência no nível artístico e cultural, disseminando metáforas cênicas, as teorias da desigualdade racial e popularizando imagens emblemáticas” (Martins, 1995, p.45); e ressalta ainda que, dentre estes estereótipos advindos do imaginário do ‘escravo fiel e dócil’, ou o ‘elemento pernicioso e/ou criminoso’, a ‘mulata burra e sexualizada’ e o ‘negro caricatural’ são modelos de ficcionalização que emergem de uma matriz cultural - o imaginário branco - projetada em um discurso cênico-dramático, que pulveriza a alteridade do/a sujeito negro/a. (MARTINS, 1995, p.41)

Esses estereótipos ainda nos assombram, neste sentido que nos vem às questões: Quem está produzindo e pensando o cenário cultural? Quais são esses corpos? É urgente que nós negres como agentes da cultura pensemos nas questões raciais, precisamos garantir essa democracia cultural (democratização da arte).

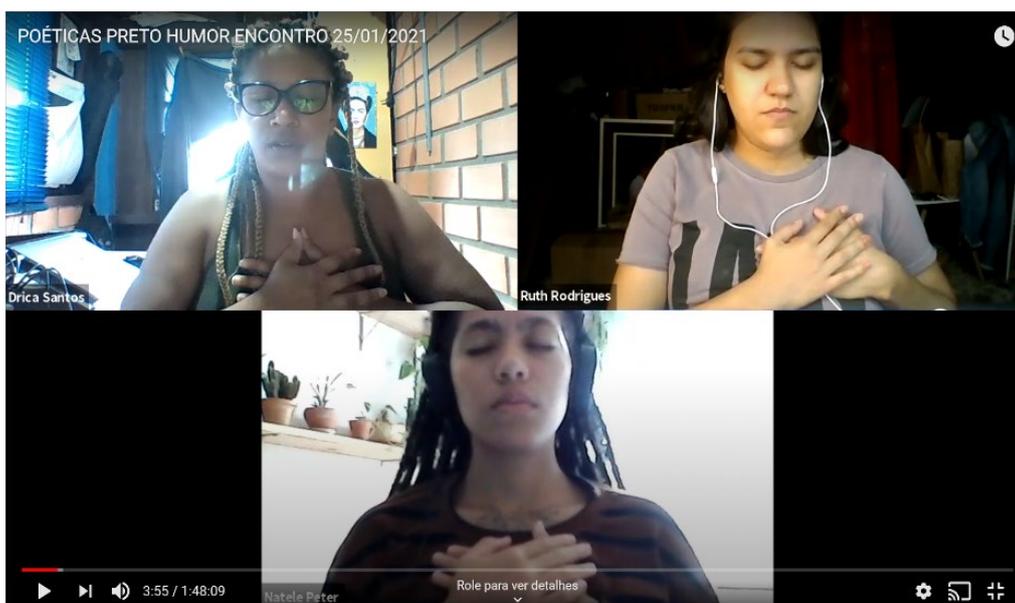
É preciso que tenhamos representatividade, precisamos de visibilidade positiva nos instrumentos culturais, a falta disso reforça a ideia de que as pessoas nos vejam como não dignas ou que não fazemos parte de um padrão pré-estabelecido pela branquitude<sup>1</sup>, que promove o papel de negação da nossa existência ao se colocarem como padrão universal de referência civilizatória; desconsiderando outros modos de ver o mundo e as diversas maneiras de existir, construir saberes e construir pedagogias coletivas. Fazendo um recorte não há estrutura para que pessoas negras cheguem em determinados lugares. Por ser estrutural é inevitável não cairmos neste lugar ou até mesmo reafir-

---

1 Branquitude é entendida aqui como conjunto de parâmetros, relações, atitudes, ditadas pelo senso de superioridade branco sobre as pessoas vistas como “diferente”. Uma das características de manutenção do racismo pela branquitude é a construção de/da diferença; como bem nos lembra Kilomba (2019, p, 75) “A pessoa é vista como ‘diferente’ devido a sua origem racial e/ou pertença religiosa. Aqui temos que perguntar: quem é ‘diferente’ de quem? É o *sujeito negro* ‘diferente do *sujeito branco* ou o contrário, é o *branco* ‘diferente’ do *negro*? Só se torna ‘diferente’ porque se ‘difere’ de um grupo que tem o poder de se definir como norma - a norma *branca*. Todas/os aquelas/es que não são brancas/os são construídas então como ‘diferentes’. A branquitude é construída como ponto de referência a partir da qual todas/os as/os ‘outras/os’ raciais ‘diferem’. Nesse sentido, não se é ‘diferente’ torna-se ‘diferente’ por meio do processo de discriminação”. Imaginem como isso se opera no contexto do estado de SC que supervaloriza a imagem identitária europeia?

marmos esse lugar: Algumas vezes, rindo de nós mesmas, como mecanismo de defesa, ou sendo a própria piada para o riso do outro. Uma piada racista ou estereotipada não é só uma piada! Este projeto de pesquisa buscou explorar a comicidade negra existente em nossos corpos, subvertendo o lugar de um riso depreciativo e que alimenta um senso de superioridade branca na manutenção do racismo.

## O caminho da Pesquisa



**Imagem 1:** Drica Santos (acima a esquerda); Ruth Rodrigues (acima a direita); Natele Peter (abaixo). Acervo Pessoal (print de tela)

Iniciamos nossos encontros desbravando nossos lugares identitários e o que nos move como mulheres pretas. Drica Santos pensou um caminho de investigação baseado em sua pesquisa no Doutorado, onde fez de alguns experimentos poéticos um lugar em potencial para pensar e trabalhar suas negritudes. A proposta de conteúdo programático foi a seguinte:

MOMENTOS	CONTEÚDOS	REFERÊNCIAS DE BASE
<p><b>1 SANKOFA<sup>2</sup></b></p> <p>Abordagem metodológica:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Trabalhos práticos e de criação cênica</li> <li>• Criação textual - Carta para a(o) ancestral</li> <li>• Leituras e conversas</li> <li>• Registros no Jamboard - recurso do google - painel (composição visual das reverberações teóricas)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Trabalho sobre nossas histórias e identidades que nos habitam, tendo como referência a contação de histórias enquanto prática afrocentrada na cena (pedagogias griô)</li> <li>• Como nossas histórias compõem e reverberam em nossas palhaças</li> <li>• Referências em palhaças e cômicas negras na história brasileira</li> </ul>	<p>NOBLES, Wade. W. <b>Sakhu Sheti – retomando e reapropriando um foco psicológico afrocentrado</b>. In: Afrocentricidade - Uma abordagem epistemológica inovadora. Elisa Larkin Nascimento (Org). São Paulo: Selo Negro, 2009.</p> <p>NDJERI, Aza; AZIZA, Dandara. <b>Entre a fumaça e as cinzas: estado de maafa pela perspectiva mulherismo africana e a psicologia africana</b>. <i>Problemata: Revista Intern. Fil.</i> v. 11. n. 2 (2020), p. 57-80</p> <p>RATTS, Alex; RIOS, Flávia. <b>Transando a cabeça- Cultura, Psicanálise e Linguagem</b>. In: Lélia Gonzalez. São Paulo: Selo Negro, 2010.[ página 59 a 76]</p> <p>EDSON, Toni. <b>Negros pingos nos “is”: djeli na África ocidental; griô como transcrição; e oralidade como um possível pilar da cena negra</b>. <i>Urdimento</i>, v.1, n.24, p.157-173, julho 2015.</p> <p>GABRIEL, Mariana. <i>Uma Carta para minha avó</i>. In: <i>Revista Palhaçaria Feminina/Michelle Silveira da Silva – v.4, Chapecó, 2018.</i></p>

2 Sankofa é um dos adinkra, conjunto de ideogramas que compõem a escrita dos povos akan, da África Ocidental, em especial, os asante, da atual república do Gana. Significa se wo were fi na wo sankofa a yenkyi “nunca é tarde para voltar e recolher o que ficou pra trás”; símbolo da sabedoria de aprender com o passado para construir o futuro. (NASCIMENTO, 2009, p. 28) Encontramos no sentido do Sankofa a sensação de pertencimento e identificação com pretas referências, filosóficas e epistêmicas, nas quais reverberam em nossa busca por valores afrocentrados. Nesse momento da trajetória da pesquisa mergulhamos em nós mesmas em busca dos negros territórios conhecidos, porém, as vezes, esquecidos e/ou adormecidos pelas forças de um contexto de colonialidade em que infelizmente (ainda) vivemos.

MOMENTOS	CONTEÚDOS	REFERÊNCIAS DE BASE
<p><b>2 MUSEIFICAÇÃO DE SI<sup>3</sup></b></p> <p>Abordagem metodológica:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Trabalhos práticos e de criação cênica</li> <li>• Leituras e conversas</li> <li>• Registros no Jamboard - recurso do google - painel (composição visual das reverberações teóricas)</li> <li>• Apreciação e análise de filme sob viés do debate negritudes e racismo na comicidade</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Experimentação poética na construção do altar e do museu pessoal - memórias, identidades e composição cênica ; reinvenção de si</li> <li>• Riso e racismo a partir do filme Chocolate</li> <li>• Riso/humor racista x riso/humor antirracista</li> </ul>	<p>SANTOS, Adriana Patricia. <b>Visite-me- exercitando o distanciamento dos guetos que habito.</b> In: Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos.(Tese) Doutorado. PPGT/ UDESC, 2017.</p> <p>MOREIRA, Adilson. <b>Racismo recreativo.</b> (Feminismos Plurais) São Paulo : Sueli Carneiro; Pólen,2019. Cap 5 e 6</p> <p>Filme: <b>Chocolate (2016).</b>Título original <b>Chocolat.</b> Direção: Roschdy Zem. Roteiro Olivier Gorce, Roschdy Zem. Elenco: Omar Sy, James Thiérrée, Thibault de Montalembert</p>
<p><b>3 HACKERS DO RACISMO<sup>4</sup></b></p> <p>Abordagem metodológica:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Trabalhos práticos e de criação cênica</li> <li>• Leituras e conversas</li> <li>• Registros no Jamboard - recurso do google - painel (composição visual das reverberações teóricas)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Programações racistas: Performando branquitudes e negritudes e hackeando programações</li> </ul>	<p>SANTOS, Adriana Patricia. <b>Dispositivo Drag Quem? – Hackers do Racismo.</b> In: Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos. (Tese) Doutorado. PPGT/ UDESC, 2017.</p> <p>KILOMBA, Grada. <b>Performando Negritude.</b> In:Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.p.173-185</p>

3 Este procedimento cênico trazido ao projeto por Drica Santos, foi inspirado em sua participação na oficina intitulada: *Atuação - Tensões e processos criativos de ator-diretor* ministrada por Miguel Rubio Zapata, diretor do Grupo Teatral Peruano Yuyachkani fundado em 1971 como uma instituição independente. Seus trabalhos, suas pedagogias e seu centro cultural estão dirigidos e relacionados com a sociedade e a diversidade cultural peruana envolvendo o espectador em um ato reflexivo e não passivo. Yuyachkani renovou a cena peruana propondo um teatro inclusivo e da memória que mostra a grande diversidade peruana, encontrando justamente aí seu ponto de inspiração, tomando como referência os ritos, o sagrado, o espaço andino, entre outros, para provocar uma introspecção no passado que nos faz entender o presente."Esse procedimento cênico que Zapata nomeou *a priori* de "museificação" de si e/ou criação do seu próprio altar instigou-me cada vez mais a refletir sobre as políticas de representação e/ou identidade em cena; uma poética cênica que instiga um giro decolonial como estímulo."(SANTOS, 2017)

4 Drica Santos no estudo do doutorado entrou em contato com a noção de hackers de gênero em uma residência ministrada por Clara Lee Lundberg, artista multidisciplinar, coreógrafa e bailarina, residente no Rio de Janeiro. Tem interesse em pesquisar as relações sociopolíticas, estruturas neocoloniais, teorias queer, normas estéticas e produção de teorias filosóficas. Seu

MOMENTOS	CONTEÚDOS	REFERÊNCIAS DE BASE
<b>4 PALHAÇARIA, REPERTÓRIO PESSOAL E IDENTIDADES</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>trabalhos práticos e criação cênica a partir dos materiais surgidos no processo, como estopim e/ou possíveis desdobramentos para uma cena de(s)colonial.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Preto Humor – cena que provoque subversão do olhar pejorativo racista por meio da cena e que trabalhe autoestima, cura e acolhimento aos processos da atriz/ palhaça preta</li> <li>A partir dos próprios materiais cênicos de cada uma: escolher qual gostaria de visitar com a palhaça e experimentar com a máscara</li> </ul>	

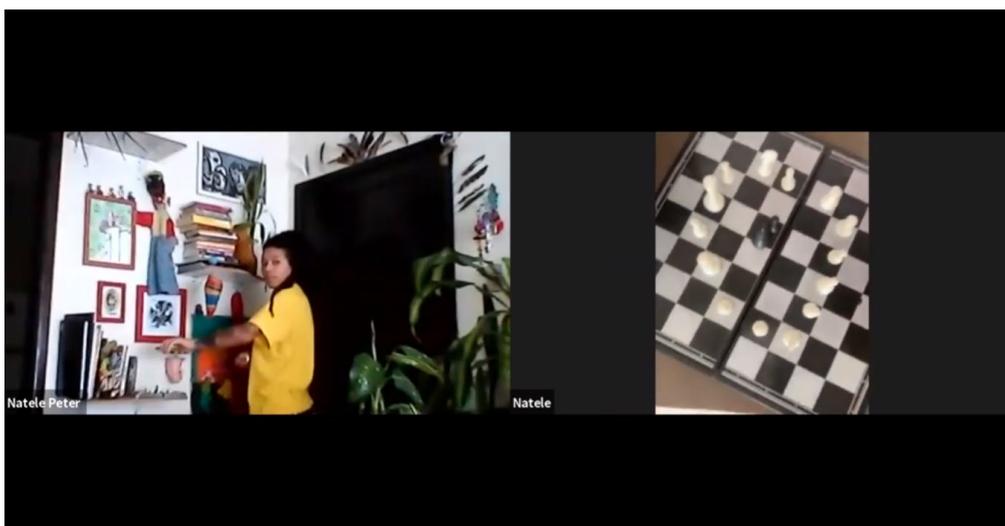
Apesar de todo o entrave tecnológico e o distanciamento mediado pela tela, tivemos momentos de muita conexão, inventividade, confiança e acolhimento. No momento Sankofa aprofundamos na compreensão de como a ancestralidade não se trata de algo do passado, mas que se faz presente em nossos corpos. A partir da experiência prática emergiram histórias que nos construíram e que evidenciaram os territórios identitários que habitamos, percebendo pontos em comum entre nossas vivências enquanto mulheres negras. Esta prática tinha a diretriz de trabalharmos nossos espaços de cura; por meio da carta a(o) ancestral, a relação com a infância e criar uma ação cênica a partir destes estímulos.

No momento da museificação de si levantamos materiais cênicos que evidenciaram nossos constructos identitários entrelaçados com a noção de memória. Elegemos materiais que narram nossa própria história e criamos um percurso de ações cênicas que organizou a “visita” ao museu pessoal de cada

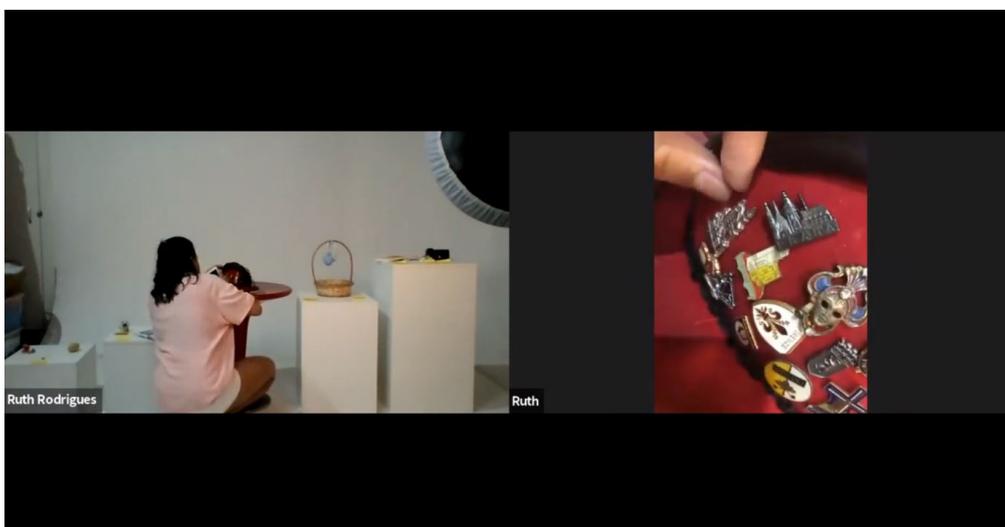
---

trabalho está influenciado por filósofos e pensadorxs como Jean-Luc Nancy, Gayatri Spivak, Frantz Fanon, Beatriz Preciado e Michel Foucault; a residência foi realizada em julho de 2014 na qual Drica Santos foi participante. O interesse em participar desta residência se deu pelo fato de que o enfoque seria em como “explorar a potencialidade do corpo político”, conforme especificado pela ministrante no programa da atividade. Isso configurava o território de pesquisa no qual ela estava inserida, sendo oportuno para pensar seu lugar com relação ao seu negro corpo. “A partir desta experiência ocorreu-me cunhar o termo *hacker* do racismo. De modo geral o termo *hacker* é emprestado do léxico gramatical informático e tecnológico onde o significado consiste em invadir e acessar um sistema; e para invadi-lo é preciso descobrir a programação deste sistema, conhecer seus padrões e assim conseguir quebrá-lo, alterá-lo; Essa atitude de desprogramar o que está programado e de mapear padrões para alterá-lo seria então uma atitude *hacker*. Trazendo para a lógica das identidades e do racismo, pensar em uma atitude de *hacker* seria mapear os padrões sociais e subjetivos racistas para assim quebrá-los e alterá-los; reconhecer que o racismo é estrutural na medida em que forja mentes e corpos a reiterarem este sistema de relações advindos de um passado colonial racista, muitas vezes (ainda) tido como ‘normal!’” (SANTOS, A.P. in WUO, Ana; BRUM, Daiani [org], 2021)

uma, performando como guia deste museu e em terceira pessoa falar de si, e oscilar para primeira pessoa em alguns momentos; vale ressaltar que tudo foi realizado de modo remoto, via plataforma zoom. A prática foi atravessada pelas reflexões sobre o riso e racismo. Nos apoiamos em diversos recursos da plataforma para criar possibilidades cênicas; no entanto, a ideia é que estes materiais cênicos sejam estopim para invenções em trabalhos futuros de cada atriz/palhaça e sobretudo, no presencial.



**Imagem 2:** Natele Peter. Momento: museificação de si. Acervo Pessoal (print de tela)



**Imagem 3:** Ruth Rodrigues. Momento: museificação de si. Acervo Pessoal (print de tela)

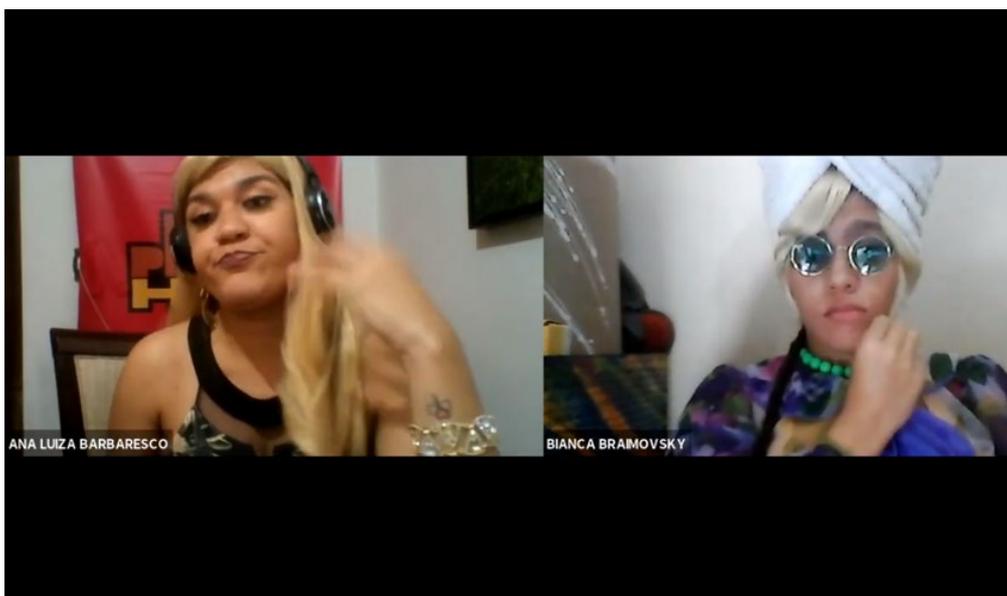
No momento Hackers do Racismo, iniciamos com o estímulo ao subconsciente político coletivo, ou seja, mapeamos vontades que provêm da ordem do pré-sentido, e não do sentido consciente. Em seguida experienciamos como mapear as “programações machistas e racistas” e por meio da prática, criamos as figuras *Drag Quem* como performance da branquitude e negritude; onde cada qual criou um *caráter*<sup>5</sup> que funcionou como um tipo de dispositivo cênico que nos estimula a refletir na prática a força de padrões normativos sejam de racialização e/ou de gênero; oferecendo possibilidades de reconhecimento do próprio discurso e atitudes, quanto possibilidades de provocação ao olhar de quem vê e imagens de rupturas de clichês e estereótipos.



**Imagem 4:** Ruth Rodrigues (acima a direita); Natele Peter (acima esquerda). Momento Drag Quem? Performando negritudes. Acervo Pessoal (print de tela)

---

5 Uso o termo caráter ao invés de personagem aqui, pois era o termo com qual nos referimos ao compor a figura fictícia a ser experienciada. Prefiro manter a referência que nos foi dada, pois penso que melhor se enquadra no sentido da proposta apresentada do que utilizar o termo personagem como uma composição dita clássica de personagem aos moldes “stanislavskianos”, por assim dizer; porém não se tratava de um estudo de uma figura fictícia, mas da criação de uma figura fictícia a partir dos contextos pessoais relacionados a negritude e ao branqueamento.



**Imagem 5:** Ruth Rodrigues (a esquerda); Natele Peter (a direita). Momento Drag Quem? Performando branquitudes. Acervo Pessoal (print de tela)

Foi uma investigação que nos atravessou e que vai além de nós, vai para o lugar da representatividade e reencontro. Esta pesquisa, “Preto Humor”, tem no corpo negro a relação principal dos acontecimentos artísticos, o racismo existente (ainda) em nós e como trabalhar o riso de comunhão sem estar ligado a nenhum sentido pejorativo ao nosso corpo. Não rir do outro e sim rir com o outro. Como nos lembra Adilson Moreira (2019) sobre alguns sentidos do humor e como este pode ser pernicioso ao invés de subversivo. O autor lembra da noção de a) humor de superioridade - onde ocorre por exemplo, a manutenção do racismo e do pacto de superioridade narcísico da branquitude; b) Humor hostil - que encobre nossa agressividade com relação a outra pessoa. Ele seria uma maneira de o indivíduo produzir uma catarse psicológica: o humor permite a sublimação da energia psíquica que a pessoa investe na repressão de seus impulsos, este humor também acaba por favorecer a perpetuação de violências racistas travestidas de “brincadeiras”; c) Humor da incongruência - onde o humor é produto da percepção de que um ato ou um fato se desvia de uma norma ou uma expectativa que temos sobre como situações ou ações deveriam ser governadas, a incongruidade responsável pelo efeito cômico ocorre em função de uma violação de nossos sentidos, sejam nossos sentidos sensoriais, sejam nossos sentidos cognitivos, nossos julgamentos estéticos ou nosso senso de polidez. (MOREIRA, 2019, p. 50-51). Vemos que para nós, interessa este lugar da incongruência com relação ao riso, o de criar efeito cômico que viole os sentidos e valores de padrões racistas estruturalmente esperados.

É inevitável não pensarmos na figura da palhaça enquanto esta função desestabilizadora, e que opere no humor incongruente que desafia certo *status quo*. Neste sentido que os processos em palhaçaria podem funcionar como um dispositivo fundamental para revelar certas “verdades” que nos são impostas socialmente e promover curas internas e externas por meio do riso; pois muito tem se falado que a própria força arquetípica e artística da linguagem da palhaça, por si carrega seu jugo político e transformador. Ocorre que, para a palhaça preta esse corpo político e subversivo da palhaça é relacionado à sua vivência enquanto mulher negra; e os seus “desajustes” não são parte de uma busca pelo ridículo tido como universal, mas que na verdade se refere somente ao ridículo da pessoa branca; esta que por sua vez, dentro das relações raciais ocupa lugar de privilégio ainda que, do ponto de vista de classe, não ocupe um lugar de privilégio. O ridículo na palhaçaria para a pessoa branca é totalmente diferente do que implica o ridículo em corpos negras/os; pois estas (nós, negras) sofrem imposições violentas de padrões e parâmetros das relações neocoloniais de superioridade branca, que nos assombram e que está relacionado ao racismo. Então nossa busca é cada vez mais habitar um riso que nos emancipe e emancipe o/a outro/a. Que a pesquisa nos continue levando a desconstruir verdades, impostas, sobre nossos corpos, para que possamos explorar, investigar e (re)descobrir as potências desses corpos negres viventes. E para encaminhar o fim de nosso processo de compartilhamento da pesquisa no espaço deste artigo, abaixo seguem os depoimentos de cada uma e suas impressões particulares com relação ao todo.

*Depoimento Drica Santos:*

Um chamado para não adormecer. Assim chegou até mim o convite feito por Natele Peter e Ruth Rodrigues. Estava eu entorpecida pela pandemia, e estava distante das práticas artísticas, onde eu poderia continuar minhas buscas em torno de negritudes, riso e arte da palhaçaria. E assim, ao ouvir mais este chamado, despertei novamente para o insurgente. Nos encontramos num território que nos move, nos atravessa. Um espaço de pertencimento coletivo. Um lugar artístico em potencial acolhedor. Eu que coordenaria esse caminho de pesquisa: que responsabilidade e desafio. Mas também fui acolhida em minhas incertezas. Era esse o caminho que nos reconhecemos; trilhando uma pedagogia das encruzilhadas como diria Luiz Rufino (2019, p.3) “uma política parida nos vazios, uma pedagogia que se tece nas invenções cotidianas(...) Dono da porteira do mundo é ele [Exu, dono da encruzilhada] a força vital a ser invocada para a tarefa miúda de riscar os pontos da descolonização”.



**Imagem 6:** Drica Santos (Palhaça Curalina) Exercício do Altar (revisitado em 06/21). Acervo Pessoal

Enquanto *negratriz*<sup>6</sup> compartilhei caminhos de pesquisa que foram íntimos, mas intimamente relacionados ao coletivo. Foi muito importante compartilhar com Natele e Ruth este caminho de pesquisa; tive oportunidade de reelaborar o que havia me atravessado na época do doutorado e também de abriremos caminhos juntas para outros questionamentos; tendo a prática cênica como lugar de filosofia e política:

“Assim a descolonização deve emergir não somente como um mero conceito, mas também como uma prática permanente de transformação social da vida comum, é, logo, uma ação rebelde, inconformada, em suma, um ato revolucionário. Por mais contundente que venha a ser o processo de libertação, é também um ato de ternura, amor e responsabilidade com a vida” (RUFINO, 2019, p. 11)

Aprofundamos juntas nas discussões e experimentações de uma cena com a qual nossos corpos não sejam tolhidos, e que descolonize nossos cotidianos interna e externamente por meio do humor e do amor; onde constatamos que o amor é uma das potentes pedagogias de um preto humor. Não o amor ex-

---

6 Enquanto artista negra, o privilégio de ser “universal”, de ser somente atriz, é impossível ante as relações neocoloniais que nos cercam. Esse neologismo surgiu durante o doutorado para evidenciar o atributo inevitável que um entorno estruturalmente racista dita sobre minha especificidade enquanto atriz e negra; e o quanto é importante que pessoas brancas se vejam como pessoas brancas, ou seja, como também racializadas e não como universais.

plicado e conceituado, mas o amor compartilhado em axé (força vital), sentido, dançado a cada dia de encontro que, ainda que virtual, nos fez abriremos ao vulnerável e ao inabalável de cada uma.

*Depoimento Ruth Rodrigues:*

Quando penso o quanto caminhei para simplesmente estar, não somente por mim, mas por todos que vieram antes de mim, posso até ousar dizer que comparada a meus ancestrais sou “privilegiada”. Sankofa é e nos ensina sobre voltar atrás e reconstruir o que foi esquecido, apagado e negado. Totalmente necessário para entender onde estou, qual caminho já fiz, quais bagagens não quero mais e como irei seguir.



**Imagem 7:** Ruth Rodrigues (Palhaça Aidonou) revisitando materiais cênicos. Acervo Pessoal (print de tela)

Para compreender o que quero rir com o outro, tive que compreender o que me faz rir. São tantos caminhos que às vezes romantizamos o processo de olhar para dentro de si, precisei de mais de trinta anos para me sentir em um território seguro, um lugar construído no virtual, no intocável, invisível na “nuvem”. Um lugar de três mãos oriundas de três estados diferentes deste país, que hoje dividem o mesmo estado, além do lugar físico também me refiro ao maior estado, o de estar. Ali pude ser quem sou, descobrir, desconstruir e reconstruir. As paredes do virtual me fizeram perceber que nunca estive só, nossas histórias já foram cruzadas muito antes, mas agora temos solo fértil para nosso território comum, nosso riso.

Eu percebi ao longo da minha vida o medo de revelar quem eu era, em um de nossos encontros fizemos o exercício da criança e da adulta falando entre

si, e a minha me disse: “o medo existe em você, vai com medo mesmo”. Sim, esta sou eu, uma medrosa! Medo do que perdi, não vivi, o que já passou e ainda está por vir. Quantas curas neste lugar, achei que não tinha mais, mas na carta para meu ancestral pude sentir, o que achei já não sentir... “Medo de onde vim, do buraco que você fez em mim. Essas peças que anos tento encaixar, um quebra cabeça interminável. Sei que algum lugar de mim tem você” (Trecho da carta escrita para meu ancestral).

Como meu negro corpo iria rir, se me sentia como se estivesse em solo estranho? Já estive, já vivi e vivo isso fisicamente. No processo da museificação de mim, pude compreender que o que tanto busquei fora e achei não ter encontrado, estava em todo momento dentro de mim. A pesquisa me fez perceber que minhas maiores fraquezas são minhas maiores potências. Que a subversão e a ambiguidade estão aqui, um trabalho a partir de minhas referências, da minha história. Essa foi a primeira vez que meu trabalho de atriz me enxerga, de verdade, me olha profundamente e mostra quantas versões posso ter e ser. Quantos desdobramentos meu próprio museu possibilita. Cada passo dado foi mais um território alcançado. E a partir disso perceber a potência do riso existente em mim. Aos poucos desconstruindo qualquer resquício de um riso que pudesse ser racista.

O acolhimento e me sentir entendida sem as vezes eu mesma entender, que lugar potente nós três criamos, que essa potência de pesquisa possa alcançar outros corpos que assim como o meu, acreditou um dia estar sem um lar. A pesquisa não acabou, ela foi o primeiro passo que demos juntas.

O que ficou deste processo, está na árvore do RE- existir: “Laços Invisíveis, amor, força, coragem, reencontro, conexão, crescendo juntas, aprendizado, poder de estarmos juntas, acolhimento, pertencimento, lugar seguro, existência, caminhada, singularidade, diferenças que nos unem, semelhanças que nos aproximam, profundidade.”

*Depoimento Natele Peter:*

Tem pessoas que são caminhos que abrem outros caminhos para outras pessoas passarem, vielas, brechas, trilhas, ruas onde passam com um mundo todinho. A pesquisa me deu o passo, cada texto, cada fala, cada vivência, cada partilha foi e é pedaço de mim e um pedaço de nós que trilha novas formas de mapear afetos e criar territórios. Uma estrada, uma avenida de quatro pistas - eu, Ruth, Drica e nós - com a maior força de se sentir completa investigando um chão batido, esmagado, pisoteado por uma hegemonia branca, que agora florescia em solo fértil de um *Preto Humor*.



**Imagem 8:** Natele Peter (Palhaça Margareth) revisitando materiais cênicos. Acervo Pessoal (print de tela)

Quando um mulher negra do sul coloca suas vivências, suas trajetórias, risos e choros no centro da roda e outras mulheres negras sentam em volta para ali deixar-se afetar, tudo fica suspenso, estar no centro é talvez apenas por aquele instante viver no agora e sentir-se viva, é estar no meio do cruzamento onde tudo acontece ao mesmo tempo e ter ali uma explosão do visível e do invisível, do passado e do presente, é estar na encruzilhada de novos e possíveis acessos, direções e percursos de nossa ancestralidade. Cada vez que chegava pros encontros percebia que, talvez não no momento exato, mas que me foi revelado o quanto nossos processos carecem mais dos mapas afetivos do que de bússolas indicando caminhos e atalhos prontos.

A pesquisa que transita entre margem e centro através de um corpo cômico ancestral, reconhece nossas singularidades diante outros corpos negres que permitem nossa existência e riso. *Preto Humor* é cuidar de um solo - nosso corpo - é dar suporte e potência as nossas sabedorias, nossos modos de perceber, conhecer e sentir. É um corpo-território em constante transformação, terra, piso, campo, ninho, choro, lama, lar que é e foi impactado dia após dia, encontro após encontro, por novas possibilidades de solos onde possamos plantar, germinar, nascer, florescer, mas ciente das pragas que estão alimentadas e estruturadas.

*“As vezes eu me pergunto será que minha vó é a nuvem que faz a chuva cair ou a terra que recebe a chuva!? Eu me sinto às vezes lama, que é a mistura da chuva com a terra. As vezes fico tentando entender o que a chuva trouxe, por onde ela passou e o que ela traz, mais as vezes me sinto terra seca, aquela seca mesmo, sem coisa alguma, sem uma gotinha de chuva.”*

Natele Peter - Carta para minha vó - Pesquisa Preto Humor

Que *Preto Humor* possa ser tempestade em solos que exalam cheiros de que acabou de chover, que verta água em terras secas para que assim outros pesquisadores e artistas cômicos se lambuzem de um belo banho de chuva.

## Referências

MARTINS, Leda Maria. **A cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo. (Feminismos Plurais)**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Adriana Patricia. **Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos**. (Tese) Doutorado, Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, (PPGT/UDESC), 2017.

WUO, Ana; BRUM, Daiani (org). **Palhaças nas universidades: pesquisa sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais**. Santa Maria: Editora UFSM, 2021.

## Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

---

A rede de festivais de palhaças do Brasil como catalisadora de pensamentos e iniciativas sobre a palhaçaria feminina

*The brazilian female clown festivals network as a catalyst of thoughts and initiatives about female clownship*

### **Enne Marx Beserra**

Doutoranda em Estudos Teatrais e Performativos (Universidade Coimbra-PT), Mestra em Intervenção Artística (ESECS -Leiria-PT) e Licenciada em Artes Cênicas (UFPE - Recife-BR). Atriz, Palhaça, Artista-pesquisadora, Produtora Cultural e Formadora em Palhaçaria (Cia Animêe).

### **Priscila Romana Moraes e Melo**

Palhaça, atriz, artista-pesquisadora, produtora cultural. Integrante do grupo de teatro Palhaços Trovadores, do Circo Ver-a-Lona, do Núcleo de Pesquisa de Mulheres Cômicas de Belém: As Preciosas Ridículas e da Rede “Palhaças do Norte na Rede”, doutoranda em Artes Cênicas pela UFBA.

### **Ana Cristina Valente Borges**

Bacharel em Artes Cênica (UNIRIO – Rio de Janeiro – Brasil). Doutora em Engenharia de Produção (UFRJ/Rio de Janeiro / Brasil). Mestre em Administração Pública pela FGV/EBAPE, Rio de Janeiro, Brasil. Atriz, Palhaça, Artista-pesquisadora. Colaboradora do grupo As Marias da Graça/RJ/Brasil.

### **Antoniele Xavier**

Mestre em Ciências da Educação (Facultad Interamericana de Ciencias Sociales, Asunción /PY; Produtora, Professora-artista-pesquisadora. Palhaça desde 2005 é a idealizadora do Festival Palhaças no Meio do Mundo (3ª edição em 2021).

### **Noemia Loures dos Santos**

Palhaça, artista plástica, artista de rua e graduanda em Psicologia (CUR-JF). Atualmente vem se dedicando ao Teatro Documentário, Teatro do Oprimido e Palhaçaria Feminina. Trabalha no marketing digital, criação de conteúdo para internet na área de finanças, economia doméstica e ecogastronomia.

Instituição: Rede de Festivais de Palhaças do Brasil  
Email: festivaispalhacasbr@gmail.com

## Resumo

O advento da Pandemia COVID19 fez com que os artistas em geral se reinventassem e reagissem para existir e resistir a um tempo nunca vivido por esta geração. Em junho de 2020, Enne Marx (palhaça Mary En), que estava em Portugal, fez um convite a outras palhaças para uma série de *lives*, a priori para falarem sobre os Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina. Mas o que pensou-se ser um espaço de encontros entre as pessoas confinadas pela quarentena através de transmissões ao vivo, se transformou num projeto muito maior, uma Rede *network* de palhaçaria, que no decorrer de dois anos realizou 52 *lives* e trouxe os mais diversos assuntos sobre pesquisa de linguagem e suas ramificações. Para além do material registrado no YouTube e disponível para consulta, a Rede de Festivais de Palhaças do Brasil reuniu uma verdadeira egrégora de afeto e proporcionou às palhaças e ao público em casa, sábados mais leves e produtivos. Neste artigo, escrito coletivamente, falamos de cada uma das séries criadas e realizadas nesse movimento em rede e contamos um pouco a história dessa linda trajetória.

Palavras-chave: Palhaçaria Feminina, Palhaça, Rede, *Live*, Pandemia.

## Abstract

*The advent of the COVID19 Pandemic made artists in general reinvent themselves and react to exist and resist a time never experienced by this generation before. In June 2020, Enne Marx (clown Mary En), who was in Portugal, invited other clowns to a series of lives, at first to talk about the Brazilian Female Clown Festivals. But what was considered among the different spaces for meetings between clown women and the audience, such as those confined by the quarantine through LIVE BROADCASTING, became more of a diverse project, a network of many projects, which over the course of two years carried out 52 lives and brought the various projects on language research and its ramifications. In addition to the material recorded on YouTube and available online, the Network of Festivals of Female Clowns in Brazil brought together a true egrégora influence of affection and provided the clowns and the audience at home with lighter and more productive Saturdays. In this article, written collectively, we talk about each of the series created and carried out in this network movement and tell a little about the story of this beautiful journey.*

*Keywords: Female Clownship; Clown; Network; Live; Pandemic.*

## Introdução

Para tudo, fecha tudo, fica em casa!

Uma avalanche de sensações e sentimentos nos tomou por completas, nós, mulheres, artistas, gestoras, produtoras, filhas, mães, palhaças!

“Ficar em casa”, à princípio, para muitas de nós, pareceu-nos um respiro, uma reorganização de demandas, um tempo para dar conta das múltiplas tarefas do cotidiano em nossas diversas jornadas de trabalho, inclusive a do fazer artístico, do Ser palhaça. Mas não, ficar em casa foi se tornando uma longa espera provocada pela pandemia Covid-19 em 2020.

Então o que fazer? Como se movimentar? Criar estratégias para se manter firmes? Gerar redes de apoio entre mulheres, artistas, palhaças?

A *Rede de Festivais de Palhaças do Brasil* (RFPB) surge inicialmente com o intuito de fazer um mapeamento dos encontros e festivais de palhaçaria feminina Brasil afora, contudo, expande laços, ultrapassa fronteiras territoriais, amplia debates e temáticas por meio da utilização da tecnologia, do virtual.

Até pouco tempo, os dispositivos de telefone móvel serviam só para ligações (linguagem oral), depois veio a era das mensagens de textos (linguagem escrita), e hoje todos têm câmeras fotográficas (linguagem da imagem) e conectividade com a internet. A internet faz parte da vida cotidiana das pessoas, e a tendência é que cada vez mais nos conectemos a dispositivos ligados à rede e que conectemos dispositivos eletrônicos do nosso uso diário à internet, tornando a conectividade um espaço comum na construção social e na identidade do ser social, de forma a não mais existir distinção entre o “on-line” e “off-line”, “real” e “virtual” (WARD 2022:28-29).

Conectadas via rede Internet, conectamo-nos também via rede de afetos e partilhas entrelaçadas pelo riso. Sendo nós artistas, pesquisadoras e pensadoras de um fazer artístico, geramos conteúdos, definimos um público-alvo, e, consequentemente, causamos impactos ao que produzimos em rede, de forma ética, estética e técnica pelos conteúdos produzidos no movimento da palhaçaria feminina.

A ideia inicial da criação da *Rede de Festivais de Palhaças do Brasil*, através de lives, partiu de Enne Marx, palhaça Mary En, da Cia Animêe, de Recife-PE. Como todas as pessoas do planeta, Enne também estava obrigada a isolar-se do mundo, vivendo um turbilhão de emoções e, vendo-se em vias de qualificação do seu projeto de doutorado, precisando respirar e agir. Nunca tínhamos vivido algo parecido e a solução para aguentarmos toda esta pressão parecia estar dentro de nós mesmas. E estava.

Em março de 2020 vivendo uma quarentena severa em Portugal, Enne esperou dois meses para sentir vontades e necessidades de criar conteúdos digitais, como a maioria dos artistas estava a fazer. Em junho, já passada a primeira fase do medo terrível que a pandemia inicialmente causara, teve um insight sobre o que queria partilhar com o mundo todo através da internet. *“Eu via-me como uma ‘ilha flutuante’, das quais o Eugênio Barba<sup>1</sup> se refere, e sabia que se me encontrasse com outras ilhas nos reconheceríamos e daríamos suporte umas às outras”<sup>2</sup>*. Como diz Enne:

*“Antes de mais nada a ideia nasceu de um desejo de conversar, ver, e quase tocar outras colegas, amigas, parceiras da palhaçaria, saber como estavam e unir forças para atravessar aquele momento único e tão difícil. Então, como se diz “a primeira ideia é sempre a boa” – uma frase recorrente nas formações em palhaçaria – apostei na vontade de me conectar, por meio das já conhecidas lives, para discutir sobre o movimento dos festivais”<sup>3</sup>*.

Como pesquisadora e gestora de festival de palhaçaria feminina buscou inicialmente as mulheres que são igualmente pesquisadoras, organizadoras e produtoras de festivais de palhaças, com o intuito de falar sobre a relevância dos encontros de palhaçaria feminina, suas ações enquanto criadoras, investigadoras e gestoras do riso em diversos espaços de atuação e cidades do país. Assim, primeiro foi feito um mapeamento na linha do tempo desses festivais e em seguida foram feitos vários telefonemas para convidar essas mulheres para esta “Rede” que estava a nascer. Inicialmente foram convidadas Karla Concá e Samantha Anciães, do Rio de Janeiro, Andréa Macera, de São Paulo, Nara Menezes (parceira de Enne Marx no Festival do Recife) e Manu Castelo Branco, do Distrito Federal, responsáveis pela criação dos quatro primeiros festivais de palhaças no Brasil. Manu se tornou parceira<sup>4</sup> de Enne e trouxe junto a Brasilina Filmes que ajudou com a criação do canal no YouTube e das redes sociais (Instagram e Facebook), além de se inteirar da plataforma *Streaming Yard* por onde iríamos transmitir as *lives*, criando ainda as animações de abertura. Concomitantemente, Enne procurou alguns parceiros para criação da marca e dos *flyers* (Java Araújo e Erivan Barbosa, ambos de Recife).

À medida que Enne fazia o mapeamento (com a ajuda da Samantha Anciães) outros festivais iam aparecendo e então outras mulheres foram convidadas, ge-

---

1 Pesquisador e diretor de teatro, fundador do Odin Teatret e criador do conceito de Antropologia Teatral.

2 Depoimento de Enne Marx sobre as motivações da criação da Rede de Palhaças do Brasil, em 2022.

3 Depoimento de Enne Marx sobre as motivações da criação da Rede de Palhaças do Brasil, em abril de 2022.

4 Buscaremos aqui trazer uma escrita neutra ao se referir a pessoas não binárias.

rando uma primeira série com cinco episódios chamada “Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina”, iniciada no dia 20 de junho de 2020. O interessante é que o impulso criativo virou projeto, que virou rede, que virou geração de arquivo e registro virtual tanto para nós mesmas quanto para pesquisadores em geral. A partir dessa primeira série, fomos percebendo que angariamos mais gente às nossas *lives*, fossem convidadas, fosse público, gerando uma verdadeira egrégora cibernética em torno da palhaçaria feita por mulheres e seus desdobramentos.

Para dar um panorama do caminho percorrido até aqui, hoje, dois anos depois, somamos o total de 52 *lives* em 6 séries: “Festivais brasileiros de Palhaçaria Feminina”, “Festivais Internacionais de Palhaçaria Feminina”, “Cabarés de Palhaçaria Feminina”, “No Balanço da Rede: projetos especiais e temas diversos”, “Bem Pensadas”, e em 2022 “Temas Livres”. Além das *lives* comemorativas e de encerramento. Durante o ano de 2020 foram realizadas *lives* semanais aos sábados. Paulatinamente as *lives* foram diminuindo para duas por mês e em 2022 para uma por mês. Todo esse trabalho, feito de maneira voluntária e participativa, focadas nos interesses de pesquisa de cada uma que propunha um tema. Para “levarmos a rede” foi preciso aprender a fazer a transmissão, mexer nos aplicativos e fazer *cards*<sup>5</sup>, gerir as redes sociais, fazer vídeos de animação, falar seriamente e ao mesmo tempo divertidamente diante de uma câmera, fazer mediação de perguntas, tudo isso de acordo com os desejos e habilidades de cada uma. Algumas dessas ações eram discutidas através de reuniões *online*, e até através do grupo do *whatsapp*, que crescia concomitantemente a cada *live* realizada. Durante o ano de 2020 as entrevistas foram feitas por Enne Marx, a mediação por Ana Borges e a transmissão por Manu Castelo Branco; a partir de 2021 outras palhaças da rede começaram a assumir estas funções, bem como fomos passeando pelas diversas outras funções técnicas, além da curadoria e mediação.

## O que é uma rede?

Mas, o que é uma rede? Como essa construção se fortaleceu em pleno caos mundial pandêmico? Rede, no sentido de estabelecimento de conexões, é uma forma de somar habilidades para atuar em prol de objetivos comuns. Em geral, é formada a partir do interesse e participação de múltiplos atores sociais que vislumbram a possibilidade de articularem ações que dialoguem com o tema ou situação que os une e mobiliza. Nesse caso, temos a palhaçaria protagonizada por mulheres como tema de integração e mobilização das participantes.

As redes possuem dinâmicas próprias de funcionamento, o que as distingue de outras formas de articulação existentes: dentre esses princípios os mais

---

5 Material de divulgação digital.

importantes são a horizontalidade e a descentralização, o que implica na ausência de hierarquia, mesmo que exista um impulsor, um coordenador.

Frijof Capra (2002), ressalta que o padrão de rede é comum e inerente a toda forma de vida:

Também os organismos são concebidos como redes de células, órgãos e sistemas orgânicos; e as células, como redes de moléculas. Uma das principais intuições da teoria dos sistemas foi a percepção de que o padrão de rede é comum a todas as formas de vida. Onde quer que haja vida, há redes. (...) A função de cada componente dessa rede é a de transformar ou substituir outros componentes, de maneira que a rede como um todo se regenera continuamente (CAPRA 2002:27).

E foi dentro dessa lógica que a *Rede de Festivais de Palhaças do Brasil* se constituiu: impulsionada por Enne Marx, a iniciativa alavancou a agregação de mulheres ligadas à palhaçaria, interessadas em debater e se aprofundar no tema e que também buscavam formas de produzir e interagir durante o momento pandêmico.

Além dos princípios básicos, as redes possuem algumas características que as diferenciam e que estão relacionadas aos diversos estágios que uma rede pode ter e às possibilidades de mobilidade e comunicação que pode gerar. Dentre essas características compiladas por Borges (2008), observamos que a *Rede de Festivais de Palhaças do Brasil* apresenta várias delas o que nos permite enquadrá-la nessa categoria de dinâmica, a saber:

- i) Temporalidade: a rede aparece quando é acionada, com objetivos específicos a cumprir, não é, necessariamente, contínua nem permanentemente em ação, mas sempre latente e presente. A RFPB surgiu dentro de um tempo e contextos específicos - a pandemia - e com finalidades específicas sendo uma objetiva - o mapeamento e registro de festivais de mulheres palhaças no Brasil - e outra notadamente subjetiva - amenizar a distância e o impacto da pandemia nas relações entre as palhaças que viram alteradas toda a dinâmica de relações pessoais e profissionais. Se a Rede, atualmente, se encontra em um momento de recuo, ela segue disponível para ser acionada a qualquer momento;
- ii) Densidade, que corresponde ao número de pessoas (ou conexões) que estão envolvidas com a rede. No caso da RFPB observamos que surgiu com baixa densidade, sendo constituída inicialmente por palhaças realizadoras dos Festivais existentes no Brasil. Na sequência, outras artistas foram se integrando ao movimento que alcançou a participação de inúmeras palhaças e outras pessoas convidadas, inclusive de outras áreas de atuação, fora da palhaçaria. Vale lembrar que essas “conexões” – também chamadas na literatura de “nós de uma rede” trazem consigo uma representatividade territorial no Brasil, uma vez que a Rede conta com palhaças de praticamente todos os estados do país.

- iii) Plasticidade, que corresponde à possibilidade de a rede crescer a partir de qualquer das integrantes. No caso da RFPB esse fator foi determinante tanto para o crescimento da iniciativa como para o alcance geográfico obtido. Um movimento inicial que articulou seis pessoas, encontrou um caminho de crescimento orgânico que aconteceu a partir de todas e de cada uma. A cada *live*, as participantes eram integradas ao grande grupo no *whatsapp* que atualmente conta com 40 participantes. Pode-se dizer que cada integrante trouxe pelo menos uma pessoa nova para a Rede ou fez com que pelo menos uma pessoa tivesse contato com a mesma, ainda que essa potencial conexão não tenha aderido ou participado de forma mais intensa do processo.
- iv) Transitividade, que corresponde à possibilidade de cada integrante acessar outra integrante. As ferramentas de articulação e comunicação utilizadas, com uso de ferramentas de grupo nas mídias sociais como o *whatsapp*, permitiam que cada integrante pudesse se comunicar tanto com o coletivo como com cada integrante de forma particular, potencializando contatos, apoios bilaterais ou sementes de novas iniciativas. Nesse sentido, a rede gerou participação de várias artistas em outros projetos paralelos que foram criados ou adaptados para o momento vigente.
- v) Capacidade de auto-organização e reorganização. Desde o seu surgimento orgânico, a RFPB vivenciou processos contínuos de auto-organização e reorganização. Num primeiro momento, a divisão de tarefas e responsabilidades se deu de forma orgânica, com cada uma contribuindo com habilidades que já possuía ou com aquelas que tinham interesse em desenvolver dentro do novo cenário. Após um período de seis meses, quando o contexto pandêmico começou a estabilizar-se levando ao retorno gradual de algumas atividades, algumas integrantes começaram a encontrar conflito de disponibilidade e foi necessária a reorganização com redistribuição de tarefas, o que permitiu que outras artistas se envolvessem em novas atividades. Também houve uma auto-organização financeira para o pagamento da plataforma de transmissão das *lives*. Assim, podemos dizer que esse é um aspecto forte na rede que viveu processos de aproximação, afastamento, reaproximação ou aproximação de novas palhaças.

Nesse sentido, Capra (2002, p.93) defende que: “as redes vivas criam ou recriam a si mesmas continuamente mediante a transformação ou substituição dos seus componentes”, ou seja, há um processo vital e contínuo de incorporação de novas pessoas assim como também pode haver o afastamento de algumas, o que ele define como padrão de organização de um sistema vivo.

Um dos pontos nevrálgicos do modelo que o autor acima destaca como elemento chave no processo de formação e animação das redes humanas é a comunicação (conteúdo, significados e interpretação).

A essas considerações, somamos o que postula Castells (2006) ao afirmar que:

(...) em geral, as redes são assimétricas, mas cada um dos seus elementos não consegue sobreviver sozinho ou impor suas regras. A lógica da rede é mais poderosa que seus poderosos. O gerenciamento das incertezas torna-se decisivo em uma situação de interdependência assimétrica (CASTELLS 2006: 252).

A RFPB é formada por diversas palhaças e grupos, e inicialmente contou com as palhaças realizadoras de festivais de palhaçaria feminina, se desdobrando aos poucos em outras frentes temáticas, cujo DNA é a apresentação de *live streaming*, onde discutimos ao vivo e com a participação do público, através do *chat* (bate papo virtual), diversos temas e narrativas ligados à pesquisa e atuação de palhaças seja em espetáculos, formações, publicações etc. As *lives* aconteceram também com os festivais latino-americanos, aproximando a produção das palhaças brasileiras com as palhaças de outros países, gerando um grande movimento em torno de discussões sobre o riso a partir da poética e da comicidade femininas. Entretanto, a partir do segundo semestre de 2021 sentimos necessidade em ampliar o leque de pessoas convidadas e incluir outros gêneros como pessoas trans, não binárias e masculino, de acordo com as necessidades da curadoria.

Uma rede não se compõe apenas de pessoas em torno de um objetivo comum, mas reflete principalmente um movimento vivo, fluído e diversificado, que se entrelaça através de ações compartilhadas. Nesta Rede, em especial, a facilidade da internet à mão, as mídias digitais de informação e as curadorias das *lives* pautadas em interesses comuns (palhaças e público) nos fez perceber que participamos de um movimento de *streaming* que tomou a vida das pessoas durante a pandemia. A organização e o modo com que produzimos as nossas *lives* foi a tônica para que a Rede se fortalecesse e tivesse um público fiel, que a cada *live* trazia mais pessoas interessadas, sobretudo no primeiro ano pandêmico.

Sobre o fenômeno das *lives* em mídias sociais, Ludmila Lupinacci (2020) diz que as mídias eletrônicas foram possibilitadoras da concretização de encontros para além da presença física, pois o “ao vivo” tem duas conotações. Segundo ela:

De qualquer modo, quando nos referimos a algum conteúdo ou experiência como “ao vivo”, normalmente estamos denotando ou a Co presença física entre performers e audiência no mesmo tempo e espaço (portanto, “sem intermediação” tecnológica de fato) ou à impressão da não-mediação devido a uma transmissão feita “em tempo real” – isto é, instantaneamente, sem atrasos perceptíveis (LUPINACCI 2020:2).

A autora fala ainda que a conexão do “ao vivo” de forma on-line apresenta novas práticas comunicacionais que começaram a fazer parte da nossa vida, estar conectado também seria uma forma de “estar no mundo”. Dentre os diversos tipos de transmissões ao vivo, as *lives* da Rede são “conversacionais” que segundo Lupinacci:

Já na live conversacional, ainda que os protagonistas possam ser também músicos ou artistas, o foco encontra-se em uma interação dialógica entre dois ou mais participantes. Tais conteúdos por vezes se assemelham a uma entrevista informal, em que um convidado apresenta questões sobre um tema, tópico ou problema específico, e o(s) outro(s) respondem (2020:08).

Podemos pensar que fizemos parte desse fenômeno, foram mais de cinquenta lives onde centenas de participantes puderam conversar sobre os seus projetos e assim, sentirem-se no mundo em um momento único de suas vidas numa Co presença de milhares de outras pessoas que acompanham a conversa em suas casas e interagem através de comentários e perguntas.

## As lives e suas temáticas

### Séries 1 e 3 - Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina e Festivais Internacionais de Palhaçaria Feminina

Falar sobre os festivais brasileiros de palhaçaria feminina não seria apenas o primeiro tema de discussões das lives da Rede, mas também uma oportunidade de responder a uma pergunta muito recorrente: “*Por que festivais só de palhaças?*”. Como sabemos, os espaços de criação, de apresentação, e até de rir, foram historicamente negados às mulheres, que a cada dia vêm combatendo esse recenseamento com a criação dos seus próprios espaços. Os festivais de *Palhaçaria Feminina*, conceito já cunhado entre aqueles que fazem palhaçaria no Brasil, são um dos principais meios para combater essa lógica tipicamente masculina de que as mulheres não podem rir, nem de si mesmas, nem com o outro. Também não podem se mostrar, fazer-se desejáveis pelo simples fato de afetar o outro através do aspecto criativo. Este espaço até meados dos anos 1980 era apenas dos homens, salvo raríssimas exceções. Mas quando a partir dos anos 1990 as mulheres perceberam que são também elas detentoras desse poder, nada mais as impediu de brilhar. Criar um festival apenas para mulheres é uma das maneiras mais fortes e potentes de mostrar ao mundo o que essas mulheres estão a fazer: estudando, pesquisando, criando.

A primeira e a terceira séries de *lives* da Rede refletiram muito esta constatação nas falas de quase todas as convidadas. Com um total de oito episódios, tanto os festivais brasileiros quanto os internacionais atestaram a necessidade de gerar projetos onde as artistas palhaças pudessem se encontrar para partilhar suas inquietações e conquistas mediante à falta de mercado de trabalho e espaços abertos à comicidade feita por mulheres. Um outro fator consonante entre as convidadas foi a dramaturgia criada por palhaças, que em sua grande

maioria trabalha sob sua autopoietica e sua capacidade em ri com elas próprias e gerar emoções positivas a partir de suas tragédias e histórias. As mulheres passavam então a não simplesmente copiar cenas clássicas, *gags* e piadas feitas, mas principalmente a olhar para si e rir daquilo que mais lhe tocam, seja positiva ou negativamente. As mulheres estariam, de fato, assumindo o “seu próprio ridículo” – uma das “premissas” que regem a linguagem da palhaçaria. Mas assumir o seu próprio desconforto ou inadequação não para cumprir uma regra de linguagem artística, mas por necessidade, para se mostrarem inteiras e assim enfrentarem esse desconforto real de falta de espaço e assim, empoderar-se. Com a criação dos festivais para palhaças houve inevitavelmente um crescimento na prática artística e uma ampliação de temas femininos sem, no entanto, se fecharem em padrões como “secadores de cabelo”, “filhos”, “casamento”. O universo feminino é muito maior que isto e contém em si uma liberdade muito grande dentro de uma expressão cênica: a palhaçaria. Os festivais só vieram abrir a gama criativa das mulheres palhaças.

As duas séries tiveram como apresentadora Enne Marx e dentre as convidadas (es) para falar sobre os festivais brasileiros de palhaçaria feminina estavam Karla Concá/RJ do “Esse Monte de Mulher Palhaça - Festival Internacional de Comicidade Feminina do Rio de Janeiro”, Romana Melo/PA do “Encontro de Mulheres Palhaças de Belém do Pará”, Dani Majzoub/SP do “Encontro de Palhaças do Vale do Paraíba”, Manu Castelo Branco/DF do “Festival Palhaças do Mundo”, Enne Marx e Nara Menezes do “PalhaçAria - Festival Internacional de Palhaças do Recife”, Antoniele Xavier/AP do “Festival de Palhaças no Meio do Mundo”, Julia Leão e Giovanna Parra/MG do “MINAS - Encontro de Palhaças de Minas Gerais”, Coletivo Cabarelas/SP do “Encontro Internacional de Mulheres do Circo”, Amora Gasparini/ES do “Festival Internacional de Palhaças na Ilha do Mel”, Wanderlândia Melo/AL do “F.E.M.E - Festival de Mulheres Engraçadas”, Andréa Macera/SP do “Encontro Internacional de Palhaças de São Paulo”, Antonia Vilarinho e Raissa Muniz/SC do “Bruxaria de Palhaças”, Lia Mota/RS do “Mostra a tua Graça Palhaça”, Laís Oliveira/MG do “Palhaça na Praça”, Larissa Lima e Camila Jorge/PR do “Telúrica - Encontro com Palhaças de Curitiba”, todas mulheres empreendedoras e criadoras de festivais de palhaçaria feminina. Na ocasião, o mapeamento apontava dezesseis festivais, cujo número durante a pandemia cresceu para mais de vinte, com a chegada dos festivais em formato on-line.

Muitas das criadoras de festivais se inspiraram a criar os seus a partir dos encontros onde participavam, ou seja, um festival inspira o outro a acontecer. Segundo Karla Concá, do grupo As Marias da Graça, o “Esse Monte de Mulher Palhaça” que é o pioneiro entre os festivais no Brasil nasceu a partir da ida do grupo ao festival de palhaças de Andorra, pioneiro no mundo. Sobre a importância de festivais do gênero, Karla diz que:

Pra que fazer um festival? Pra ficar famosa? Pra ficar conhecida? Não era esse nosso objetivo. O nosso objetivo era abrir mercado de tra-

balho pras mulheres palhaças no Brasil, pois os festivais mistos eram mistos no nome, eles não tinham uma equidade de gênero (...) quando tinha mulher geralmente era uma internacional e quando tinha uma não tinha outra (...) ou então a gente era colocada num cabaré à meia noite ou um cabaré no meio da semana. A gente não tinha o nosso lugar de protagonismo (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020a)<sup>6</sup>.

Os festivais são como sementes plantadas em cada mulher palhaça que volta para casa cheia de vontade e força para promover um encontro: não apenas de mostras de espetáculos ou números, mas de espaços formativos, com oficinas e fóruns com conversas importantes pensadas de acordo com as necessidades locais. Nestes espaços formativos há sempre oportunidade de lançamento de revistas e livros com uma geração imensa de conhecimento não só para o público, mas também para as palhaças participantes. Outro ponto importante é a diversidade dos festivais, cada um com a sua identidade própria, a sua forma de curadoria, a sua maneira de pensar um festival de palhaças na sua cidade. Como disse Enne Marx na primeira *live* da Rede,

A linguagem clownesca é universal, ela é da humanidade, ela é do coletivo desde tempos muito remotos, desde os xamãs, os indígenas etc., mas o barato é isto, em São Paulo o “Encontro de Mulheres Palhaças de São Paulo” identificar um jeito de fazer, um jeito de agir, em Belém descobrir uma outra forma, em Recife ver uma outra coisa que é diferente do Rio (...) (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020a)<sup>7</sup>.

Romana Melo reforça esta fala quando diz:

Quando a gente sai do nosso lugar e vai conhecer outras palhaças é muito enriquecedor, traz muitas coisas. Quando a gente foi pro Rio se deparou com vários outros tipos de palhaças, da mesma forma vão vendo como a gente faz no Norte, cada uma com sua cultura local, o seu fazer, o seu espaço, a energia do lugar, a gente é banhado pela água, pela mata, então a gente tem também essa relação muito afetiva com o nosso ambiente (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020a)<sup>8</sup>.

---

6 O trecho da fala de Karla Concá encontra-se entre 19:4 -20:36 minutos da *live* do Episódio 1 sobre Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina. Ver fonte nas referências.

7 O trecho da fala de Enne Marx encontra-se entre 42:52-43:22 minutos da *live* do Episódio 1 sobre Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina. Ver fonte nas referências.

8 O trecho da fala de Romana Melo encontra-se entre 43:29-44:05 minutos da *live* do Episódio 1 sobre Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina. Ver fonte nas referências.

Igualmente há a diversidade de *status* e de *personas* clownescas que é também muito forte entre palhaças e os festivais proporcionam a oportunidade desse novo olhar sobre a práxis. Conhecer outras palhaças, vivenciar trocas, perceber as pesquisas de cada uma são também motivos pelos quais os festivais cada vez mais têm sido criados e identificados pelas comunidades como fatores potenciais de criação artística e espaços de geração de conhecimento. Estas mesmas premissas aparecem nas entrevistas realizadas nas *lives* com realizadoras de festivais e criadoras das diversas redes latino-americanas.

Da Série “Festivais Internacionais de Palhaçaria Feminina” com três episódios, todos com tradução simultânea em espanhol feita pela Ana Borges participaram: Fabi Vargas/MX do “Vabieka Fest” na cidade de Torreón , Karen Tlanuizo/MX e Verónica Pérez/MX do “Vabieka Fest” em Puebla , Irene Gutierrez/CR e Margarita Rincon/CR do “Vabieka Fest” de Costa Rica, Alejandra Toledo/AR do “Encuentro de Payasas Las Napias” em Córdoba, Darina Robles/MX do “Llaven Nú” e Natalia Sismonda/AR do “Payasas al Trote”.

Percebemos que o movimento de redes e de festivais tem o mesmo fervor e poder em torno do engajamento social, político, empoderamento e empreendedorismo em outros países da América Latina. O *Vabieka Fest* inclusive, não é apenas um festival, que acontece em várias cidades e países, mas funciona como uma plataforma em rede, com temas educativos e sociais, criada para impulsionar o trabalho principalmente das palhaças iniciantes. Palhaças são gestoras culturais e procuram criar seus próprios espaços de trabalho, comprovando que este movimento é realmente funcional e vai ao encontro do objetivo principal que é o protagonismo feminino (negado durante séculos), como também impulsionar a empatia e a sororidade entre as mulheres.

## Série 2 - Cabarés Brasileiros de Palhaçaria Feminina

A rede destinou cinco lives para esta série, ou seja, cinco episódios com a temática: Cabarés Brasileiros de Palhaçaria Feminina, na qual foi possível acompanhar a fala das gestoras e produtoras de dezesseis Cabarés espalhados pelo Brasil. Com apresentação de Enne Marx, estiveram presentes as representantes dos seguintes cabarés: “Profanas Palhaças de Cabaré”, com Samantha Anciaes (RJ); “Divinas Tetas”, com Adriana Morales (MG); “Caixa de Pandora”, com Fran Marinho (SP); “Cabaré dos Sonhos” (Recife/PE), com Luíza Fontes e Hammair Assis; “Manicômicas” (Floripa/SC), com Calini Detoni e Rhaisa Muniz; “Cabaré Zona” (Curitiba/PR), com Paty Zupo e Angela Ikeda; “Cabaré da Nega” (Brasília/DF), com Ana Luiza Bellacosta; “Cabaré Fora da Casinha” (Salvador/BA), com Vanda Cortez; “Cabaré de Palhaças Negras” (Belo Horizonte/MG), com Débora Guimarães; Cabaré “Muié do Riso” (Goiânia/GO), com Rocio Caieiro e Margarete Guerrero; Cabaré “Mama Cadela”, (Taquaruçu/TO), com Ester Tapioca; Cabaré “Solas Palhaças” (Belém/PA), com Romana Melo e Alessandra Nogueira; “CabarElas”

(SP), com Michelle Maria; “Mostra de Palhaçaria Feminina” (CE), com Samia Bittencourt, da Rede de Comicidade Feminina do Ceará; Cabaré “Viva Pagu” (Baixada Santista - SP) com Ludmilla Correa e Juliana Bordallo, do movimento Praiaças; Cabaré “Deusas do Riso” (SC), com Vanderleia Will e Ana Paula Grigoli.

O que podemos notar nas falas, é o fato de que todos os Cabarés são de iniciativa das produtoras que também atuam como palhaças ou exploram a comicidade feminina e/ou feminista em seus trabalhos artísticos e encontraram no formato “Cabaré”, muito presente nas apresentações nos espaços do circo e do teatro, uma forma de experimentar cenas de diversas linguagens, sendo costuradas em grandes apresentações coletivas e/ou formação de espetáculos.

O formato Cabaré surgiu na Europa. No Brasil, conforme cita em sua pesquisa sobre cabaré e teatralidade circense, Ermínia Silva (2010:61) nos diz que:

Nos últimos dez anos, no Brasil, grupos de artistas circenses que não possuem ligação específica com os circos itinerantes ou de lona, em geral oriundos de escolas de circos, artistas circenses profissionalizados ou não, procedentes de diversas áreas das manifestações artísticas (teatro, dança, música etc.), têm experimentado organizar espetáculos que são denominados cabaré. A ideia que perpassa essas iniciativas é a de que contenham uma diversidade de números artísticos, reunindo, além do próprio grupo ou escola organizadores do evento, também convidados externos a eles. Na sua maioria, os números referem-se a atividades circenses de acrobacias (solo e aéreo), malabares, equilíbrios, palhaços e/ou cômicos, apresentações musicais (cantos e instrumentos), danças, pequenas representações teatrais, entre outros.

Um espaço de experimentação e liberdade de produção de números, cenas e possibilidades de pesquisa, e principalmente um lugar de acolhimento e incentivo das potências de cada uma disposta a participar, todas numa lógica de construção coletiva e respeitando os anseios e necessidades de cada edição feita. Por isso, podemos perceber, ao mesmo tempo, a diversidade existente na construção desses Cabarés que trazem à tona a cara do Brasil marginal, pois o primeiro recorte se faz quando se propõe um Cabaré de Palhaçaria Feminina e/ou mulheres cômicas, visto que historicamente não temos esta “tradição”.

Adriana Morales compartilhou sua vivência na construção do “Cabaré das Divinas Tetas”, e conta que sente este lugar como “(...) espaço da boemia, da galera marginalizada, da alegria, do riso, da política... Tudo o que a gente quer fazer (...)” (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020b)<sup>9</sup>.

---

9 O trecho da fala de Adriana Morales encontra-se entre 29:3-29:49 minutos da *live* do episódio 1 sobre Cabarés Brasileiros de Palhaçaria Feminina. Ver fonte nas referências.

A falta de espaço para nos dar vez e voz nos fez abrir caminhos por conta própria. Infelizmente, ainda hoje podemos ouvir de vozes masculinas que “mulher nem é tão engraçada” que “não serve para humor” ou para ser palhaça.

A artista Karla Concá (citada anteriormente), pioneira na gestão de grupo de mulheres palhaças no Brasil, no Episódio 1 – sobre o tema – fala sobre a potência desses cabarês. No chat, enquanto público, disse: “uma oportunidade que as palhaças têm de mostrar seus trabalhos e trocar. Acredito muito que esses cabarês são como micro festivais”<sup>10</sup>.

Sobre potência, Fran Marinho (SP) relata que as mulheres que participaram da construção do cabaré Caixa de Pandora

Fizeram com que a minha palhaçaria avançasse muito, dentro dessa investigação de quem sou e dessa afirmação também. A mulher palhaça que eu sou. Eu me descobri muito, eu acho que meu espetáculo solo depois, ele surge a partir da Caixa de Pandora” (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020b)<sup>11</sup>.

Então, a proposta desses Cabarês são para além de dar visibilidade às produções cômicas dessas mulheres, um espaço de escuta, acolhimento e liberdade de pesquisa. Dagmar Bedê comentou, ainda no episódio um, no chat ao vivo, que “Palhaças e *autres artistes* falando sobre o feminino sem freio, sem limites, numa linguagem de cabaré. Transformador em todos os lados, todos os sentidos”.

Desta forma, fica evidente a potencialidade das estruturas cênicas que uma apresentação no formato de cabaré agrega. São diversos focos de discussão através da comicidade que chega ao público como ato político e reflexão desses corpos em insurreição.

## Série 4 - No Balanço da Rede: projetos especiais e temas diversos

Nossos narizes encarnados foram entrando no ritmo dos “embalos de sábados à noite” em uma rede que foi se espalhando em múltiplas ramificações temáticas. À medida que íamos provocando discussões no público e nas mulheres palhaças que se envolveram no movimento das lives, seja como atuante direta das produções, na equipe técnica, seja com espectadoras e/ou convidadas, foram surgindo demandas e conteúdo a serem abordados durante as programações. A série “*No Balanço na Rede*” teve dezenove episódios exibidos, comportando um leque de temas diretamente ligados a vida das mulheres, trazendo pautas e

---

10 O trecho da fala de Karla Concá encontra-se entre 39:10-39:15 minutos da *live* do episódio 1 sobre Cabarês Brasileiros de Palhaçaria Feminina. Ver fonte nas referências.

11 O trecho da fala de Fran Marinho encontra-se entre 45:15-45:36 minutos da *live* do episódio 1 sobre Cabarês Brasileiros de Palhaçaria Feminina. Ver fonte nas referências.

debates acerca da sua atuação na linguagem da comicidade, seus fazeres e suas potencialidades em provocar e pensar o riso para além da gargalhada.

Durante esta série (vinte e um ao total), onde parte aconteceu ainda em 2020 apresentadas por Enne, outras palhaças fizeram a apresentação a partir de 2021 e tivemos como focos e/ou convidadas (es): “Seriado Palhaças do Mundo”, com Manu Castelo Branco (DF); “Revista Palhaçaria Feminina”, com Michelle Silveira (SC); “Palhaçaria Virtual”, com Circo di SôLadies (SP); “Palhaças sem Fronteira”, com Aline Moreno (SP), Ana Pessoa (SP) e Jennifer Jacomini (MG); “Comicidade de Terreiro”, com Vanessa Rosa (SP); “Estudo de Dramaturgia”, com Ana Borges e Karla Concá (RJ); “Comicidade e Negritude”, com Antonia Vilarinho (SC) e Cibele Mateus (SP); “Praiaças (movimento de palhaças da Baixada Santista)”, com Ludmilla Corrêa e Juliana Bordalo (SP); “Presente Encontro”, com Martha Paiva(RJ); “The Why Not Institute”, com De Castro (UK); “Circonteúdo”, com Ermínia Silva (SP). Em março de 2021, quase um ano após a criação da rede retomamos a série com as lives “Palhaças, Palhaços, Palhaces 1”, com a presença de: De Castro (UK), Joriana Pontes (RN), Pérola Regina (SI) e Romana Melo (PA); já em “Palhaças, Palhaços, Palhaces 2”, tivemos Daiani Brum (SC), Gena Leão (RN), Mariana Gabriel (SP) e Yeda Dantas (RJ); em “Palhaças Formadoras 1”, com Advane Néia (PR), Cida Almeida (BA) e Silvia Leblon (SP); e em “Palhaças Formadoras 2”, Antonia Vilarinho (SC), Karla Concá (RJ) e Felícia de Castro (BA); “Palhaçaria de Terreiro”, com Antonia Vilarinho (SC), mestra Samme Sraya (MA) e mestra Rosa Reis (MA): “Bufonaria”, com Romana Melo (PA), Joice Aglae (BA) e Nyka Barros (PB); “Palhaçaria Feminista”, com Circo di SôLadies (SP), Praiaças (SP), Nycolly Xavier (AM), Ananda Guimarães (AM) e Ana Oliveira (AM); “Palhaças no Hospital” com Enne Marx (PE), Camila Jorge (PR), Juliana de Almeida (PE) e Patrícia Ubéda (PT); “Palhaçaria e Gordofobia”, com Dani Majzoub (SP), Nathaly Pereira (AL), Nara Menezes (PE) e Regina Mascarenhas (RJ); e “Dramaturgia”, com Ana Borges (MG), Karla Concá (RJ), Rafa Azevedo (RJ) e Fernanda Pimenta (GO).

Quando nos damos conta das infinitas temáticas que atravessam a vida das mulheres palhaças, percebemos o quanto o potencial cômico não se restringe a técnicas e habilidades da palhaçaria e do circo. Pensar na comicidade feita por mulheres, é pensar no que as afetam, no que está diretamente ligado entre vida-arte / arte-vida, “o feminismo no teatro é um corpo político” (CUNTO, 2018, p. 156), e na palhaçaria também. Através do riso falamos do que nos é caro, profundo e assim, nos libertamos.

Como base para refletir sobre a riqueza dos conteúdos apresentados nesta série, trouxemos aqui a live “*Estudo de Dramaturgia*”, do episódio seis, com as convidadas Ana Borges e Karla Concá, exibida no dia 24 de maio de 2020. Estas nos provocaram a perceber a importância das dramaturgias clowescas feitas por mulheres, dando-nos conta que outro tipo de riso é possível. Falar, atuar sobre si é também falar sobre/com as outras. Há trocas, cumplicidades, empatias, mesmo que não sejam as mesmas realidades ou experiências vivenciadas por todas.

Karla Concá: A nossa palhaçaria, dramaturgia, vem romper com essas estruturas, é nesse lugar. Porque é a mulher-público, a mulher-público necessita da gente (...) a gente quando entra em cena como palhaça, a gente faz o nosso trabalho praquela mulher-público carente, de olhar pra gente e se aliviar. Porque quando, eu sempre falo disso, riem de uma palhaça, riem de um palhaço, o público não tá rindo da gente, o público tá se aceitando como é. Porque a nossa função social é chegar praquela pessoa e dizer: “olha, tá tudo bem, vai dar tudo certo”! Então, nesse momento quando entram as mulheres na palhaçaria, nessa dramaturgia, a gente vem com esse propósito, sabe? Com esse compromisso com essa mulher-público que vai nos assistir e que não vai ser mais ridicularizada, ela vai estar rindo com a gente (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020c).<sup>12</sup>

Escutar Ana e Karla neste episódio, por exemplo, nos fez perceber ainda mais a dimensão que as lives da rede estavam alcançando, pois ali no chat havia muitas “mulheres- público”, interagindo, comentando, dando-se conta das reproduções muitas vezes, machistas, racistas, homofóbicas nas cenas clássicas da palhaçaria e do circo, inclusive até reproduzidas por nós palhaças ao apresentarmos tais reprises e esquetes, sem nos darmos conta do que estávamos encenando. Por vivermos em uma sociedade patriarcal e capitalista, também estamos sujeitas a tal naturalização e reprodução, pois o preconceito muitas vezes fica velado pelo riso, pela ação corporal cômica, passando despercebido o conteúdo.

Ana Borges: O que incomoda não é a estrutura, né? É o conteúdo. A estrutura é muito boa, tanto é que a gente vê que alguns esquetes (..) a gente ri. Às vezes, da dinâmica física, a dramaturgia física ela é muito boa, ela é ágil, ela é rápida, você sobe, levanta, sai. Isso quebra..., aquilo acontece, sabe? Você tem muitas coisas interessantes. Só que quando você vai ver o conteúdo, o conteúdo, ele é completamente desfavorável a mulher, sabe? Então eu acho que é um pouco nessa linha assim. A questão não é a estrutura, a estrutura clássica, a estrutura é muito interessante. A gente tem exemplos também, né, de cenas que são refeitas dentro dessa estrutura, mas que fazem uma ressignificação completa daquele conteúdo. Porque a questão que a gente trata muito é essa, o conteúdo, que tá ali, a posição da mulher. Então é um recorte muito forte de gênero mesmo, né? (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020c).<sup>13</sup>

---

12 O trecho da fala de Karla Concá encontra-se entre 52:34-53:41 minutos da *live* do episódio 6 sobre Estudo de dramaturgia, da série “No Balanço da Rede”. Ver fonte nas referências.

13 O trecho da fala de Ana Borges encontra-se entre 35:14 – 36:20 minutos da *live* do episódio 6 sobre Estudo de dramaturgia, da série “No Balanço da Rede”. Ver fonte nas referências.

O *Balanço na Rede* trouxe muito conteúdo para se observar a produção dos fazeres das mulheres palhaças na arte, não à toa foram dezenove episódios, a cada exibição iam surgindo mais propostas e abordagens, gerando conteúdos diversos nas *lives*. Assim, é importante perceber que a pandemia nos trouxe muitas perdas, mas também laços de resistência.

Karla Concá: Essa pandemia é uma coisa horrorosa, né? Tem muita dor, muito sofrimento, muitas mortes, mas também tem muita vida por outro lado, né? E eu acho bacana que a palhaçaria, né? Que a gente tem tanto essa função de dar vida, né? Eu acho muito bonito a gente conseguir trazer uma vida na pandemia. Logo a palhaçaria feminina, porque vou te dizer, o que as mulheres estão fazendo nessa pandemia, gente, é a coisa mais linda do mundo. As mulheres estão criando coisa, a mulher dando aula de negritude: “palhaça negra é isso”; a mulher fazendo artigo, a mulher criando rede, mulher criando curso... Gente, é... tá riquíssimo. Eu acho que a palhaçaria feita por mulheres mais uma vez, né? Vem pra dar conta dessa pandemia (REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL, 2020c).<sup>14</sup>

Este foi um de nossos respiros na pandemia: criar redes, produzir conteúdo, usar a tecnologia e a internet ao nosso favor. Claro que este formato virtual de alguma forma já vinha sendo produzido antes, como podemos conferir nos episódios “Palhaças do Mundo”, com Manu Castelo Branco (DF)<sup>15</sup> e “Palhaçaria Virtual”, com o Circo di SóLadies (SP)<sup>16</sup>, atuantes na plataforma do YouTube desde 2015. Cristiane Costa (2018, p. 45) ao escrever sobre apresentação das mulheres nas redes verifica que a partir do “boom” de 2015, em janeiro de 2016, já havia uma “enorme quantidade de páginas que tratam do feminismo com diferentes linguagens e abordagens”. Sendo assim, as palhaças não só invadiram o picadeiro, os palcos, as ruas, os hospitais etc., como também adentraram as telas, apropriando-se com muita competência deste mecanismo de comunicação chamado internet.

Ver a diversidade de temáticas que entrecruzam a palhaçaria de cada mulher nos traz a certeza que muito ainda há para ser abordado. Assim como temos a diversidade de feminismos, também temos de palhaçarias feita por mulheres, suas particularidades, identidades e interseccionalidades, presentes nas vidas das mulheres, das palhaças. Neste “balanço da rede”, novas formas de se pensar palhaçaria foram se expandindo à medida que a pandemia foi se prolongando, tornando-nos ativistas em narrativas pessoais que ao mesmo tempo são coletivas.

---

14 O trecho da fala de Karla Concá encontra-se entre 29:34-30:27 minutos da *live* do episódio 6 sobre Estudo de dramaturgia, da série “No Balanço da Rede”. Ver fonte nas referências

15 Canal do YouTube Palhaças do Mundo: <https://www.youtube.com/c/Palha%C3%A7asdoMundo>

16 Canal do YouTube Circo di SóLadies: <https://www.youtube.com/c/CircodiS%C3%B3Ladies>

## Série 5 – Bem Pensadas – projetos de pesquisas acadêmicas e processos artísticos de palhaças

Nessa série incorporamos as palhaças com trajetória acadêmica às *lives*, e/ou com trajetórias artísticas de projetos com investigação pela prática. Muitas das artistas que trabalham com palhaçaria têm procurado a academia como espaço e oportunidade para aprofundar, formalizar e institucionalizar suas pesquisas. Após trabalharmos com temas e ênfases tão distintos entendemos que era o momento de apresentar trabalhos que traziam a chancela institucional da academia tanto para dar visibilidade às pesquisas das palhaças acadêmicas como para incentivar e abrir um caminho de possibilidades para outras artistas que poderiam vir a considerar a academia como um caminho a seguir. As *lives* “Bem Pensadas” tiveram oito episódios e foram realizadas em 2021. Os temas e pesquisas abordadas nessas *lives* foram: “Mulher Palhaça: a poética da existência em narrativas femininas na cidade de Macapá”, com Alice Araújo (AP), apresentação de Antoniele Xavier (AP) e mediação de Andréa Flores (PA), que debateram a palhaçaria na cidade de Macapá; “Processo Criativo e Pesquisa Artística - Mary En Virtual Mood”, com Enne Marx (PE), apresentação de Priscila Senegalho (SP) e mediação de Juliana Bordallo (SP); “Ancestralidade em cena”, com Onisajé (BA) e Takaiúna (GO) e apresentação de Antonia Vilarinho (SC); “Palhaços: Multiplicidade, Performance e Hibridismo”, com Lili Castro (MG), apresentação de Enne Marx e mediação de Joice Aglae (BA) e Manu Castelo Branco (DF); “Tem palhaça na rua-rio? Tem Sinsinhô!”, que discutiu a palhaçaria em ruas e rios como apoio à educação popular na Amazônia, com a pesquisa de mestrado de Alana Lima (PA), com mediações de Suani Corrêa (PA) e Romana Melo (PA) e apresentação de Alice Araújo (AP); “Palhaçaria e burlesque”, com DFenix/Marco Chavarri (RJ), Geórgia Conceição/Miss G (PR) e Las Panamericanas (RJ), com apresentação de Enne Marx; “Potencialidade das pessoas neuroatípicas por meio da palhaçaria”, com Cris Munhoz (RJ) e Paula Gotelip (SC), apresentação de Antônia Vilarinho (DF/SC) e mediação de Jennifer Jacomini (SC); “O Sorriso da Palhaça: Pedagogias do Riso e do Risível”, com Ana Fuchs (RS), apresentação de Ana Borges (MGRJ) e Manu Castelo Branco (DF) e mediação de Joice Aglae (BA).

Essa série ancorou uma abordagem mais acadêmica e reflexiva. Uma das características foi o fato de as palhaças apresentadoras aparecerem nas *lives* como entrevistadoras: a partir de vídeos gravados, as palhaças entravam durante a *live* para conduzir perguntas. A ideia inicial foi dar a esse bloco uma leveza e irreverência uma vez que as discussões acadêmicas costumam ter um tom mais formal. Nesse sentido, as palhaças contribuíram para a série e reforçaram o fato de que coisas sérias podem ser discutidas também com leveza e profundidade, a partir de lógicas clownescas.

“*Bem Pensadas*” também mostra a amplitude dos temas aos quais a palhaçaria pode aportar quando em diálogo com a pesquisa. Atualmente, encontramos mu-

lheres palhaças de norte a sul do Brasil, com trabalhos de conclusão de curso em graduações e especializações, projetos e pesquisas de mestrado, doutorado e pós-doutorado, aprofundando o entendimento do contexto da palhaçaria e\ou do seu próprio trabalho, valendo-se de metodologias das mais diversas. São referências e inspirações para aquelas que estão chegando ou que se sentem provocadas a uma reflexão mais aprofundada e estruturada sobre o seu fazer artístico.

## Série 6 - Temas Livres

Em 2022 percebemos naturalmente que a vida do planeta estava voltando ao formato “presencial”, mesmo que a virtualidade tenha chegado para ficar, sentimos a necessidade em desacelerar, afinal as pessoas já não estão em casa ávidas por *lives*. Além de diminuirmos as *lives* para uma por mês, elas aconteceriam apenas até o primeiro semestre e com temas livres, para que a fluidez desse momento pudesse ser leve, como deveria ser.

Participaram dessa série: Caroline Obin (FR), Teresa Bruno (IT) e Márcio Douglas (SP) com a *live* “Palhaçaria & Contemporaneidade”, com apresentação de Enne Marx (PE) e mediação de Joice Aglae (BA); Cátia Costa (RJ) e Jonathan Ferr (RJ), com a *live* “Palhaçaria, Afrofuturismo e Afro Butoh”, com apresentação de Antonia Vilarinho (SC); Assucena Pereira (PA) e Antonia Vilarino (SC), com a *live* “Comicidade Preta”, com apresentação de Daniely Lima (AM); Enne Marx (PE) e Tereza Gontijo (SP), com a *live* “Palhaçaria e Música”, com apresentação de Juliana de Almeida (PE).

Esta série envolve tanto o desejo das apresentadoras em incluírem as suas pesquisas pessoais nos temas quanto o momento atual de sensação de liberdade da qual todas estávamos a passar depois de um longo período de incertezas. Como um respiro que todas nós já estávamos precisando, as *lives* discutiram questões contemporâneas e interfaces com a palhaçaria moderna. Na primeira *live* tínhamos duas convidadas palhaças internacionais que compartilharam conosco as suas pesquisas e trabalhos, onde destacam-se as questões de dramaturgia e teatro físico. A *live* já era por si só muito especial pois teria a primeira participação de um convidado homem, o palhaço Klaus, que levantou questões importantes quanto à criação de sua persona e figura de destaque entre os palhaços.

Discutir questões sobre ancestralidade, representatividade e lugar de fala também foi uma questão forte na Rede, diversas *lives* durante o percurso trouxeram temas relevantes quanto a estes pontos e nesta série, a discussão entre “Palhaçaria preta” e outras linguagens apareceram com força, em *lives* que trazem inúmeras referências. A série que seria a última do ano, finaliza com uma *live* alegre e musical, quase como um presente para celebrar toda esta jornada.

Percebemos, portanto, que por mais discussões que haja, os temas nunca serão demais. A pesquisa caminha a passos largos na palhaçaria feminina e

de gêneros diversos, há muito por discutir, afinal o caminho de palhaços, palhaças e palhaces nunca termina.

Vale ressaltar que além das sete séries aqui faladas, houve as “lives comemorativas” e de celebração, onde mostramos uma retrospectiva do ano, ação que julgamos importante para que todas as integrantes da Rede se reconhecessem em algum momento daquele percurso, também para celebrar junto ao público toda esta realização.

## Impacto e desdobramentos da Rede

Nestes mais de dois anos de pandemia vamos nos dando conta do quanto produzimos. Foram muitos sábados de encontros, acolhida e refúgio, além dos dias de pré-produção e curadoria que antecedem cada *live*. Ainda estamos em caminhada, contudo, com a certeza de que outras direções estão por vir.

Com o avanço da vacinação em combate ao vírus da Covid 19 muitas atividades retomaram o formato presencial, e nós, palhaços, também.

Mesmo com tantas dificuldades tecnológicas, demandas e sobrecargas pessoais, o trabalho da rede é lindo, potente e vai ficar para a história do movimento da palhaçaria do Brasil, que, por sua vez, movimentou outras redes, como das palhaças latino-americanas, das de Portugal, da Espanha, da Itália, entre outras. O trabalho em rede não é simples, pessoas entram, saem; vão e vem. É um fluxo contínuo, como a correnteza do rio, ora lenta, ora rápida; ora mansa, ora turbulenta. Mas sempre tendo gente para remar, não deixando a navegação parar. Há ainda o impacto na trajetória pessoal de participantes como é o caso de Noêmia

Loures que foi atravessada pela associação da palhaçaria com o meio acadêmico. Artista com trajetória prática, identificou nas lives um momento que a fez refletir sobre a arte dentro da linguagem de pesquisa e os desafios em adaptar um trabalho às regras de pesquisa científica e ainda assim, manter a identidade criativa. Nesse sentido, ela aponta o quão o conteúdo das lives a levaram à reflexão da identidade própria com o espaço social em que vivemos e sua própria linguagem interna, aquela que deseja expressar e que muitas vezes é reprimida em meio a padrões impostos pela sociedade. Para ela, as lives foram motivadoras no sentido de fazê-la seguir em frente e realizar sonhos como expresso em seu depoimento:

*“Iniciar a primeira faculdade, de psicologia, aos 56 anos, em plena pandemia sendo artista de rua, pintando miniaturas, vendendo brownies nas ruas em período de risco, vendedora autônoma, fazendo oficinas online de palhaçaria feminina, conhecendo o trabalho de palhaça(e)s do Brasil e do mundo através das lives da RFPB foi uma linda e emocionante descoberta das várias possibilidades de integração do ser humano com sua essência e com a sociedade como*

*um todo. Respeito mútuo entre culturas e linguagens, formas de expressão. A psicologia está na essência humana como a arte, o riso*<sup>17</sup>” (LOURES 2022).

Noemia não perdeu uma *live* sequer e de tanto que se envolveu com este trabalho, passou a integrar a equipe em 2021.

É inegável a potencialidade que a Rede de Festivais de Palhaças do Brasil se tornou neste período pandêmico. Muitos registros e valiosas contribuições com todo o material que foi produzido nas *lives*, em suas diversas séries e episódios. É uma linda caminhada, registros estes que já são considerados para fontes acadêmicas e que farão parte do acervo do Circonteúdo<sup>18</sup>, a convite do próprio repositório.

Sem dúvida, o movimento da palhaçaria feminina e feminista produzido por mulheres palhaças brasileiras ganhou o mundo e alcançou voos inesperados, provocando e chamando inclusive outras redes. Como nos diz Cristiane Costa, referindo-se a presença das mulheres nas redes sociais:

Ainda que a força das ruas não possa ser atribuída integralmente às redes sociais, a web sem dúvidas foi um fator estratégico e central das marchas feministas. Nunca as táticas e a militância das mulheres foram tão potencializadas e produziram reações e alianças na escala que se vê hoje (COSTA 2018:43).

Mulheres Palhaças também militam, estar em rede é um ato político, de luta, de resistência. É afirmar seu lugar na comicidade, renegado por tantos anos a nós. A mulher também é profissional do riso, é palhaça, palhaço e palhace, se assim o desejar.

A Rede de Festivais de Palhaças do Brasil vai deixando um arcabouço precioso de conteúdos produzidos num período nefasto, de dor, perdas, mas também de conquistas, de acolhimento, de visibilidade e de produções coletivas. As *lives* lançaram moda de chapéus, criaram o maravilhoso “brinde de narizes”, inspiraram outras diversas palhaças brasileiras a fazerem *lives* para discutir temas da palhaçaria, compartilharam emoções, saberes e momentos de sororidade, colocaram palhaças, palhaços e palhaces do Brasil e do mundo em conexão e principalmente, criaram conteúdo digital de qualidade. Também foi uma oportunidade para nós da equipe aprendermos novas coisas, descobrirmos as ferramentas virtuais, desenvolvermos novas habilidades e exercermos a nossa parte empreendedora, é um orgulho colocar a marca dos nossos grupos junto à marca da Rede.

Em julho de 2022 encerramos este ciclo da RFPB, deixando um total de cinquenta e duas *lives*, com aproximadamente 132.584 visualizações, tendo, só na primeira

---

17 Depoimento de Noemia Loures sobre o impacto das *lives* Rede de Palhaças do Brasil, em abril de 2022.

18 Acesse: <https://www.circonteudo.com/>

*live*, - EP. 01 - Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina - 809 visualizações. Logo, alcançamos uma proporção imensurável de pessoas, espalhando para todo o mundo as vozes de mulheres artistas fazedoras do riso e da palhaçaria.

É hora de respirar, sentir o fluxo das coisas!

Todavia, os conteúdos estarão sempre disponíveis no canal do YouTube da rede, com livre acesso. Então... “Quanto mais gente vê, mais gente vê”!<sup>19</sup>

## Considerações finais

Começamos por perguntar: “como desapegar e voltar à tal “vida real”? E será que a vida voltará mesmo à uma normalidade? Para nós a pandemia é vista como um bastão, que tem dois lados, um muito ruim, outro com algum potencial de efeito positivo. É inegável que demos um salto quântico com relação a tecnologia, e devido ao período pandêmico nos aproximamos da linguagem virtual e tiramos o máximo de proveito dela. Antes era necessário muito dinheiro para promover uma reunião entre pessoas que vivem tão distantes umas das outras. Com o advento da pandemia Covid19 foi possível reunir nesta Rede mulheres do Brasil inteiro e de outros países tanto pelas reuniões na plataforma *Zoom* quanto nas lives no YouTube. Foi possível também mostrar nossos trabalhos através dos vídeos e criar conteúdo e material de arquivo para a posteridade.

Para nós que trabalhamos com a linguagem da palhaçaria o impacto foi realmente muito grande. Questões como a presença e o jogo entre nós e o público ganharam outros contornos. Paradigmas foram quebrados. A *Rede de Festivais de Palhaças do Brasil* foi um desses mecanismos acionados pela virtualidade que juntou gente, fez com que as pessoas se comunicassem através de um *chat virtual* e se conhecessem sem nunca terem se visto presencialmente.

Durante este período de dois anos algumas de nós perderam pessoas queridas, outras tiveram crises de ansiedade, e todas tiveram que colocar tempo na agenda para que as *lives* estivessem sempre programadas e ocorressem com a qualidade que o público merece. O público! Este nos ajudou e muito a enfrentar esta fase com muita alegria e riso. Todo artista sobrevive se tiver o público ao seu lado. O público estava presente. Esta certeza nós temos. Era uma presença diferente da qual estávamos habituadas, mas era inegavelmente uma presença. A todas as pessoas que assistiram e participaram das nossas *lives* deixamos o mais profundo agradecimento. Estamos certas de que toda a gente construiu conosco a Rede. Para nós é uma imensa satisfação saber que tornamos os sábados à noite um espaço de convivência e sabedoria para re-

---

19 Bordão criado pela palhaça Úrsula, do Circo di SôLadies, para divulgar e pedir que o público compartilhe as *lives* nas redes sociais.

sistir a um vírus letal. Sábados mais leves, regados a conhecimento e brindes. E com os nossos narizes vermelhos agradecidos levantamos mais um brinde! E que não seja o último, pois há sempre brindes a levantar!



## Referências

BORGES, Ana C.V. **Coordenação Interinstitucional para o Desenvolvimento Local: Um estudo em Araçuaí, Minas Gerais.** Dissertação de Mestrado. Escola de Administração Pública e Empresas. Fundação Getúlio Vargas/EBAPE. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em <https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/3459>. Acesso em 30 jun.2022.

CAPRA, Fritjof. **Conexões Ocultas.** São Paulo: Pensamento-Cultrix Ltda. 2002.

CASTELLS, Manuel. **A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura, vol 1: A Sociedade em Rede.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2006.

COSTA, Cristiane. Rede. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 43-60.

CUNTO, Julia de. No teatro. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 156-178.

LUPINACCI, Ludmila. Da minha sala pra sua: Teorizando o fenômeno das lives em mídias sociais. **SciELO - Scientific Electronic Library Online**, São Paulo, out. 2020. Disponível em <https://doi.org/10.1590/SciELOPreprints.960>. Acesso em 03 jun.2022.

REDE DE FESTIVAIS DE PALHAÇAS DO BRASIL. **SÉRIE 1, EP. 01 - Festivais Brasileiros de Palhaçaria Feminina.** [Brasil]: YouTube, 20 jun. 2020a. 1 vídeo (1:52 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rbuTRZFFIos&t=4480s>. Acesso em: 02 jun. 2022.

\_\_\_\_\_. **SÉRIE 2, EP. 01 - Cabarês Brasileiros de Palhaçaria Feminina.** [Brasil]: YouTube, 25 jul. 2020b. 1 vídeo (1:37 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MSydwfzDgY8>. Acesso em: 04 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. **SÉRIE 4, EP. 06 - No Balanço da Rede: Estudo de dramaturgia.** [Brasil]: YouTube, 24 out. 2020c. 1 vídeo (1:34 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H5pWj8sJjM8&t=3222s>. Acesso em: 22 mai. 2022.

SILVA, Ermínia. Histórias do Aqui e Agora: Cabaré e Teatralidade Circense. **Repertório Teatro & Dança**/ Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. v. 13, n. 15, 2010.2, p.59-73. Salvador: UFBA/ PPGAC, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5213>. Acesso em: 12 jul. 2022.

WARD, RODOLFO. **Arte e inovação em tempos de pandemia** [recurso eletrônico] / Rodolfo Ward, organizador. Brasília: Universidade de Brasília, 2022. Cadernos do Ceam / Ceam - Media Lab/UnB - Lei Aldir Blanc. Ano XXII, n. 38, Brasília, janeiro 2022. Disponível em: <https://bitlybr.com/P7t4Z>. Acesso em: 21 de mai. 2022.

## Anexo – Informações adicionais



### **Equipe que esteve à frente da Rede de Festivais de Palhaças do Brasil:**

Idealização, Coordenação e Produção do projeto: Enne Marx

Criação: Enne Marx e Brasilina Filmes (Manu Castelo Branco) em parceria com diversas outras palhaças

Vinhetas (criação e edição) e criação das redes sociais: Manu Castelo Branco

Vinhetas edição: Antoniele Xavier, Noemia Loures e Ludmila Corrêa

Mediação: Ana Borges, Enne Marx, Ludmila Corrêa e Romana Melo

Streaming: Antoniele Xavier, Enne Marx, Manu Castelo Branco e Priscila Senegalho

Criação e edição de cards: Ana Borges, Manu Castelo Branco, Noemia Loures e Priscila Senegalho

Divulgação nas redes sociais: Enne Marx e Samantha Anciães

Planejamento: Toda a equipe

Pontuais:

Criação da logomarca: Java Araújo

Criação e identidade visual flyer: Erivan Barbosa

Edição dos vídeos das *Lives* Comemorativas: Amora Gasparini/Lacarta Teatro

A curadoria das *lives* foi feita por todas e todes que realizaram as entrevistas e estiveram como apresentadoras (es), tanto palhaças da Rede quanto outras colaboradoras. Agradecemos às mais de cinquenta palhaças do grupo do *whatsapp* que durante todo esse percurso estiveram a balançar nesta rede.

### **Redes Sociais**

Youtube: Rede de Festivais de Palhaças do Brasil <https://www.youtube.com/c/RededeFestivaisdePalha%C3%A7asdoBrasil/featured>

Instagram: @festivaispalhacasbr

Facebook: Rede de Festivais de Palhaças do Brasil

Email: festivaispalhacasbr@gmail.com

Dossiê Palhaçarias: Caminhos  
Poéticos e Cômicos para Subversão

---

PEPA E MAKU: uma entrevista  
sobre caminhos e dramaturgias  
de palhaças

*PEPA AND MAKU: an interview  
about women's clown paths and  
dramaturgies*

Fernanda Pimenta  
Universidade de Brasília  
E-mail: fernandapimentateatro@gmail.com

## Resumo

Esta entrevista com Pepa Plana e Maku Fanchulini tem como objetivo rascunhar as trajetórias pelas quais elas se constituíram palhaças e trazer à tona os meios e modos pelos quais elas trabalham, como criam suas obras, quais seus estilos e preferências, assim como suas dramaturgias pessoais e comichidades próprias. A catalã Pepa Plana é uma das mais conhecidas palhaças do mundo. É licenciada em artes dramáticas e estudou com grandes mestres, como Ariane Mnouchkine; já foi palhaça do Cirque du Soleil, e também Sem Fronteiras. Tem mais de 10 espetáculos e é fundadora de um dos maiores festivais de palhaçaria feminina do mundo, o festival de Andorra. Outra reconhecida palhaça é a argentina Maria Eugenia Favale, mais conhecida como Maku Fanchulini. Ela é artista de rua, circo e teatro e apresenta-se em praças e festas populares de Buenos Aires desde o final dos anos 90; integrou o lendário Circo Vachi, tornando-se uma artista inspiradora. A entrevista<sup>1</sup> ocorreu em formato de live no dia 13 de outubro de 2020 e fez parte da programação do Projeto Pandoras, circulação nacional e online.

Palavras-chave: Entrevista, Pepa Plana, Maku Fanchulini, Trajetórias, Dramaturgias.

---

1 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-GfXDpchVOY> O projeto Pandoras foi realizado de setembro a novembro de 2020, com o apoio do Fundo de Cultura de Goiás. Ofertava a transmissão online de dois espetáculos, Pastrana e A Visita de Chico, que traziam em seu cerne discussões de gênero. Pastrana é um teatro lambe-lambe e A Visita de Chico é na linguagem da palhaçaria. Foram descartadas, nesta transcrição, falas de apresentação e de encerramento, assim como aquelas que dizem respeito a aspectos técnicos e que não tenham relação direta com os assuntos abordados na entrevista.

## Abstract

*this interview with Pepa Plana and Maku Fanchulini aims to outline the trajectories by which they became clowns and bring to light the means and ways in which they work, how they create their Works, what their styles and preferences, as well as their personal dramaturgies and own comedies. Catalan Pepa Plana is one of the best known clowns in the world. She has a degree in dramatic arts and studied under great masters such as Ariane Mnouchkine; she was once a clown for Cirque du Soleil, as well as Without Borders. She has more than 10 shows and is the founder of one of the biggest female clown festivals in the world, the Andorra festival. Another recognized clown is the Argentine Maria Eugenia Favale, better known as Maku Fanchulini. She is a street, circus and theater artist and has performed in popular squares and parties in Buenos Aires since the late 90s; she joined the legendary Circo Vachi, becoming an inspirational artist. The interview took place in line format on October 13, 2020 and was part of the Pandoras Project programming, nationally and online.*

*Keywords: Interview, Pepa Plana, Maku Fanchulini, Trajectories, Dramaturgies.*

**FERNANDA:** Como foi a trajetória de cada uma de vocês? Como a palhaçaria chegou à sua vida?

**PEPA:** Pela idade, pela idade. Eu na verdade não queria ser palhaça, para nada, para nada, não, não... Nunca imaginei ser palhaça nem por casualidade. Eu queria ser atriz dramática, muito dramática, e sim, eu queria ser artista no pior dos casos, mas atriz, e com essa vontade quando descobri que podia estudar isso foi um grande acontecimento, posso estudar teatro! E assim foi, estudei arte dramática, me formei, montei uma companhia de teatro e fiquei dez anos trabalhando como atriz. A primeira vez que coloquei a menor máscara do mundo foi em Paris com Ariane Mnouchkine no Théâtre du Soleil, não do circo, do Théâtre du Soleil. Foi um grande acontecimento, eu estava ainda estudando arte dramática e achava que era para enriquecer minha atriz, só que me, me alucinou foi como viajar em um carro 4x4, podia entrar onde eu quisesse! Só que mmm... Não, não, ficou só por isso. A segunda vez foi outro acontecimento para mim muito importante, foi a primeira vez que assisti uma mulher fazendo de palhaça, aaa! Que maravilha! Isso parecia muito com o que eu queria fazer no teatro, mas isso não era palhaço para mim, isso era outra coisa, essa palhaça maravilhosa era, é né, ainda é, uma grande amiga agora, que é Gardi Hutter. E tem uma terceira, né! Sempre tem uma terceira, eu continuei minha carreira de atriz e comecei a frequentar um espaço, uma ocupação artística onde aconteciam eventos culturais, artísticos e políticos, tinha uma mulher maravilhosa que ensinava palhaçaria, era, é Virginia Imaz, e era uma maravilha, palhaçaria política, livre, pensadora e combativa, e daí não teve volta atrás! Eu não escolhi ser palhaça, eu resisti, realmente resisti durante dez anos e no final venceu, venceu e quando por fim decidi que seria palhaça, soube que não teria volta atrás, não me preocupava fazer um espetáculo que eu não gostasse, faria outro e outro e outro e continuo fazendo espetáculos porque ainda estou procurando o espetáculo mais bonito da minha vida, mas também quando eu comecei me falaram “mas Pepa, mulher, sozinha no palco, para adultos, você vai morrer de fome! Aqui não tem mercado para isso” bom, a gente terá que inventar esse mercado, eu não me importava com isso de algum jeito com toda a euforia que existia nesse momento, nos anos 90, com palhaços e palhaças maravilhosos que faziam espetáculos teatrais surgiu o mercado. E na verdade agora, pensando em questão de espetáculos é muito mais complicado hoje do que a 20 anos, realmente é muito mais difícil entrar em projetos ou programações teatrais hoje em dia, mas está tudo bem! Continuamos aqui!

**FERNANDA:** Maku, por favor, sua vez.

**MAKU:** Muito bom, bom, desde muito nova, aos 14 anos mais ou menos, eu brincava em casa falando que queria ser artista, que queria ser artista, tanto insisti, até que um dia minha mãe ia caminhando pela rua e viu uma escola de artes... Marciais! E pagou todas as mensalidades adiantadas. Bom hoje em dia sei me defender, coisa que não é ruim na vida, né? Não, bom, o primeiro

que conheci foram os malabares por meio do meu irmão que conhecia alguém no bairro que tinha viajado, e fiquei apaixonada, comecei com os malabares até um momento, assim... o primeiro momento importante foi um encontro de arte de rua aqui na Argentina, algumas pessoas dessa época continuam até hoje, como o Chaco e outros artistas de rua, também tinha um grupo de mulheres, depois de ver isso algo mudou em mim, que vários anos depois percebi, me apaixonei pela liberdade, pela autonomia, o fato de não depender de ninguém, e de tudo o que eles geravam no público, bom, daí fui atrás disso, falei “isto”! Isto é o que eu quero pra mim! Mas também eu não pensava como palhaça, era como malabarista, artista de rua, mas lamentavelmente aqui na Argentina quando você trabalha na rua tem que fazer as pessoas rirem, porque neste tipo de rua, na praça de domingos né, que não tem nenhuma contenção, então inevitavelmente acontecia que além de entreter, divertir, estava na procura do riso, né?! No começo era sem técnica porque só fazia malabares, só tinha visto rotinas de malabares de um vídeo VHS de uma convenção europeia que meu irmão tinha me dado, mas o que eu imaginava ou pegava dos artistas de rua daquela época, e bom, era com muita coragem, de um jeito muito primitivo, comecei. Lembro-me uns meses antes tinha colado na parede do meu quarto um desenho de uma pessoa rodeada do público, eu não sabia mais o que fazer, era uma espécie de controle mental, todas as noites olhava essa imagem, respirava e falava, “bom, em algum momento vou chegar” e tinha isso como uma porta né? Como objetivo respeito aos malabares até que um dia me joguei como artista de rua e bom, foi uma viagem só de ida. A primeira vez que estive na praça, que tinha conseguido ficar 35 minutos com as pessoas me olhando, gerando coisas, e ainda voltei com dinheiro pra casa, alucinei! E daí comecei. E como chegou o assunto do humor, da minha palhaça... bom! Da palhaça que sou agora, que utiliza a palavra como último recurso, primeiro é a ação né, esse tipo de palhaça apareceu em um... Isto foi assim, comecei na praça na Argentina, depois conheci o Chaco, nos apaixonamos, sabíamos desde o primeiro dia que estaríamos toda a vida juntos. Fizemos a temporada na Argentina com o “Circovachi” e as temporadas pela Espanha, íamos de cidade em cidade, de festa em festa, como artistas furtivos fazendo nossos espetáculos. E a palhaça que sou agora... Teve outro momento que me marcou, foi indo pra uma cidade de Galícia, Chaco e eu em um carro vermelho, que é um carro pequenininho alemão, com dois espetáculos ali dentro, mais nossas vidas e uma pata de presunto que tinha ganhado! Olhei pro Chaco com vinte anos mais do que eu e falei bom, eu tinha... Não sei... era muito nova naquela época tinha vinte e poucos anos, vamos estar toda a vida juntos, você é palhaço, eu também estou nessa, porque ainda eu não me reconhecia como palhaça, eu falava que era “excentricômica” ou “malabarista cômica” falei já que o Chaco, todo mundo conhece né, Chacovachi! Sua principal ferramenta é a palavra, eu falei tomara que me diferencie, vou trabalhar sem falar! Porque vamos estar toda a vida juntos e assim quero que seja, e bom, aí foi onde comecei a me diferenciar e

marcar essa palhaça que sou eu. Depois, outro momento importante foi no festival Anjos do Picadeiro, no encontro né, porque não é um festival, no encontro Anjos do Picadeiro, organizado pelo Teatro do Anônimo naquele momento, com João que é um amigo, João Artigos, parceiro, uma hermosa pessoa, muito querido por todos nós, e bom, naquele encontro maravilhoso que me fez conhecer artistas e estar ali comendo e compartilhando a vida, os risos e as emoções e vendo espetáculos de artistas como Jango, Tortell Poltrona, Gardi Hutter, que a mencionou Pepa também, todas as meninas do teatro do anônimo. Pepa você foi, né? A gente nunca se encontrou... Mas tudo o que acontece nesse festival é maravilhoso, mágico, como uma utopia, os palhaços e as palhaças... e bom, aí me senti batizada! E a partir daí me chamei de palhaça! Mas o público começou a me chamar de palhaça antes de eu me reconhecer nessa palavra, que para mim era muito importante e mais com todas as coisas que estava vivendo, né? Meu companheiro também era palhaço, vendo quem é... bom e o que eu penso... também coincido com o que a Pepa falou, eu acho que com todo mundo acontece, bom não sei se todo mundo, mas coincido com a Pepa de que não é a gente que escolhe o que quer ser, é a vida que nos coloca. Eu no começo estava longe de pensar em ser palhaça, a vida vai te colocando... é um pouco o destino e um pouco o que a gente decide perante ao destino, e estou feliz desta escolha, de ser palhaça nessa vida e mais neste momento. E aqui estamos agora, as três desde Cataluña, às 2h da manhã com Pepa, Fer nos reencontrando, disfrutando, viajando, que é o lindo desta profissão, né? Conhecer gente hermosa no caminho, bom, tem de tudo, né! Tem de tudo, mas eu fico com o legal!

**PEPA:** de comer bem, de viajar, das pessoas, é o presente do teatro!

**FERNANDA: vocês acreditam em um chamado do destino?**

**MAKU:** Sim, sim, aconteceu isso comigo. Antes de eu me reconhecer, o público já me chamava de palhaça. Agora com o tempo, quando às vezes me encontro com alguma pessoa que me pede conselhos ou algo assim, aconteceu da outra vez em uma oficina, em uma palestra, com uma menina que falava que queria ser palhaça, que tinha tentado, mas não sabia se ela podia ou não podia. E eu falei, olha, é uma questão de decisão. Depois, se você é boa ou ruim, ou se é iniciante ou não, se vai ser palhaça infantil ou para adultos, é outra coisa. Isso é o que tem essa profissão, a diferença de não sei... Um músico que tem que estudar, aqui é uma questão de escolha, qualquer pessoa que queira, pode ser, é só uma questão de decidir se você quer ou não quer.

**PEPA:** Referente a isso existe uma teoria, adoro essa teoria, não sempre estou de acordo com as teorias masculinas, não sempre. Às vezes não me servem como mulher e atriz, mas esta sim! É de Slava Polunin, que é um palhaço russo, maravilhoso, louco, louco! Diz assim “para quem é palhaço ou palhaça vai ser fácil, para a pessoa que não é, vai ser impossível!”. Eu acredito muito nisso, não só no mundo dos palhaços e palhaças mas com a arte em geral, eu gosto de pintar, de ser pintora,

mas não é para mim. Sujo papéis, compro as cores mais bonitas, aquarelas, você não sabe a quantidade de pincéis que tenho na minha casa, e pinto! Mas não, é complicado demais para mim. Ou a pessoa que escreve, um escritor, uma escritora, é fácil para eles. No fundo tem o talento, um primeiro ponto de partida que tem que ser fácil, se não vai ser complicado demais. E assim é a arte, você nasceu com isso! Por quê? Sei lá! Nesse conto da vida a gente é cigarra e não formiga, temos esse papel de fazer rir, de fazer pensar, de fazer sonhar, de fazer refletir, de fazer passar bem. Mas não é todo mundo que pode fazer isto. Não todos tem essa capacidade, mas não é um milagre de deus, tem muito trabalho por trás. Qualquer pessoa que fica horas, dias e até noites sem dormir, mas não é dramático, é real, porque de todo o que podemos falar, escolhemos coisas que não achamos certas, coisas que nos preocupam, nossos grandes dramas, nossas grandes alegrias, nossas e das pessoas do mundo, e de tudo isso que se pode falar, escolhemos coisas pequenas, pequenas e sobre isso a gente trabalha, inventa... Até que um dia percebemos outro ponto de vista ou alguma coisa que não tinha visto antes. Como artistas, o que fazemos é ensinar ao mundo o que vemos, seja música, seja escritora, seja pintora, seja palhaça. Se não por quê? Para decorar? Não! Estamos aqui para algo mais profundo, para fazer pensar também... Acho.

**FERNANDA:** alguma vez alguém já falou para vocês que vocês não podiam ser palhaças?

**MAKU:** Quando eu comecei como palhaça, como artista de rua, malabarista, minha mãe e meu pai mais ainda, falavam que não gostavam, que não achavam certo. Eu tinha 17, 18 anos, quando fiz meu primeiro espetáculo de rua. Fazia pouco tempo tinha terminado a escola, então era lógico que eles não gostassem, eu entendo. Hoje em dia sou mãe e acho que também não gostaria. Bom, agora não porque seria como beber um pouquinho do meu próprio caldo! Né? (risos) Agora estão acontecendo outras coisas com meu filho que tenho que aceitar e é um desafio. Me lembro do meu pai, que logicamente no começo teve muita dificuldade e não queria saber muito do assunto. Eu não me importava com as consequências. Meus pais viviam separados, eu morava numa casa de dois andares com minha mãe e tinha um espetáculo muito primitivo. Saía de casa com uma mochila grande e uma bolsa, pegava um ônibus para fazer uma apresentação de meia hora e passar o chapéu em uma praça. Esperava que minha mãe entrasse no banheiro para jogar a mochila pela escada e falava que estava indo ver minhas amigas, e voltava mais tarde. Os primeiros trabalhos que surgiram de noite nas boates também era a mesma história. Mas eu queria, não me importava, estava muito convencida do que eu queria. No final, com o passar do tempo, eles acabaram aceitando e são felizes com tudo o que aconteceu. Isso foi minha experiência com a família, depois profissionalmente não, nunca aconteceu isso comigo.

**PEPA:** Eu também! Meus pais... Eu me apresentei nas provas de ingresso do Instituto de Teatro de Barcelona, escondida. Escondida dos meus pais, eu me

apresentei achando que não ia entrar. Me apresentei e teria mais um ano para convencer eles de seguir no ano seguinte, mas eles não queriam nem saber. Coisa que eu agradeço muito, isso te reafirma. Quando já tinham assumido um pouco o de ser atriz, venho com a palhaça! E aí, como que... “mas não - minha mãe falava - ela não quer fazer teatro, ela quer ser mestra em teatro”. No bairro ela falava “não, não, ela está estudando para ser mestra de teatro”. Mas hoje são meus fãs número um. Eu, na verdade, agradeço muito que meus pais o fizessem tão difícil porque foi muito complicado lutar e trabalhar para poder estudar, e realmente neste ofício tem muita renúncia, porque nunca vai ser fácil. Então se do começo já é muito difícil e ainda assim você quer ficar, você está doente! O vírus do teatro está em você!

**MAKU:** O artista de rua, pelo menos aqui em Sul América, que já tem seu caminho, se você já tem um... Bom, agora estamos em um momento particular, né? Mas se você já tem seu espetáculo de rua e tem disciplina de ir todos os domingos a uma praça e fazer temporada de verão na Argentina logo você pode ser um profissional. Profissional é a pessoa que vive da sua profissão, logo você pode se profissionalizar, diferente do teatro. Uma coisa que ficou para trás, que lembrei agora! Meu pai é engenheiro e minha mãe contadora. Assim que, imaginem, foi o pior que eu podia fazer e lembro-me que também primeiro falei “bom, para não ser tão forte vou entrar em Bellas Artes”. Estava estudando para prova de ingresso, mas eu era horrível desenhando. Um dia minha professora olhou pra mim e falou “não, isto não é para você logicamente” (risos)! Nessa época eu já fazia espetáculos na rua e contei pra ela, esqueci o nome dela, ela falou “vamos procurar escolas de teatro de rua”. Logicamente não achamos nada, não existiam. Aconteceu-me também que, com o passar do tempo, percebi que isso tinha sido bom. No começo foi bem difícil, bom, difícil não, mas... A primeira temporada de rua foi difícil porque eu estava sozinha, mulher, nova, sempre tinha alguém que falava “eu tenho que manter minha família, como você vai estar aqui trabalhando? Certeza que você mora com seus pais, né?” E coisas do tipo. Foi difícil a primeira temporada aqui na Argentina, mas isso me fez ser a palhaça que sou hoje, reafirmar.

**PEPA:** Como profissional, sim, as críticas vieram pelo gênero. Tipo, as mulheres não servem para fazer rir. Isso me falaram diretores de festivais de palhaços concretamente.

**MAKU:** Na Europa? Isso aconteceu na Espanha, Pepa?

**PEPA:** Sim, sim automaticamente eu falo isso nos espetáculos. Tenho conseguido falar disso. Um senhor diretor, ainda bem que não é mais, do festival de palhaços de Cornela, ele foi diretor durante muitos anos. Este senhor sem nenhuma delicadeza me falou, “se na grande história do circo não teve mulheres palhaças, por algum motivo deve ser”. E Charlie Rivel falava que as mulheres, não prestamos para fazer rir. Tem um riso aceitado, a gente transgrediu no ofício, historicamente o ofício foi e é masculino; as primeiras “augustas” chegaram nos anos 70 do século passado. Eu falo que não tenho mães, só tenho irmãs

maiores como referência. Não é que não tenha avós, é que não tem nem mães. Gardi tem 10 anos mais do que eu. Realmente o mundo da palhaçaria feminina é muito recente, e as críticas sempre são que as mulheres são bonitas, tem uma fragilidade e uma poética, mas não! O que faz rir mesmo são as piadas de homens (irônica).

**MAKU:** É como em todas as profissões, né? É a temática do mundo do machismo, de tudo isso que estamos desconstruindo, eu acho que estamos num bom caminho, que ainda falta muito... Aqui acontece com um grande comico da televisão, Olmedo, que todo o seu humor era machista, mas isso a gente reparou agora, é igual ao que você contou de Charlie Rivel. Era comum nessa época, não se pode julgar dentro desse contexto, era entendível. Inclusive acontece comigo até hoje em dia, cada vez menos, mas me encontro com pensamentos que são muito machistas! E estão tão impostos culturalmente, que às vezes até uma mesma que é feminista, porque acho que todas as mulheres hoje em dia somos feministas, militando ativamente ou não, pelo simples fato de estar a favor de um direito humano, né? E mesmo assim acontece que me encontro inconscientemente e depois o penso de forma consciente e falo “nossa, estou pensando de um jeito machista”. Isto vai levar um processo e não vai ser de um dia pro outro, sinto que estamos indo no caminho. Como palhaça, na verdade nunca senti. Nunca tive uma experiência ou uma discriminação nesse sentido. Também acontece que meu caminho sempre foi... Menos no “Circovachi” que era com o Chaco, e todos meus companheiros já tínhamos outras ideias. Sempre fui sozinha e na rua, que tem riscos reais importantes, a rua é como uma selva. Sempre me senti mais uma, como um animal a mais na selva; depois, agora fazendo um análise, falei “olha, aqui teve machismo, e aqui também, e aqui também”. Mas sempre me senti como se não tivesse gênero, eu só queria isso e queria isso e não me importava com nada, nem quem estava na minha frente. Tenho me enfiado em cada “boca de lobo”, tipo com gente brava na rua, que não sei como tenho saído vitoriosa em varias situações. Deve ser porque tenho um anjo da guarda que me cuida muito.

**PEPA:** Um anjo da guarda estressado... Não, não, claro, isso do histórico... né? Obviamente que Charlie Rivel... porque a sociedade mesma, tipo, o humor é um código. Você ri do que você conhece e do que você não conhece, o código do humor como tantos outros tem sido escrito por homens. Então, se o lápis que escreve é masculino, o papel que se designa às mulheres é o de objeto, objeto que faz rir, a gorda, a feia, a tonta, porque faz rir todo mundo, quer dizer, todo o mundo masculino. As mulheres têm aprendido a rir deste código masculino, lógico que temos aprendido mais uma vez para não ser excluídas, porque se você não ri é porque você é tonta, não entendeu a piada, porque faz rir todo mundo. E temos rido de coisas que não tem nenhuma graça pra nós, mas como quero ser incluída e não parecer uma tonta, rio de coisas que não me causam graça. Por sorte, no momento, as mulheres estão com seus próprios lápis, escrevendo literatura e fazendo nossos próprios roteiros. E não

rimos mais do que não gostamos e estamos atentas quando há uma atitude machista. E estamos começando a colocar todos os alarmes quando em uma programação de um festival não tem presença feminina. Muito macho, muito macho!

**MAKU:** Aqui, há pouco tempo atrás, saiu a lei de gênero, em tudo, na música, culturalmente, e isso me parece maravilhoso. E começaram a aparecer muitas e muito boas.

**PEPA:** Óbvio.

**MAKU:** E cada vez têm mais palhaças. Eu no Brasil, pirei no nível do último festival que fui, como cresceu o movimento das palhaças, adorei!

**FERNANDA: Qual festival, Maku?**

**MAKU:** Nossa, não me lembro. O último faz uns anos atrás, que era realizado pela Mafalda, não lembro o nome. Mas estavam as palhaças As Levianas, nossa, não lembro os nomes, mas eu adorei, a Nara é uma divina, uma cabeça, uma feminista tão clara e o humor que fazem... Adorei e ainda mais latino-americanas, adorei! Como está crescendo isso tudo, estamos no caminho e estamos cada vez mais organizadas. E é genial que não aconteça mais essas coisas como o que a Pepa contou, que venha um diretor falando que não podemos fazer isto ou aquilo, isso é terrível!

**PEPA:** Mas, mas... não é nunca ir em contra, a favor, sempre a favor, a favor até de ir em contra. Mas acho que a grande vitória tem que ser quando, nas pirâmides do poder, comecem a ter com normalidade também diretoras de teatro, diretoras de festivais, diretoras... Aí vai realmente existir um equilíbrio, porque bendita seja a lei de igualdade de gênero, bendita seja! Mas ainda tem muitos homens que contratam mulheres e temos que estar alertas, porque a lei de igualdade de gênero também tem a ver com salários e horários, e as mulheres continuamos cobrando menos e nos colocam nos piores horários, mas bom! Estamos cada vez mais visíveis, mas eu já sou uma senhora maior (risos)! E já vou falando sim, sim, sim... Mas vamos ver!

**MAKU:** Pepa você é uma diva, sempre que você vai a Canárias com o seu espetáculo e tudo, olha que horas são agora? São às 2am, eu acho que não teria aceitado estar aqui as duas horas da manhã acordada fazendo uma *live*, você está de bar lotado e rock and roll (risos)!

**PEPA:** Sim, sim, ontem cheguei de Portugal, de uma circulação. Eu não sei que horas cheguei não, mas fui dormir as 6am, estou com os horários trocados, pior seria a *live* às 7h da manhã. E estou bebendo chá... ah não, se acabou o chá! Bom, não, não, na verdade não é chá!

**MAKU:** Mentira! Fala que é whisky! (risos)

**FERNANDA: bueno! Vamos seguir adiante? Eu acredito que realmente o que acontece no meio da palhaçaria, esse caso desse cara que falou para você isso, Pepa, possa ter a ver com a nossa sociedade, que desencoraja as mulheres**

a lutarem pelo seu espaço. Aqui no Brasil mesmo, acredito que tem um atraso (também pro resto do mundo nessas questões), pois aqui no Brasil só no ano de 1962 a mulher pôde trabalhar fora de casa sem ter que pedir o consentimento do marido ou do pai, então, assim, tem pouquíssimo tempo isso, né?

**PEPA:** é bastante geral sim, de que ano é a lei?

**Fernanda: De 62, 1962.**

**PEPA:** Eu acho que no estado Espanhol franquista foi ainda mais tarde, acho! Mas no Brasil tiveram uma presidenta de governo, em muitos países ainda não, isso faz diferença, na Argentina também tiveram presidenta.

**MAKU:** Nós estamos com sorte agora do governo que temos, que segundo Bolsonaro, somos de esquerda. Mas não, é um governo social e ainda a vice-presidenta é uma mulher, hoje em dia ter uma líder política mulher não é pouca coisa, por sorte estamos bem agora, né? No Brasil tudo o que tem a ver com esse tipo de direitos e políticas, é verdade, estão um pouco atrasados.

**PEPA:** Bom, sim, o sistema democrático, que é... É um bom sistema né, é um bom sistema, mas o voto de uma pessoa idiota também conta, e neste momento estamos... O homosapiens está repetindo o mesmo padrão que o neandertal. O neandertal se extinguiu porque escolheu líderes errados durante muito tempo. O homosapiens está seguindo o mesmo padrão.

**MAKU:** Parece que sim, né? Menos na Argentina (risos), talvez os argentinos vivemos um pouquinho a mais!

**PEPA:** Argentina é sempre um dragão! Sobe, sobe e oopaaa!

**FERNANDA:** Então eu queria entrar um pouco nesse assunto, já que nós estamos falando da situação política, eu queria saber um pouco de cada uma de vocês como é a situação da mulher, as condições de vida das mulheres nos seus países, e aí eu queria fazer uma pergunta específica pra cada uma, vou começar com a Maku.

**Maku,** eu conheço a Argentina, já estive duas vezes em Buenos Aires, e nas duas vezes eu fiquei bastante impactada com a força política do povo, com a consciência política, porque eu saía e sempre tinha manifestação. Todos os dias tinha manifestação na rua, e eu fiquei muito impactada com isso, e aí, tendo em vista essa mulher argentina politizada: como é a condição de vida de vocês argentinas, tendo em vista também que agora vocês estão com um governo progressista, né? Ao contrário de vários países na América do Sul, incluindo o Brasil...

**MAKU:** Sou palhaça, né? Não política, mas da minha visão particular que posso compartilhar o que aconteceu na Argentina é que... Menos as pessoas mais velhas, os jovens não estavam interessados na política, era tudo a mesma coisa. Não nos interessava, ou falávamos de anarquismo sem nem saber o que é o anarquismo, até que em 2000, que teve aquele problema onde passaram três presidentes em muito pouco tempo e no final chegou Nestor Kichner. A partir daí, em mim como

em muitos jovens teve uma grande mudança, e tudo começou a se politizar, porque a gente parou para pensar pela primeira vez. E começamos a analisar as propostas políticas, antes a gente pensava que era toda a mesma merda, são todos corruptos; mas desde que chegou Nestor fez com que as pessoas se preocupassem mais com a política. E começou a mostrar outras histórias que estavam ocultas e que a gente não conseguia enxergar, como os meios de comunicação, que na verdade não comunicam nada, muito pelo contrário; teve outro governo anterior que tentou fazer isso também, o governo de Alfonsín, mas não conseguiu, quem conseguiu foi Nestor, isso e um monte de coisas a mais. Isso foi uma grande mudança, mesmo tendo gente que estava em contra, o que ele fez pra mim foi muito interessante, foi este fenômeno de que todo se politizou. Lembro-me das férias, em uma dessas convenções aqui perto, acho que era Nestor ou já era Cristina, não me lembro... Mas me lembro de uma convenção na Argentina de malabares e circo, tinha vindo Tortell, com Montse e com Lu, sua filhinha, e alucinou porque era uma convenção de palhaços, de circo, e artistas de rua, que nos tempos livres falávamos de política. E não podia acreditar, Tortell, falei pra ele, “bom o que está acontecendo está fazendo a gente refletir”, e a partir daí, lógico, tudo o que acontece socialmente e o que acontece com você como pessoa influencia diretamente na criação, né? As palhaças no nosso caso, era inevitável isso, o que a gente faz como prioridade, né? É entreter, divertir, procurar o riso, e depois a denúncia, a crítica, mostrar o que a gente enxerga do mundo, e a partir daí isso influenciou muito os artistas de rua.

**FERNANDA: tem uma cena muito bonita no seu espetáculo, a cena que você traz uma menina e você brinca com a boneca, muito bonita!**

**MAKU:** Tem gente que gosta, mas ainda tem gente que não gosta muito. Quando eu tiro uma Barbie, ela também tira uma Barbie, às vezes falo algumas palavras sobre o machismo, que não queremos ser barbies e acabamos arrancando... O melhor é quando eu consigo que a menina pegue a boneca, e eu consigo sem muito esforço, a maioria das vezes é sem muito esforço, as meninas estão aí! Quando elas vêm que podem arrancar a cabeça da Barbie são felizes por fazer isso; as meninas e os meninos hoje em dia tem uma cabeça genial, eu vejo isso nos meus filhos, como eles já vêm desconstruídos com relação a todos esses assuntos.

**FERNANDA:** Essa nova geração é surpreendente, né? Pepa, você é europeia e você vivenciou as ondas aí, a virada da primeira pra segunda onda do feminismo, não sei até que ponto isso chegou até você, mas (está) vivendo em um país europeu, evoluído, “de primeiro mundo”, e portanto com relações entre os gêneros supostamente mais equânimes. Como você vê a defasagem, o atraso, da discussão sobre os direitos das mulheres nos países em desenvolvimento como o Brasil, por exemplo, e esses países da América do Sul? Como você vê essa defasagem para com a sua realidade na Europa?

**PEPA:** Sim, sim, bom, às vezes... Mmmmm... Obviamente eu vivi o feminismo, eu sou dos 65. Quando eu era jovem, muito jovem... Fui mãe solo, tenho um filho e me envolvi com as feministas mais velhas que eu. Nesses momentos, nos anos 80 não era moda, não era popular, nos anos 80 aqui tinha muita música, muita pose, mas o feminismo não. Inclusive chegaram até roubar nossa palavra, era tipo... Ah feminismo... São mulheres lésbicas, feias, gordas, caminhoneira, um monte de palavras desrespeitosas. Já falaram pra mim, eu era muito nova, 18, 20 anos, me falaram “mas, você feminista”? Mas se você é bonita!... Eu acho que nesse momento existe uma euforia feminista, porque temos compreendido que o século 21 será feminista ou não será, mas eu me lembro de manifestações de 8 de março. Éramos muito poucas, não existíamos, não estávamos, e Europa pode disfarçar tudo o que quiser, mas o patriarcado está bem instaurado nos poderes, que é onde mais tem medo. Nesse momento todo o poder tem medo do feminismo, porque tem muito que perder, e o poder ainda está em mãos masculinas. Então, no momento antes das crises europeias, quando a gente fala de crise europeia eu acho que em latino América morrem de rir, porque devem pensar “esses tontos, o que poderão saber de crises”, né? Mas, aqui, no ano 2000, teve uma grande euforia econômica, o que trouxe muitas iniciativas femininas, com orçamentos maravilhosos, festivais de cinema de mulheres, festivais de teatro, de literatura. Tinha muito dinheiro destinado à arte, dava pra fazer grandes festivais, o festival de teatro de literatura, o festival de palhaças de Andorra, com um orçamento inimaginável hoje em dia. Realmente tinha muito dinheiro para fazer projetos, mas era tudo mentira, na primeira suspeita de crise econômica cortaram todas, todas... O patriarcado é um problema mundial, e obviamente em alguns países é mais complicado que em outros. Centro América é muito diferente que Argentina, e Argentina é muito diferente do Brasil, e se vamos ao mundo árabe vemos como as mulheres estão se organizando, mas o machismo está dentro da religião e da política. Por sorte, em outras culturas aparentemente a religião já não é parte do Estado, mas obviamente o patriarcado é mundial e aqui na Europa, eu estou no Estado espanhol, não sou espanhola, mas estou dentro do Estado espanhol e é absolutamente machista.

**FERNANDA:** Tendo em vista essa sociedade patriarcal que a gente vive, vocês acreditam que há diferenças nos modos de fazer palhaçaria entre homens e mulheres?

**MAKU:** Sim, claro... Tem diferença, mas não acho que seja por ser mulher ou por ser homem. Eu gosto disso, ou pelo menos pensá-lo e percebê-lo, como se não tivesse gênero. Vai depender sempre do que você vivenciou como ser, como indivíduo, por exemplo, agora com esta euforia do feminismo, que acho genial ainda que seja muito criticado, né? Ou que possam brincar com isso “na sua contra”, nossa olha que violentas que são! Ou que nazistas ou qualquer coisa que possam falar, faz parte do processo para poder chegar, para poder de uma vez por todas, que seja consciente, e mudar esta cultura... Essa coisa

inconsciente que está tão profunda no sistema mundial; com esta euforia, inevitavelmente, o que a maioria das palhaças em algum momento, se você faz seu espetáculo e você está nisso, inevitavelmente vai acabar fazendo alguma coisa que tenha a ver com estes temas. Mas não acho que seja marcado que se você é homem tenha um estilo em particular e se você é mulher não, tem a ver com se você é branco, ou preto, ou se você é europeu, latino-americano, se você é gorda, negra, é lésbica.. vai fazer um determinado humor e baseado na prioridade. Se entramos mais no assunto do estúdio, dependendo do seu canal de comunicação, sabemos que a arte é comunicação e as palhaças acho que mais! Tem a ver com o canal de comunicação que você tenha como prioridade, né? É o que eu estava falando a minha prioridade é a ação, depois o movimento, o gesto e o som, e por último a palavra, isso é um estilo.

**FERNANDA:** Pepa, vou aproveitar e te fazer uma pergunta a mais, o que é palhaçaria feminina para você?

**PEPA:** Da pergunta do humor masculino e feminino, sim, eu acho que tem diferença, mas as diferenças como disse Maku, podem vir de um monte de coisas, da sua educação, do seu local de nascimento, como estas coisas condicionam, também condiciona teu gênero. O ofício é o mesmo; pintar, os pinceis são os mesmos, mas o jeito que você vai criar você cria a partir de você, do que acontece com você, e o que acontece com você é que você tem peitos, talvez tem uma criança ou não, tem seu jeito de entender o mundo e tem uma maneira de rir da suas desgraças, dos seus traumas, e além disso eu acho que, bom, alguma sorte tínhamos que ter. Como mulheres nos permitiram socialmente mostrar mais nosso lado frágil, desde pequenas nos permitiram chorar mais, bom, não temos nenhum medo em mostrar a fragilidade, inclusive a gente gosta e rimos delas, coisa que eu acho que os meninos tem mais dificuldade. Mas generalizar é complicado.

**MAKU:** Desculpa Pepa, talvez os palhaços masculinos de maior idade, porque estão em um processo de desconstrução também. Aqui em casa acontece com Ringo, meu filho maior, que tem 14 anos. Tem humores que ele não acha engraçado, porque é machista. E também se tem que chorar ele não tem problema com isso, também já não vai à escola achando que meninos têm que brigar, entrar na porrada e que o homem não chora; eu falo dele porque ele está sempre tentando fazer as pessoas rirem, né? No verão passado ficamos brincando, ensaiando um monólogo aqui em casa e ele não tinha nenhum problema em mostrar sua fragilidade, desde seu mundo de criança, né? Acho que os meninos de hoje em dia, os jovens, eu imagino eles todos os futuros palhaços! Inclusive vocês viram, né? O mundo vai tão rápido mudando tanto e já não é mais binário, não é mais mulher ou homem, tem de tudo agora, partindo dessa base... Desculpa te interromper, Pepa.

**PEPA:** Não, não, não, eu estava falando de um histórico, obviamente por sorte, por sorte, né? Porque quantas vezes temos escutado meninos da minha geração

falar “não chore como uma menina”! Eu penso que sim, tem um humor diferente e um jeito de fazer, sobretudo na construção do espetáculo, e na dramaturgia, é muito diferente quando você escreve seu roteiro ou quando um homem escreve para você, homens maravilhosos têm dirigido meus espetáculos, mas às vezes tenho que discordar e eles nem tinham se ligado, “mas isto faz todo mundo rir” não, isto é engraçado para você, mas não para mim, não sei... Quando eu comecei tinha a ideia de que os palhaços não tem sexo, né? Não tem sexo e não sei o que, os palhaços não tem sexo, mas as palhaças sim! Tenho certeza que as palhaças sim e tem palhaças que se transvestem, mas é uma opção de mostrar uma sexualidade, todas as palhaças que conheço se definem na sua maneira de se apresentar. Também os homens tiveram que carregar com os estereótipos, né? A maquiagem do palhaço é assim, o figurino do palhaço é assim; temos evoluído nisso também hoje não é tão assim. Mas existe a memória coletiva, se você pede para um grupo de pessoas desenhar um palhaço, todos os desenhos seriam parecidos, agora se você pede para desenhar uma palhaça, não haveria desenhos parecidos, porque teriam que inventá-la. E é por isso que todas as palhaças... somos diferentes, originais, estamos nos inventando. O fato de não ter um histórico, não ter um padrão... de não ter... eee... histórico! Te dá até o direito de errar, porque estamos nos inventando, mas não como homens, estamos nos inventando como mulheres palhaças. O histórico masculino serve como ofício de aprender como se faz a mesa, mas sua mesa não será igual, acho.

**FERNANDA:** A gente está caminhando pro fim, e a gente vai terminar com essa pergunta aqui: para uma palhaça que está começando, o que você diria para ela?

**PEPA:** Que se ainda dá tempo desça! Que não continue! (risos) Se ainda o bicho não a mordeu (risos).

**MAKU:** não! (risos) Eu falaria que é uma questão de escolha, se ela quer ser palhaça só tem que escolher, e uma vez que escolha, se é que sim, começar a juntar recursos. Por sorte agora até curso de palhaça de rua tem! A pandemia nos presenteou com a escola de palhaços online que estamos fazendo, aproveito para contar isso, que certamente vai ser interessante para muita gente, agora já estamos terminando o primeiro curso. Foram três grupos de 12 pessoas cada grupo, de sete países diferentes, uma maravilha. Falamos sobre dramaturgia do espetáculo de rua, que é muito diferente do que falava Pepa agorinha, né? A diferença da Europa... aqui acontece que tem uma diferença marcada entre o que são *clown* e palhaça, é muito bom poder diferenciar e é muito bom também que a palhaça se alimente do *clown*.

**PEPA:** Eu não entendo a diferença... porque está mal explicado e mal entendido... vocês sabem o que é *clown*? Sabem o que é o *clown*? O clown? O que é?

**Fernanda:** No Brasil, já ouvi que chamam de *clown* o palhaço mais ligado ao teatro, e de palhaço aquele mais ligado ao circo, mas existem outras explicações dessa diferença também.

**PEPA:** Erro, erro!

**MAKU:** O que é para você, Pepa?

**PEPA:** Pra mim, não! Para ser concreto e real, o *clown* é o cara branca, o palhaço que não leva nariz. O *clown*, o cara de farinha, o *clown* é o cara branca, da estrutura clássica do palhaço. O *clown* é o branco e o *augusto* é quem leva o nariz.

**MAKU:** O *augusto* é quem está com o povo... O *clown* é mais sério, mais habilidoso e isso tudo, sim, sim aqui também em relação ao histórico se estuda o *clown*, o *augusto*, o *contra agosto*, o *tony* e isso tudo. Mas não sei porque, foi um fenômeno que aconteceu aqui na América do Sul, que separou o palhaço que tem mais a ver com a rua, que trabalha na rua, e o *clown* que está nos teatros, isso como o básico, né? Depois essa questão de que o *clown* está na procura de emoções, de risos, muito tem a ver sua estética, seu nariz vermelho, as luzes, tudo o que tem a ver com essas ferramentas.

**PEPA:** Vocês chamam de *clown* a um palhaço de teatro?

**MAKU:** Sim, sim, aqui na América Latina é assim. O palhaço tem a ver mais com o povo, e com o palhaço, palhaça de rua. Isso foi o que aconteceu aqui na América do Sul. Também as pessoas falam que não é mesmo no cartão de apresentação dizer *clown* ou dizer palhaço, para o que tem a ver com o mercado se você coloca palhaço não é muito legal, mas se coloca *clown* sim... É muito louco isso, com relação ao mercado de trabalho, né? No Brasil todos os festivais, os encontros de palhaços estão muito bem vistos, nesse sentido estão de parabéns, muito avançados culturalmente.

**PEPA:** Eu acho uma pena muito grande perder palavras pelo caminho porque em português, em castelhano, em catalã, em italiano existe a palavra palhaço e existe o gênero, podemos falar palhaça; se *clown* e palhaço quer dizer a mesma coisa porque temos que falar em inglês? Mas também não quer dizer o mesmo, eu acho uma grande pena perder palavras pelo caminho, e o ofício do palhaço, da palhaça, é tão maravilhoso que... Mas bom, suponho que os palhaços de sala que chegaram, deviam ser ingleses ou de influência inglesa, então como eles se chamam *clown* por aí deve começar a confusão, né? Porque em inglês o genérico é *clown*, como a gente fala de palhaço de nariz vermelho, eles chamam de *clown* ao cara branca.

**MAKU:** Aqui é louco porque o palhaço de rua geralmente não usa nariz, o palhaço, a palhaça, e na verdade agora que paro para pensar, tem um pouco de tudo, né? Porque se você está na rua tem um pouco de todo, tem um pouco de *clown*, um pouco de *augusto*, um pouco de *contra-augusto* e o palhaço está mais com o povo, e o *clown*, o que acontece aqui, está com o teatro, né? Além da linguagem, não é o mesmo a linguagem que você pode utilizar num teatro, que é um local mais cuidado, mais contido, e com a possibilidade de criar atmosferas mágicas. Eu alucino com os dois, claramente sou palhaça, palhaça de rua. O ponto de partida da criação é bastante diferente, ao que é o *clown*, outra diferença é que não fazemos espetáculos, são números, números, números,

que tem um começo, um meio e um fim que acaba com aplausos, e o clown com toda uma história, eu acho interessante marcar a diferença para nos alimentar, né?

**PEPA:** Eu sou palhaça teatral, palhaça de salas com luzes, me dá muito medo a rua. Às vezes que fiz espetáculo na rua, uffffff, não sou para nada boa, porque, não! E comecei fazendo rua, mas gosto mais da sala.

**MAKU:** É uma maravilha, é uma maravilha!

**PEPA:** Mas quando a gente está na rua tem que fazer pontos, círculos. No teatro eu faço linha, como um fio que segue e segue, é uma linha. Na rua são círculos, esse ponto, esse ponto, não pode fazer linhas porque alguém pode ir embora, faz um ponto, fecha esse ponto, faz outro ponto...

**MAKU:** Sim, e também na rua a gente é um “xamã”, tem um círculo e os sorrisos rebotam entre o público, né? Porque tem o da frente que está rindo, o da direita, o da esquerda, e vai se gerando toda uma atmosfera em algum ponto mágica, né? Os sorrisos rebotando entre um e outro em círculo, é maravilhoso!

**PEPA:** Sabe o que acontece comigo? Na rua eu vejo muito o público!

**MAKU:** Sim, a gente está muito exposta!

**PEPA:** Eu no teatro não enxergo o público, não dá para enxergar muito o público. Mas na rua não tem escapatória, preciso me concentrar muito mais, porque tem um pássaro, uma ambulância, tem muitas distrações.

**MAKU:** Nesse momento, com a escola que estamos fazendo, do “manual e guia do palhaço de rua”, bom... Entre outras coisas também partitura física, temos também um módulo sobre criação, e justamente falamos disto. E temos um exercício que muitas vezes fazemos quando estamos ministrando o curso presencial, que tem a ver com a conectividade, né? Que tem a ver com as três energias, mas bom agora que estamos falando da cognitiva, porque o palhaço de rua está em tudo, você está fazendo o número, um número participativo, mas você está na direita sabendo que tem uma criança chorando, que a mãe está levando ele embora, na esquerda tem o cara vendendo pipoca, tem que dividir a cabeça em quatro ou cinco partes, sim, tem que ter muito treinamento. Mas às vezes que trabalhei num teatro, aaahhhh, me encanta, porque disfruto muito também o fato de... olha! Somente precisa mexer os olhos e as pessoas todas em silêncio e tudo é pra você. Além de todos os recursos que tem a ver com a cenografia, iluminação, que eu também não exploro tanto porque venho da rua, mas sempre que posso... para aprender, acho maravilhoso.

**Fernanda:** Muito lindo! *aayyy chicas!*

**PEPA:** Quanto foi? Uma hora e meia, né?

**FERNANDA:** Levamos uma hora e meia, eu acho que temos que deixar a Pepa dormir, né Pepa?! Nós estamos cinco horas atrás de você, Pepa. Queria agradecer imensamente a todos vocês que assistiram essa *live*, queria agradecer muito a Maku e a Pepa por toda a gentileza, por toda a simpatia de vocês, de terem

aceitado nosso convite para vir aqui contar um pouquinho das suas experiências... Pepa e Maku, foi um prazer, foi um sonho falar com vocês, eu amo vocês eu admiro muito o trabalho de vocês, espero vê-las muito ainda nessa vida.

**PEPA:** Tenho muita bondade de estar presente, não, não é assim... Tenho muita bondade, eu sou muito pouco virtual... Sou bicho de pista, de cenário, eu descobri nessa pandemia que meu ofício é maravilhoso, a primeira apresentação depois de sete meses sem poder trabalhar sai como um touro! É uma pena muito grande não poder trabalhar, mas somos necessários somos necessários neste momento percebemos que necessitamos da cultura da arte... Nos faz sobreviver... Até logo!

**MAKU:** Aproveito pra falar uma última coisa, falando da importância de estar comunicadas, e de como a pandemia se incentivou, mas isso que já estava sendo gestado da rede de palhaças, né? Muito, na América Latina, agora na Venezuela, no Brasil já tem tempo que tem essa rede de palhaças, agora na Argentina eu sou parte de uma rede de palhaças de Argentina, estamos nos organizando e entrando em contato com todas as redes de América Latina e isso é maravilhoso, continuar nesta resistência que nada nos detenha, e por sorte ter esta coisa.... Que eu também não gosto muito, mas estou me acostumando mais com isso online, e com tudo o que tem a ver com as redes, que por um lado é uma ferramenta maravilhosa que agora todo mundo está abordando e aprendendo e aproveitar o máximo possível, como comunicação com nossas companheiras palhaças, para todo este caminho de risos ao qual nos dedicamos, acho que é um grande salva vidas...

**FERNANDA:** Maku, Pepa, um grande abraço em vocês, queridas, um beijo!

**MAKU:** Muito obrigada Fernanda, passei muito bem, foi um prazer e obrigada por isso e por seguir se interessando e continuar com o projeto pandoras, abraço a toda equipe!

**PEPA E MAKU:** Até logo!

## Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

---

Entre pilherias, chistes e  
jocosidades: as múltiplas facetas  
dos palhaços no Brasil do século XIX

*Between mockery, jokes and  
messes: the multiple facets of  
clowns in 19th century Brazil*

### Daniel de Carvalho Lopes

Circonteudo e Circus – FEF/Unicamp | Graduado em Educação Física (FEF/UNICAMP - 2010); Mestre em Artes (IA/UNESP 2015); Doutor em Educação (FE/USP - 2020); educador de Circo Social; integrante do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS - FEF/UNICAMP); coordenador com Erminia Silva do website [www.circonteudo.com](http://www.circonteudo.com).  
E-mail: [territio@gmail.com](mailto:territio@gmail.com)

### Erminia Silva

Circonteudo e Circus – FEF/Unicamp | Erminia Silva - graduada, Mestra e Doutora em História Social da Cultura (IFCH-UNICAMP); Coordenadora com Daniel Lopes do site [www.circonteudo.com](http://www.circonteudo.com); Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Circo (CIRCUS - FEF/UNICAMP). Professora da ESLIPA - Escola Livre de Palhaços, Palhaças e Palhaces. Vencedora do Prêmio Governador do Estado para a Cultura – SP (2012).

## Resumo

Entre apresentações de balonismo, ginástica, equitação, dança, pirofagia, teatro, malabarismo, magia e uma miríade de outras realizações espetaculares, a atuação dos palhaços e, portanto, a comicidade, tinha presença marcante nos espetáculos circenses no Brasil do século XIX e muitas vezes era uma das atrações mais desejadas pelo público e comentada pela imprensa do período. Nesse sentido, almejamos analisar parte do diversificado e complexo cenário da comicidade circense no Brasil oitocentista por meio da atuação de diversos palhaços e artistas cômicos que compunham as companhias circenses que aqui estiveram ou se formaram. Assim, visamos acessar a multiplicidade de suas apresentações e a mistura de expressões e técnicas que eram mobilizadas em suas realizações artísticas com a perspectiva de dar visibilidade e ampliar o entendimento da produção da comicidade no período. Para tanto, realizamos o levantamento, seleção e cruzamento de diferentes fontes, compondo um conjunto de documentos que engloba livros, artigos e principalmente jornais oitocentistas, em sua maioria fluminenses, que foram consultados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (RJ). Desse modo, consideramos o quanto os circenses e particularmente os palhaços, por meio de suas práticas, saberes e realizações diversas, foram produtores e difusores de variados empreendimentos culturais de forma original e ousada em todo o território nacional e América Latina, e o quanto a comicidade externava-se para diferentes espaços, estando, portanto, dentro e fora do circo.

Palavras-chave: Palhaço, Comicidade, Circo, História.

## Abstract

*Among ballooning, gymnastics, horseback riding, dance, fireworks, theater, juggling, magic and a myriad of other spectacular performances, the performance of clowns and, therefore, comedy, had a strong presence in circus shows in 19th century Brazil and many was one of the most desired attractions by the public and commented on by the press of the period. In this sense, we aim to analyze part of the diversified and complex scenario of circus comedy in 19th century Brazil through the performance of several clowns and comic artists who made up the circus companies that were or were formed here. Thus, we aim to access the multiplicity of his presentations and the mixture of expressions and techniques that were mobilized in his artistic achievements with the perspective of giving visibility and expanding the understanding of the production of comedy in the period. For that, we carried out the survey, selection and crossing of different sources, composing a set of documents that includes books, articles and mainly 19th century newspapers, mostly from Rio de Janeiro, which were consulted in the Digital Newspaper Library of the National Library (RJ). In this way, we consider how much the circus people and particularly the clowns, through their practices, knowledge and diverse achievements, were producers and diffusers of various cultural enterprises in an original and daring way throughout the national territory and Latin America, and how much the comedy was externalized to different spaces, being, therefore, inside and outside the circus.*

*Keywords: Clown, Comic, Circus, History.*

## Introdução

No decorrer do século XIX, centenas de companhias circenses excursionaram pelo Brasil e toda a América Latina apresentando, veiculando e incorporando uma multiplicidade de expressões, técnicas e elementos artísticos e culturais em suas exibições. Entre apresentações de balonismo, ginástica, equitação, dança, pirofagia, teatro, malabarismo, magia e uma miríade de outras realizações espetaculares, a atuação dos palhaços e, portanto, a comicidade, tinha presença marcante nos espetáculos e muitas vezes era uma das atrações mais desejadas pelo público e comentada pela imprensa do período (LOPES e SILVA, 2015; SILVA, 2022).

Nesse sentido, almejamos analisar parte do diversificado e complexo cenário da comicidade circense no Brasil do século XIX por meio da atuação de diversos palhaços e artistas cômicos que compunham as companhias circenses no país nesse período. Diante desse objetivo geral, visamos acessar a multiplicidade de suas apresentações e a mistura de expressões e técnicas que eram mobilizadas em suas realizações artísticas.

Nossa perspectiva é dar visibilidade e ampliar o entendimento da produção da comicidade no século XIX no Brasil para além da figura de palhaços que vem alcançando destaque por meio de publicações e ações diversas, como Polydoro, Dudu das Neves e Benjamim de Oliveira (TAMAOKI, 2020; ABREU e DANTAS, 2020; SILVA, 2022). Mesmo tendo em vista que muitos estudos voltados para estes três artistas merecem ainda ser realizados, pois são em si portadores de percursos extremamente dilatados e complexos, buscamos dar um

passo no sentido de olhar para outros palhaços anteriores ou mesmo contemporâneos a eles para expandir o entendimento das realizações e características dos palhaços em nosso país ao longo da história. Assim, tratamos de investigar a comicidade circense no período tendo por base as apresentações de palhaços pouco conhecidos ou mesmo desconhecidos da bibliografia dedicada ao tema.

Ao olharmos para quem eram esses sujeitos no período e como se constituíam suas exposições, dedicamos atenção também para os circos e companhias nas quais atuavam. Julgamos importante esse destaque, por mais resumido que seja, pois há pouca visibilidade e análise sobre os circos que estiveram ou mesmo se formaram no Brasil oitocentista (LOPES e SILVA, 2015). Com isso, intentamos também evidenciar a multiplicidade da comicidade circense dos anos de mil e oitocentos sem excluir informações históricas e mesmo biográficas de alguns circos em vista de contornar um certo apagamento da importância, significado e complexidade da produção da linguagem circense que ainda perdura na atualidade.

Diante dessa proposta, algumas questões mobilizaram nosso olhar para o tema e as quais buscamos contemplar nesse artigo, sendo elas: o que se sabe da produção da comicidade circense no Brasil no século XIX para além da destacada atuação dos palhaços Polydoro, Dudu das Neves e Benjamim de Oliveira? Quem eram esses palhaços e como eram suas apresentações? Como se dava a comicidade nesse período? De que maneira apareciam e eram tratados nas publicações da imprensa da época? Suas atividades no circo extrapolavam a atuação como palhaços nos espetáculos?

Essas interrogações são balizadoras importantes, pois, por mais que nos últimos vinte anos seja perceptível o aumento de pesquisas e estudos sobre a história e memória circenses (ROCHA, 2010; ONTAÑÓN, DUPRAT, BORTOLETO, 2012; LOPES e SILVA, 2022), fato é que muito pouco ainda se sabe e se divulga da multiplicidade de empreendimentos circenses no Brasil no século XIX e principalmente sobre a atuação dos palhaços nesse período, e muitas são as disputas de produções de memória sobre as histórias das linguagens artísticas que submetem as artes do circo e o significado e importância das realizações de seus artistas e produtores à invisibilidade.

A partir dos objetivos aqui apontados, realizamos o levantamento, seleção e cruzamento de diferentes fontes (CERTEAU, 2010), compondo um conjunto de documentos que engloba livros, artigos e principalmente jornais oitocentistas, em sua maioria fluminenses, que foram consultados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (RJ). Ao nos ancorarmos nessas fontes periódicas, procuramos interrogá-las por meio de interpretações críticas e mediações cuidadosas (LUCA, 2008), dirimindo seu uso de forma instrumental, como apenas receptáculos e veículos de informações a serem extraídas, e atentos para realidade política e social na qual se inserem. Dessa maneira, intentamos compor um diálogo crítico entre a diversidade de fontes consultadas a fim de

construir uma narrativa analítica focadas na comicidade circense no Brasil do século XIX por meio das representações de diversos palhaços.

## Momices, galhofas e hilaridades no Brasil oitocentista

Nos anos finais da década de 1770 chegaram ao Brasil artistas que atuavam com dança, acrobacia, música, malabarismo, teatro, adestramento de animais, comicidades, acrobacias, equilibrismos, pirofagia, magia e diversas outras expressões, em sua maioria herdeiros dos grupos que se apresentavam artisticamente nas feiras, praças e teatros europeus (SILVA, 2009; LOPES e SILVA, 2015). O nomadismo desses artistas pela América Latina deixou marcas, rastros e registros de suas atuações e foram estudados principalmente por pesquisadores argentinos, a exemplo de Beatriz Seibel (1993), Teodoro Klein (1994) e Raúl Castagnino (1969), que em seus mergulhos nas histórias do circo e teatro abordaram algumas das andanças e produções de grupos de artistas que transitavam entre províncias e vilas argentinas, uruguaias e brasileiras.

Desde idos de 1757 há registros na Argentina de volantineros, artistas denominados na Europa como funâmbulos e saltimbancos, vindos da Espanha para exercerem seus ofícios artísticos na América Latina, como é o caso do acrobata Arganda e o volatim Antonio Verdún, que teria vindo do Peru para Buenos Aires e Brasil. Segundo Seibel (1993), suas apresentações continham equilíbrio sobre arame tenso e corda bamba, música, cantos, bailes e pantomimas e a atuação do “gracioso”, às vezes chamado “arlequim”, que mesclava acrobacia e comicidade.

Em função da imprensa no Brasil ter seu início oficial somente a partir de 1808 com a vinda da família real portuguesa e a criação da Imprensa Régia, os estudos sobre a história do circo realizados por pesquisadoras/es argentinos, uruguaios, chilenos e mexicanos indicam que diversos artistas e companhias divulgavam seus itinerários em fins do século XVIII anunciando o Brasil como um dos países a serem visitados e, mais especificamente, as cidade de Porto Alegre e Rio de Janeiro. Esse é o caso do artista Joaquín Duarte, que em 1776 se apresentava como funâmbulo, jogral, acrobata e prestidigitador, e que em 1785, em Buenos Aires, solicitou uma licença para realizar espetáculos públicos de bailes, habilidades e jogos com as mãos e equilíbrios; e, também, do artista Joaquín Oláez, que a partir de 1791, após várias apresentações com bonecos, pantomimas e acrobacias na Plaza de Toros, na Argentina, cruzou o Rio Grande e se dirigiu ao Rio de Janeiro com exibições de bonecos, pantomimas e acrobacias (CASTAGNINO, 1969; SILVA, 2022).

Uma das primeiras companhias circenses formalmente organizadas que estiveram no Brasil, da qual temos registros por enquanto, foi a “Companhia Inglesa de Cavalinhos” de Guilherme Southby, no Rio de Janeiro, em 1818 (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 23/12/1818, p. 4). Conforme indica Teodoro Klein (1994),

Guilherme William Southby e sua esposa Maria Southby chegaram ao Brasil vindos de Buenos Aires, Argentina e trabalharam por alguns estados Brasileiros como Rio de Janeiro, Minas Gerais e Maranhão (CASTRO, 2005).

Southby e sua esposa contavam com uma “Companhia de dançarinos e equilibristas de Cavalinhos” (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 04/11/1818, p 4). Conforme Oliveira Lima (1996), citado por Melo e Peres (2014, p. 39), a companhia era composta por acrobatas e funâmbulos, “acudindo a população a rir estrepitosamente com os trejeitos dos palhaços, aplaudir os maravilhosos exercícios equestres de Mr. Southby e extasiar-se diante da corda bamba e dos equilíbrios de Mrs. Southby”, ou seja, a figura do palhaço já estava presente nesta companhia em 1818.

Na década de 1830 veio do Uruguai para o Brasil a Companhia Equestre de Eduardo G. Mead trazendo em seu elenco o “palhaço Guilherme Clark, no seu cavalo escuro”, que dançou “em caráter jocoso e sério” (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 24/01/1838, p. 3). Apesar de não termos o significado mais objetivo do que seria essa dança jocosa e séria sobre o cavalo, a comicidade apresentada por esse artista nos anos iniciais do século XIX no Brasil comportava ações acrobáticas, equestres e dançantes, evidenciando previamente a mistura de técnicas e expressões na composição da comicidade nos espetáculos circenses.

Já em meados do século XIX, com a constante e crescente chegada de companhias circenses vindo da Europa e Estados Unidos para América Latina, aportou no Brasil a Companhia Equestre Italiana de Luigi Guillaume. Estes artistas eram originários da França, mas se naturalizaram italianos e atuavam de forma itinerante pela Europa e em feiras e castelos como dançarinos de corda, acrobatas, malabaristas e estribeiros e, posteriormente, no século XVIII, passaram a compor os espetáculos circenses (RENEVEY, 1977). Uma vez no Rio de Janeiro a partir de 1849, trouxeram como destacada atração em seus espetáculos artistas cômicos, a exemplo dos palhaços Natale Mazzanti, Angelo Onofre e Augusto Rivogé. Destes, vale destacar o “cômico bufo” Mazzanti, um dos mais mencionados nas divulgações do circo, que atuou em diversas representações como as cenas denominadas “Infortúnio” (CORREIO MERCANTIL, 04/11/1849, p. 4) e “*Monte Au Ciel e Levellier*”, (CORREIO MERCANTIL, 06/11/1849, p. 4); a cena de transformação “O Carnaval de Veneza” (CORREIO MERCANTIL, 11/11/1849, p. 3); a cena bufa equestre “O Passeio de Mr. e M. Denia ao Boulevard du Temple” (CORREIO MERCANTIL, 13/11/1849, p. 4), em que desempenhou o papel da marquesa (vestido a caráter); e a pantomima equestre “Os Três Amantes Burlados”, na qual representou a personagem “Gertrudes, velha enraivada” (CORREIO MERCANTIL, 18/12/1849, p. 4).

Silvia Cristina Martins de Souza (2009, p.245), ao tratar das produções de folhetim escritas pelo poeta Gonçalves Dias (1823 – 1864), em que este muitas vezes escrevia a respeito dos espetáculos circenses, apresenta uma crítica desse autor referente justamente à atuação cômica da Companhia Guillaume: “A pantomima a pé ou a infantaria a cavalo é uma farsa doida, barulhenta, que

faz rir às gargalhadas; é o elemento *clown* junto ao elemento farsa, produzindo um curioso espetáculo. O protagonista, o cômico Mazzanti, diga-se de passagem, é maçante só no nome”. Tendo em vista essa consideração de Gonçalves Dias apresentada por Souza (2009) e a frequente divulgação das apresentações de Mazzanti nas propagandas do circo, é possível aventar que este artista e os variados números cômicos eram uma das destacadas atrações da Companhia Equestre Italiana.

Posteriormente à Companhia Equestre de e Luigi Guillaume, instalou-se na Corte o Circo Olímpico Francês da família Fouraux (também grafada como Fouraux e Fourax), em 1852, que era também composta de artistas itinerantes que atuavam em feiras no século XVIII, sendo Jean-Baptista um dos expoentes da família nesse período. A fundação do circo dos Fouraux ocorreu em 1805 por iniciativa de Jacques Fouraux, filho de Jean-Baptiste, e teve continuidade sob a direção de Louis Fouraux, seu filho (THÉTARD, 1947). Dentre os diversos números equestres, acrobáticos e funambulescos apresentados pela companhia, destacou-se os trabalhos do Sr. Francisco Sant’Anna, “o palhaço da Companhia”, que “fará o que estiver ao seu alcance para agradar o respeitável público” (CORREIO MERCANTIL, 15/04/1852, p. 4). Em suas entradas nos intervalos do espetáculos, Sant’Anna executou a “grande cena cômica e divertida sobre a corda” e a “Grande pirâmide das garrafas, bacias, cadeiras, mesas, etc., sustentando-se este em equilíbrio sobre a mesma pirâmide com a cabeça para baixo e os pés para o ar” (CORREIO MERCANTIL, 07/08/1852, p. 4).

Um elemento importante de ser destacado é que há em uma propaganda do *Correio Mercantil* de 14 de abril de 1852 a presença da palavra *clown* referindo-se a esse artista, o que indica que os leitores e o público em geral que assistia aos espetáculos circenses nos anos de mil e oitocentos no Brasil já haviam incorporado o seu significado. Assim, sempre se apresentando com cenas cômicas, os artistas do período não se distinguiam diretamente entre palhaços ou *clowns*, denominações estas que hoje, em alguns casos, são entendidas de maneira distinta, mas que naquele período eram possivelmente tomadas como termos sinônimos.

Ainda em relação às exibições do palhaço Francisco Sant’Anna, quando estava compondo o elenco do Circo New-York dirigido por Thomaz Lenton, em 1862, no Rio de Janeiro, apresentou com seus dois filhos o “Ato Cômico sobre as Pernas de Pau” (CORREIO MERCANTIL 25/01/1862, p. 4), além de uma “Cena cômica sobre um cavalo” (CORREIO MERCANTIL, 20/02/1862, p. 4) e a “farsa cômica” intitulada “Dentista A’ Polka” (CORREIO MERCANTIL, 01/03/1862, p. 4).

A atuação com danças, equitação e equilíbrios por parte dos artistas cômicos como as realizadas pelos palhaços Guilherme Clark, Mazzanti e Sant’Anna era extensa no repertório dos circos, sendo vastos os exemplos dessas exibições conforme indica a atuação do também palhaço “Pimentel”, do Circo Norte Americano de Walter B. Aymar, que dançou a “chula” e leu “o seu jocoso jornal” (A PÁTRIA, 13/10/1871, p. 4), em 1871, na capital do Império, e de Antônio de

Souza Corrêa, o “Palhaço Antonico”, que “dançou sobre a corda” e executou “difíceis posições finalizando com a chula na mesma corda” (A PÁTRIA, 04/11/1875, p. 4), no circo Casali, em 1875, no Rio de Janeiro.

A presença dos palhaços nas pantomimas circenses foi também marcante nesse período, revelando que muitas dessas aparatosas encenações foram montadas de forma chistosa e composta por muitas jocosidades e cenas estapafúrdias. Nesse sentido, outro circo que esteve na capital do Império, o Circo Grande Oceano, apresentava em suas sessões extensos programas com variados números de acrobacias, volteios, danças, músicas, equilibrismos e diversas cenas cômicas e, obviamente, pantomimas. Dentre elas, foi à público a “engraçada, maravilhosa e surpreendedora pantomima Jack - Matador de Gigantes” (CORREIO MERCANTIL, 13/07/1862, p. 4) e a “extraordinária, cômica, mágica, maravilhosa, divertida e popular pantomima, de grande execução, intitulada Mãe Gansa ou O Ovo de Ouro, acompanhada de admiráveis sortes, transformações maravilhosas, incidentes divertidos e engraçados”, na qual tomou parte “toda a companhia, senhoras e cavalheiros, sendo as roupas e o cenário variados e belos” (CORREIO MERCANTIL, 02/08/1862, p. 4).

A adaptação da fábula A Galinha dos Ovos de Ouro do poeta francês Jean de La Fontaine em pantomima evidencia a capacidade dos circenses de atuarem em sintonia e absorvendo as produções artísticas e culturais dos períodos históricos que viviam. Além disso, essa adaptação com teor burlesco e composta de “incidentes divertidos e engraçados” indica a utilização de variados recursos teatrais e musicais e, em particular, destaca a atuação de artistas cômicos e palhaços nos espetáculos. Exemplo disso é a ação da fada Mãe Gansa de transformar os personagens da fábula em personagens equivalentes aos da *Commedia dell'arte*.

Carlos (Mr. Jules Buislay) em .....Arlequim.  
Maria (Mis Ormond ) em .....Columbina.  
Armand (Greuet Buislay) em .....Pantaleão.  
Squire Bugle (Mr. Geo Sharp) em .....Palhaço.  
(CORREIO MERCANTIL, 20/06/1863, p. 4).

Assim, a fada transforma os personagens em Arlequim, Colombina e, o que é interessante destacar, transmuta o “ricaço velho gaiteiro, avarento e ambicioso”, em palhaço (CORREIO MERCANTIL, 20/06/1863, p. 4). Essa adaptação evidencia os inúmeros e complexos modos de ser do palhaço, que, como sempre, vão além da ideia de um figura premida de bondade e ingenuidade, podendo ganhar até mesmo contornos de oportunismo e perversidade; e que o palhaço transitava por todo o espetáculo e fazia parte das pantomimas.

Ademais, há destaque no elenco do Circo Grande Oceano para George Sharp, “primeiro palhaço da companhia”, e que justamente interpretou em Mãe Gansa o “ricaço velho gaiteiro” que foi transformado em palhaço. Nas propagandas

do circo, podemos encontrar menções diretas a atuação desse artista feitas pelo próprio diretor da companhia:

Leia-se o que o diretor diz do Sr. Jorge Sharp:

O maio cômico entre os palhaços;  
O mais espirituoso zombador;  
O moleque o mais original;

#### O SR. JORGE SHARP.

Uma das maiores dificuldades para uma administração destas é a aquisição de um bom palhaço.

Na verdade, ela o tem, o mais cômico e original que temos visto, capaz de por em convulsão um auditório inteiro; mas, a maior aceitação do artista depende tanto da sua linguagem escolhida pela qual possa despertar ideias jocosas, como da sua mímica; o mais divertido ator perde parte de sua graça se não estiver familiarizado com o idioma do auditório. Esta dificuldade se acha superada com a aquisição do distinto filho de Momo, o Sr. George Sharp, cuja carreira profissional nos principais circos da Europa e América do Norte o tem familiarizado com os idiomas daqueles perante os quais terá ocasião de aparecer. Os espanhóis e ingleses o tomaram por seu patrício, e os portugueses e franceses encontraram nele a mesma familiaridade; se não compreendendo-o completamente, ao menos nas suas maravilhosas faculdades cômico - pantomímicas que produzem risadas estrondosas, principalmente quando não conhecendo bem um idioma, trata de estabelecer um novo (CORREIO MERCANTIL, 24/06/1862, p. 4).

Sobre este artista, vale destaque a curiosa solicitação feita por ele para o espetáculo em seu benefício, em que pedia ao público “100 gatos de diversos tamanhos, idades e cores, com vozes diferentes” pagando por cada um deles o valor de 500 rs”. A necessidade dos gatos justificava-se em função de que “pela primeira vez Mr. Sharp tocará várias fantasias no instrumento de sua invenção, por ele denominando PIANO DE GATOS, de 50 oitavas, pelo que vai pedir ao governo um privilégio para poder introduzir no império este seu invento” (CORREIO MERCANTIL, 06/09/1862, p. 4). Apesar desse comunicado parecer uma grande anedota, como era comum em algumas propagandas circenses, dias depois, em uma outra propaganda, há o informe de que o “O diretor assevera que Mr. Sharp precisa com efeito do que anuncia” (CORREIO MERCANTIL, 09/09/1862, p. 4). Se realmente o número ocorreu ou se foi apenas uma brincadeira, dificilmente saberemos, pois não localizamos publicações a respeito. No entanto, o que é possível verificar é que, de fato, o anúncio do benefício de George Sharp contém gracejos, sátiras e piadas escritas em seu interior que ressaltam o teor risonho e alegre da apresentação que seria realizada e que

serviam de prelúdio ao espetáculo e às emoções e sensações que nele possivelmente seriam experimentadas:

[...] O beneficiado, segundo suas próprias observações e experiências, e mesmo por ter consultado vários médicos de renome, participa àquelas pessoas que o honrarem com suas presenças nesta noite de seu benefício que é perigoso reprimir-se o riso. A repressão de uma forte risada acarreta muitas vezes males irreparáveis, enquanto que uma gargalhada solta opera da mesma maneira que a válvula de segurança de uma caldeira a vapor e produz apenas hilaridade (CORREIO MERCANTIL, 06/09/1862, p. 4).

Com isso, a versatilidade e criatividade atravessava não somente a apresentação do Sharp, tendo em vista que propôs construir e tocar um piano de gatos, mas também a própria composição das propagandas do circo. Em outras palavras, a comicidade extrapolava a cena, a atuação física do palhaço, e imprimia-se nos anúncios, crônicas e propagandas circenses. A esse respeito, destacamos os versos publicados pelo jornal Correio Mercantil sobre “benefício do palhaço Augusto”, que compunha o elenco do Circo Olímpico da Rua da Guarda Velha, grande circo estável fundado pelo ginasta Bartholomeu Corrêa da Silva no centro do Rio de Janeiro e que perdurou recebendo espetáculos circenses e teatrais de 1858 a 1934.

La Vai Verso  
Quem quiser se divertir  
Sem ficar tendo cansaço,  
Venha ver o variado  
Benefício do palhaço.

O espetáculo é bom  
E pra ser mais galhofeiro,  
O palhaço dá bilhetes  
Em troca de algum dinheiro.

Cadeiras são dois mil réis  
A quantia não altera,  
Mas aquele que der três  
Tem dez tostões pra cerveja  
(CORREIO MERCANTIL, 12/12/1863, p. 4).

Em vista desses versos publicados no interior de uma das propagandas do Circo da Guarda Velha, é possível afirmar, conforme indica Regina Horta Duarte (2001), que os anúncios circenses dialogavam com os leitores por meio de textos variados, vinhetas, figuras, formatos e diagramações variadas e, de maneira indireta, já introduziam o espetáculo. Nesse caso particular do espetáculo re-

alizado em benefício do palhaço Augusto, os textos cômicos que compõem a propaganda já ressaltam o teor risonho e alegre da apresentação que seria realizada. Nesse mesmo sentido, outro exemplo interessante é o das vinhetas publicadas no interior dos anúncios da “Grande Companhia equestre do popular artista Albano Pereira” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 19/01/1894, p. 6), em 1894, na qual se lia que o palhaço “Tony Excelse sem graça, tem graça... faz rir sem chorar... andando, não fica parado... parado não anda... é muito trabalhador quando não faz nada... e nada faz quando trabalha... e se querem saber mais, vão ver de que força é o bicho!!!” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 19/08/1894, p. 6).

Para além das próprias propagandas circenses, a imprensa oitocentista lançou também publicações variadas relacionadas aos circos e a comicidade nos espetáculos, traçando um panorama dos espetáculos da época e evidenciando a reverberação e impacto do circo, dos palhaços e das cenas jocosas nos espetáculos. Um exemplo dessa adesão e veiculação por parte da imprensa às companhias circenses é a publicação de um receptivo poema escrito por um entusiasta circense sobre a chegada do circo de Manuel Pery em 1879 em Porto das Caixas, atual município de Itaboraí – RJ:

Ai intrépido artista Manuel Pery  
Bem vindo seja o herói  
Bem vindo seja Pery  
Que afinal concedeu-nos  
o prazer de vir aqui.

Que jubilo indefinido  
Quantas noites de alegria  
Nos trará o grande artista  
E a sua companhia.

No asseio primorosa  
Nos trabalhos sem rival  
Em tudo enfim tão esplêndida  
Que não pode haver igual.

No violão o palhaço  
Arrancará gargalhada  
Nas pilherias e cena cômica  
Da boa rapaziada.

Vem Pery sem mais demora  
Queremos te apreciar  
Cantar a tua vitória  
Com efusão te abraçar.  
(GAZETA DE NOTÍCIAS, 31/05/1879, p. 2).

Retomando a multiplicidade dos artistas responsáveis pela parte cômica dos espetáculos circenses oitocentista, destacamos “O Grande palhaço Lourenço Mayo, príncipe dos Bufos” (A NAÇÃO, 20/09/1872, p. 4), contratado para trabalhar no Grande Circo Americano de equestre e adestrador Walter Waterman, que visitou o Brasil no início da década de 1870.

Circo Americano. - A companhia que trabalha há tempos neste circo acaba de receber um importante reforço com a aquisição de alguns artistas de reputação nos respectivos gêneros, chegados ante ontem de Nova York no pacote americano *South America*.

Entre eles figura Lorenzo Mayo, que dizem ser tão célebre na sua profissão de clown como notável pela sua elegância e boa educação social, falando corretamente sete diferentes línguas (CORREIO DO BRAZIL, 21/09/1872, p. 1).

A atuação do palhaço Lourenço Mayo, também conhecido como Lorenzo Maya, resultou em publicações interessantes na imprensa fluminense, como a seguinte crítica: “Lorenço Mayo, o palhaço, é um excelente artista no seu gênero, e mais ainda, é um homem inteligente, que promove a hilaridade com ditos espirituosos e não com ridículas palhaçadas” (A NAÇÃO, 26/09/1872, p. 1).

Esse artista, de nacionalidade espanhola e poliglota segundo Cárdenas (2010), atuou em diversas companhias na Europa, América Latina e Estado Unidos ao longo de sua vida, e no ano de 1867 trabalhou no México e em Cuba vinculado ao Circo Chiarini. Com Chiarini, no Brasil, assumiu muitas funções, como secretário, tesoureiro e agente geral (LOPES, 2015), possivelmente por sua vasta experiência em uma série de empreendimentos circenses e pelo domínio de diferentes idiomas. O destaque que direcionamos para Mayo deve-se ao fato de que no meio circense era comum os artistas assumirem outras funções para além das suas entradas no picadeiro, de maneira que essa polivalência de seus protagonistas fazia parte do modo de organização e produção do espetáculo (SILVA, 2022).

Somado a isso, o fato de o artista dominar variados idiomas o aproxima do já mencionado palhaço Geroge Sharp, do Circo Grande Oceano, que segundo as propagandas do circo também era poliglota. Em geral era comum os circenses dominarem vários idiomas em função de suas constantes viagens por vários países e por frequentemente contratarem famílias circenses estrangeiras, sendo muitas delas oriundas dos países que visitavam. Contudo, vale a especulação de que os artistas que assumiam a função de palhaço nos circos possuíam a demanda por ampliar seu repertório de idiomas devido à necessidade de também se comunicarem verbalmente com públicos pertencentes a diferentes culturas.

Tendo em vista que os artistas que eram palhaços assumiam diferentes funções nos circos e eram versados em outras línguas, não é de se surpreender que alguns circos eram de propriedade ou eram dirigidos e empresariados

por eles. Dentre vários exemplos, temos o “Circo Olímpico de Augusto Rodrigues Duarte” (A NAÇÃO, 02/09/1872, p. 4), palhaço que teve versos publicados como forma de propaganda para o seu benefício quando atuava na cia. de Bartholomeu Corrêa da Silva no centro do Rio de Janeiro conforme mencionamos anteriormente; e os irmãos Amato, que dirigiram dois grandes circos que estiveram na capital do Império, a Real Companhia Italiana dos Irmãos Amato e Seyssel, em 1877, e o Circo Ítalo Egípciano de Ferdinando e Rodolpho Amato, em 1888, que eram também renomados palhaços. Dentre as várias atrações apresentadas pelos “clowns e irmãos Ferdinando e Rodolfo Amato” destaca-se a paródia intitulada o “Grande Cancan Infernal ou Um Serão no Jardim Mabile” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 12/07/1877, p. 4), a “fantasia musical Os Apitos Encantados” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 27/07/1877, p. 4) e “As cadeiras do Diabo”, entrada ginástica que tinha como enredo passear com o “novo trem da estrada de ferro do Rio de Janeiro a S. Paulo, viagem garantida em 3 minutos, com estações em Mogi Mirim, Corcovado, Moscou e S. Francisco” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 13/07/1877, p. 4). Além destes circos empresariados por palhaços, havia também a Companhia Equestre Inglesa dirigida por Hadwin e Williams, na qual os “célebres” irmãos Hardwin eram palhaços e violinistas e apresentavam-se como *clowns* no “Concerto Burlesco” (O GLOBO, 14/10/1876, p. 4), número anunciado também como “As Rabecas falantes pelos inimitáveis Clowns Giorgio Hadwin e Benjamin Hadwin” (O GLOBO, 31/10/1876, p. 4).

É interessante observar que nesta companhia havia vários outros palhaços além dos próprios diretores Hadwin e Williams. Ao inaugurarem o Teatro – Circo da rua do Lavradio, no Rio de Janeiro, em 1876, espaço fixo construído e organizado para receber grupos circenses, anunciaram o “*Clown Mancinis*”, com seu “surpreendente equilíbrio aéreo”, e “Tony, o Imbecil”, com a “cena cômica A Mariposa” (O GLOBO, 05/11/1876, p. 4) e um jogo com a plateia que consistia em pagar uma quantia em dinheiro a quem conseguisse montar seu burro de estimação (A REFORMA, 05/12/1877, p. 2), além dos “Mil e um jogos por todos os clowns” (O GLOBO, 08/11/1876, p. 4). A presença de variados palhaços numa mesma companhia nesse período não foi uma exclusividade deste circo, pois a *Loyal’s Combination Troupe*, grupo de origem australiana que esteve no Teatro – Circo em 1878, trazia nos intervalos de suas exposições “pilherias dos magníficos *clowns* Little John, inglês liliputiano, Vicente Vitta, argentino, Airas, Baulla Fanigonle e outros” (O PAIZ, 19/08/1905, p. 2).

Além deste, o Circo Ítalo Egípciano dos palhaços Ferdinando e Rodolpho Amato, que também contou com a presença do palhaço “Tony, o Imbecil”, era igualmente composto por muitos outros palhaços. Nos espetáculos comemorativos e festivos que promoveu, ocorreu a “extraordinária festa cômica em que tomam parte todos os 25 clowns capitaneados pelo famoso e aplaudido Tony, o Imbecil”. Anunciado como um “espetáculo Bizarro” e uma “criação dos irmãos Amato na Europa”, esta função convocava o público a “rir de coração e divertir-se” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 30/07/1888, p. 4). Apesar de não conseguirmos

informações detalhadas de como se sucedeu essa apresentação, é possível imaginar que toda ela foi pautada na comicidade, mesclando modalidades equestres, acrobáticas e funambulescas às excentricidades dos palhaços. Além disso, essa especulação é válida tendo em vista que para a função realizada em benefício do palhaço “Tony, o imbecil” semanas depois, foi preparado um “espetáculo de verdadeira gargalhada”, de “rir a não poder mais”, em que somente o beneficiado realizou sete entradas “com bizarria e jocosidade”, sendo elas cenas cômicas diversas e a exibição de doze saltadores orientados pelo “professor Tony” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 09/08/1888, p. 2).

Ainda sobre “Tony, o imbecil”, uma crônica publicada na *Gazeta de Notícias* sem identificação de autoria e que propõem-se a tratar do circo de Manuel Pery e do palhaço de sua companhia, acaba por citar Tony e ilustra de certa maneira a reverberação da figura e atuação dos artistas cômicos nos circos, na imprensa e entre o próprio público:

[...] Há cerca de dois ou três anos lia eu, nos a *pedidos* dos jornais, pomposos artigos em prosa e verso pondo no sétimo céu o artista brasileiro Manuel Pery, que anda pelas cidades de província com uma companhia equestre e ginástica.

Confesso para minha vergonha e para meu castigo que todas as vezes que lia tais artigos, sorria, em meu orgulho de homem da corte, da ingenuidade da gente da roça, que toma por muito bom o pouco que o acaso lhe fornece.

Pois há dias assisti em Petrópolis a um espetáculo da companhia Pery e fiquei de cara à banda, porque tenho engolido na corte, como coisa boa, fazenda de qualidade muito inferior.

O Sr. Pery é discípulo de Antonio Carlos do Carmo<sup>1</sup>, e faz jus a grandes aplausos, não só como artista equestre, mas como ginasta e principalmente equilibrista. Passou por cima do rio Paraíba em um arame e sem maromba. Blondin e Leotard não fizeram maiores façanhas.

Há na companhia um Sr. Coelho, que é simplesmente assombroso em seus trabalhos de equilíbrio. Brevemente a companhia irá à corte e então o público terá ocasião de ver que temos prata de casa que vale menos tanto como o que de melhor nos manda o estrangeiro. Os outros artistas da companhia não são todos assim, mas bons, alguns mesmos muito bons. Mas há um...

Eu, quando vou ao circo com a família, costumo dizer que para divertir as crianças, que gosta muito desse gênero de espetáculo, mas, aqui entre nós, que ninguém nos ouve, eu sou doidinho por.... palhaço.

O major Letch, Tony - o Imbecil e outros tem sido o regozijo e a ale-

---

1 Antônio Carlos do Carmo foi um exímio cavaleiro nascido na cidade da Franca, interior de São Paulo, que se tornou artista circense e atuou no Brasil e em países europeus (AYROSA, 1936).

gria do meu baço. Rio-me de dentro d'alma com as suas pachuchadas, acho-os boas pessoas, sinto vontade de os tomar para casa, para que ninguém mais os aproveite as momices.

Pois bem! O palhaço da companhia Pery (não lhe sei o nome) excedeu as minhas mais gratas reminiscências. Esse não se contenta em fazer-me rir, esse faz-me feliz, completamente feliz.

Fala como preto, dança a *chula*, canta modinhas ao violão é o meu homem enfim.

Se ele fosse realmente preto e estivesse para vender, eu comprava-o e passava logo para o partido do Sr. Taunay, para o não perder.

Em se abono, basta dizer o seguinte: da segunda vez que o vi, ele não repetiu nem uma (nem uma!) das pilherias que tinha dito da primeira. Não sei se tem um grande repertório delas, ou uma grande dose de graça natural; o que eu sei é que nasceu para aquilo, e que tem a felicidade rara de ter acertado com a sua vocação, e a felicidade ainda maior de dedicar-se ao serviço para que lhe foi talhado.

[...] (GAZETA DE NOTICIAS, 02/05/1880, p. 1).

A partir dessa crônica, temos que “Tony, o Imbecil”, bem como outros palhaços da época, possuíam certo prestígio do público a ponto mesmo de figurarem em textos publicados pela imprensa. Ademais, acessamos também por meio desta crônica o trabalho de outro artista cômico do período, o palhaço do Circo Pery. Para além da condenável postura escravocrata apresentada pelo cronista, vale a especulação de que este palhaço seja o português José Manoel Ferreira da Silva, o palhaço Polydoro, tendo vista que Polydoro estava com Pery em 1880 e que se apresentava caracterizado como uma pessoa negra, dançava a *chula* e cantava modinhas ao vilão. Em sendo Polydoro, a crônica indica que havia portanto outros palhaços de destaque no período, contemporâneos a ele, como é o caso de “Tony – o Imbecil”, trazendo à tona que há uma série de importantes artistas que dedicavam-se à comicidade nos espetáculos circenses para além de figuras de destaque como Polydoro, mas que acabaram por ficar anônimas ao longo da história e pouco ou nada é mencionado sobre eles nas produções bibliográficas atuais dedicadas à história do circo e dos palhaços.

Ainda com relação à crônica supracitada e a possível atuação de Polydoro, não podemos deixar de mencionar a presença do canto como mais um importante recurso utilizado pelos palhaços no período, e que há décadas compunha a comicidade desses artistas tendo em vista que já em 1821 o *lundu* era cantado e dançado por cômicos na Argentina (KLEIN, 1994) e em 1861 o palhaço do Circo Olímpico da Rua da Guarda Velha também cantou, tocou viola e dançou a *chula*, entretendo o “respeitável público com as suas acostumadas jocosidades” (ECHO DA NAÇÃO, 23/06/1861, p. 4). Assim, destacavam-se com a habilidade de cantar e tocar instrumentos musicais, a ponto de receberem a

denominação de “palhaços cantores” e “palhaços-excêntricos-musicais” (SILVA e MELO FILHO, 2014; SILVA, 2022).

Nessa linha musical dos atos cômicos executados pelos palhaços, a virtuosidade e a excêntrica imperavam. Exemplo disso é o palhaço Victorino Braga, que estava no elenco do Circo Lusitano de Manel Pery em 1891 e era anunciado nos programas como o “incomparável excêntrico brasileiro, o verdadeiro *clown* musical que tem obtido grande sucesso pela maneira excepcional com que desprende de um piano feito de madeira os mais harmoniosos sons que eletrizam os espectadores, chegando a ponto de tocar às raias do delírio. Vê-lo e ouvi-lo!” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 06/10/1891, p. 8).

Além de Braga, o “célebre *clown* inglês Frank Brown” alguns anos antes, mais precisamente em 1884, esteve no Brasil com a “Grande Companhia Equestre Americana dos Irmãos Carlo” e exibindo um número de “música em uma cafeteria”, além de trabalhos equestres e ginásticos (A FOLHA NOVA, 28/07/1884, p. 4). Brown, que possuía segundo as propagandas circenses “inesgotável repertório de divertidos chistes, jocosidades e pilherias” e era “favorito do público fluminense” (A FOLHA NOVA, 23/08/1884, p. 4), foi um artista e empresário circense nascido em 1858, em Brighton, Inglaterra. Seus pais e avós eram também artistas de circo na Europa e Brown se especializou em números de acrobacias e palhaço, tendo migrado para a Argentina no início da década de 1880, onde construiu dois circos, o Coliseu Frank, em 1910, e o Hipódromo Circo, em 1917. Frank Brown foi casado com a renomada artista argentina Rosita de La Plata (SEIBEL, 2012) e atuou em diversos países latino-americanos, estando no Brasil com sua própria companhia na década de 1890. A presença de Brown no Brasil foi bem expressiva a ponto de até mesmo ter sua “soberba habaneira [estilo de composição musical] executada sobre garrafas” transcrita para piano e impressa para o público pela “imperial casa de pianos e música de Buschmann e Guimarães” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 31/08/1886, p. 4). Com suas “momicas e visagens”, deixando “em constante hilaridade os espectadores com os seus ditos chistosos, posições artisticamente grotescas e trabalhos de alta ginástica, executados com perícia e regras de um consumado *clown*” (BRAZIL, 16/09/1884, p. 3), Frank Brown conquistou o apreço do público, sendo considerado como “um grande artista de mérito, de grande força e de grandes saltos, um *clown* que arreventa a gente de riso, o maior e mais famoso inimigo dos botões das calças que tem aparecido nesse hemisfério” (A SEMANA, 15/08/1885, p. 6).

Neste vasto e complexo cenário das realizações dos palhaços no período, que comportava música, canto, acrobacias, equilibrismo, arte equestre e uma série de ações, técnicas e expressões, a comichidade imperava de forma múltipla por meio de suas apresentações, contudo, vale mencionar que a hilaridade estava presente também em outros números circenses e realizada por artistas variados, como os acrobatas Cesar e Vicente Casali e outros integrantes do Circo Casali que dançaram “vestidos a caráter o jocoso cancan caricato” (JORNAL DO RECIFE, 25/02/1870, p. 4). Além disso, um ponto importante de ser

abordado é que a comicidade também ocorria por meio da ação das mulheres circenses. Nesse período não havia mulheres que atuavam como palhaços, fazendo a personagem na versão feminina, no entanto, elas não deixavam de se apresentarem como atrizes cômicas nas pantomimas e em números cômicos, como podemos verificar por meio dos espetáculos da companhia do Circo Olímpico da Rua da Guarda Velha nos quais a “jovem Candinha, no seu cavaliño Riquiqui” levou à cena a “equitação cômica”, e a “jovem Rosinha e mais artistas da companhia” apresentaram a “cena cômica equestre Os Pastores” (CORREIO MERCANTIL, 16/01/1863, p. 3).

## Considerações finais

Diante da ampla dimensão do fazer circense desde o início do século XIX em todo o Brasil, a produção da comicidade circense compunha-se também por horizontes expandidos, complexos e por múltiplas, intercruzadas e coletivas realizações. Apesar de ter os palhaços como figuras centrais de sua emanção, não deixou de ser realizada por todos os artistas circenses, homens e mesmo mulheres, e transitar pelas pantomimas, danças, números equestres, acrobáticos e de equilíbrio.

Os circenses e particularmente os palhaços, por meio de suas práticas, saberes e realizações diversas, foram produtores e difusores de variados empreendimentos culturais de forma original e ousada em todo o território nacional e América Latina. Incorporaram e divulgaram extensamente vários ritmos musicais, práticas corporais, criações excêntricas, inovações tecnológicas e gêneros teatrais em suas contínuas viagens, mobilizando grande quantidade de pessoas de pequenas vilas a grandes centros urbanos durante todo o século XIX.

O aprendizado permanente de seus fazeres artísticos garantia a continuidade de suas produções balizadas por transformações e recriações constantes, nas quais saberes e práticas eram ininterruptamente reelaborados e transmitidos no próprio fazer diário de suas apresentações. Com isso, a multifacetada atuação dos circenses e dos palhaços dialogava diretamente com as características do período em que se encontravam e afetava os mais diferentes públicos. Não por acaso apareciam, portanto, crônicas, notas, pedidos, louvações e as mais distintas manifestações textuais nos jornais da época dedicadas ao circo, seus artistas, diretores e palhaços. Enfim, no complexo cenário das artes circenses no século XIX em nosso país, os palhaços e a comicidade externavam-se para diferentes espaços, ocupando não somente os palcos/picadeiros, mas também páginas de jornais, ruas e mesmo partituras musicais comercializadas em casas de música, estando, portanto, dentro e fora do circo.

## Referências

- ABREU, M.; DANTAS, C. **Monteiro Lopes e Eduardo das Neves: histórias não contadas da primeira República**. Niterói: Eduff, 2020.
- AYROSA, P. M. S. Traços da Vida de Antônio Carlos do Carmo. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, São Paulo, v. 28, p. 51-64, 1936.
- CÁRDENAS, J. R. **El siglo de Oro del Circo en México**. [S.l.]: Más difícil todavía, 2010.
- CASTAGNINO, R. H. **El circo criollo – Datos y documentos para su historia 1757-1924**. 2ª ed. Buenos Aires: Plus Ultra – Clássicos Hispanoamericanos, 1969.
- CASTRO, A. V. de. **O Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- CERTEAU, M. de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- DUARTE, R. H. **O circo em cartaz**. Belo Horizonte: Einthoven Científica, 2001.
- KLEIN, T. **El actor en el Rio de La Plata II – de Casacuberta a los Podestá**. Buenos Aires: Ediciones Asociacion Argentina de Actores, 1994.
- LIMA, M. de O. D. **João VI no Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1908/1996.
- LOPES, D. de C.; SILVA, E.. **Círcos e palhaços no Rio de Janeiro: Império**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.
- LOPES, D. de C.. **A contemporaneidade da produção do Circo Chiarini no Brasil de 1869 a 1872**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.
- LOPES, D. de C.; SILVA, E. **Percursos da historiografia circense no Brasil: notas introdutórias**. São Paulo: Sesc, 2022 (no prelo).
- LUCA, T. R. de. História do, nos e por meio dos periódicos. In: PÍNSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, p. 111-153, 2008.
- MELO, V. A. de; PERES, F. de F. **A gymnastica no tempo do Império**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

ONTAÑÓN, T., DUPRAT, R. M., BORTOLETO, M. A. C. Educação Física e atividades circenses: “O estado da arte”. **Movimento**, Porto Alegre, v. 18, n. 02, p. 149-168, abr/jun de 2012.

RENEVEY, M. J. Banquistes et Romanis. In: **Le grand livre du cirque**. Genève: Edito-Service S.A.,1977. (Bibliothèque des Arts), v.1.

ROCHA, G. Circo no Brasil – Estado da Arte. **BIB**, São Paulo, n. 70, p. 51-70, 2010.

SEIBEL, B. **História del circo**. Buenos Aires: Biblioteca de Cultura Popular: Ediciones del Sol, 1993.

SEIBEL, B. **Vida de circo, Rosita de La Plata**: una estrella argentina en el mundo. Buenos Aires: Editora Corregidor, 2012.

SILVA, E. **Respeitável público... O circo em cena**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

SILVA, E; MELO FILHO, C. A. **Palhaços Excêntricos Musicais**. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2014.

SILVA, E. **Circo – Teatro**: Benjmaim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Itaú Cultural; Editora WMF Martins Fontes, 2022.

SOUZA, S. C. M. de. O poeta vai ao circo: o tempo de Gonçalves Dias, arte e entretenimento: dos clássicos de Dostoiévski e Baudelaire aos populares folhetins e circos bizarros. **Revista de História**. Rio de Janeiro, 13 jan. 2009.

TAMAOKI, V. (org). **O Diário de Polydoro**. São Paulo: Centro de Memória do Circo, 2020.

THÉTARD, H.. **La merveilleuse histoire du cirque**. Paris: Prisma, 1947.

#### **Periódicos:**

A FOLHA NOVA, Rio de Janeiro - RJ, 28/07/1884, 23/08/1884.

A NAÇÃO, Rio de Janeiro - RJ, 02/09/1872, 20/09/1872.

A PÁTRIA, Rio de Janeiro - RJ, 13/10/1871, 04/11/1875.

A REFORMA, Rio de Janeiro - RJ, 05/12/1877.

A SEMANA, Rio de Janeiro - RJ, 15/08/1885.

BRAZIL, Rio de Janeiro - RJ, 16/09/1884.

CORREIO DO BRAZIL, Rio de Janeiro - RJ, 21/09/1872.

CORREIO MERCANTIL, Rio de Janeiro - RJ, 04/11/1849, 06/11/1849, 11/11/1849, 13/11/1849, 18/12/1849, 14/04/1852, 15/04/1852, 07/08/1852, 25/01/1862, 20/02/1862, 01/03/1862, 24/06/1862, 13/07/1862, 02/08/1862, 06/09/1862, 09/09/1862, 16/01/1863, 20/06/1863, 12/12/1863.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro - RJ, 24/01/1838.

ECHO DA NAÇÃO, Rio de Janeiro - RJ, 23/06/1861.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro - RJ, 12/07/1877, 13/07/1877, 27/07/1877, 31/05/1879, 05/05/1880, 31/08/1886, 30/07/1888, 09/08/1888, 06/10/1891, 19/01/1894, 19/08/1894.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro - RJ, 04/11/1818, 23/12/1818.

JORNAL DO RECIFE, Recife - PE, 25/02/1870.

O GLOBO, Rio de Janeiro - RJ, 14/10/1876, 31/10/1876, 05/11/1876, 08/11/1876.

O PAIZ, Rio de Janeiro - RJ, 19/08/1905.

## Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

---

Mulheres palhaças dentro e fora do circo: reflexões sobre a palhaçaria a partir de estudos sobre gênero e feminismos.

### Lili Castro

É palhaça, professora, pesquisadora e atriz. Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Mestra em Artes Cênicas pela mesma instituição. Especialista em História da Cultura e da Arte pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Autora do livro *Palhaços multiplicidade, performance e hibridismo* (2019) e de outras publicações sobre o assunto. Formou-se como palhaça no Ateliê do Riso, na ESLIPA e na Escuela Internacional de La Comicidad (Espanha). Formou-se no Corso Avanzato di *Commedia dell'Arte*, promovido pela Scuola Internazionale dell'Attore Comico (Itália). Trabalha na área de Artes Cênicas desde 1997. Atualmente dá aulas de palhaçaria na Faculdade Ciências Médicas de Minas Gerais – FCMMG.

## Resumo

O artigo apresenta algumas ideias e conceitos originários do campo de estudos feministas e teorias de gênero aplicados ao fazer artístico de mulheres palhaças. Inicialmente é traçado um breve recorrido sobre o trabalho das palhaças dentro e fora do circo, considerando aspectos sobre sua ancestralidade e transformações históricas. Em seguida são levantadas algumas reflexões sobre a produção de duas importantes artistas da atualidade: Lily Curcio e Karla Concá. Esses processos são analisados à luz de teorias propostas por pensadoras como Judith Butler, Monique Wittig, Simone de Beauvoir, Paul B. Preciado e Teresa de Lauretis.

Palavras-chave: Mulheres palhaças, Estudos de Gênero, Feminismo.

## Abstract

*The article presents some ideas and concepts originating from the field of feminist studies and gender theories applied to the artistic work of women clowns. Initially, a brief tour of the work of clowns inside and outside the circus is drawn, considering aspects of their ancestry and historical transformations. Next, some reflections on the production of two important contemporary artists are outlined: Lily Curcio and Karla Concá. These processes are analyzed in the light of theories proposed by thinkers such as Judith Butler, Monique Wittig, Simone de Beauvoir, Paul B. Preciado and Teresa de Lauretis.*

*Keywords: Women Clowns, Gender Studies, Feminism.*

**E**ste artigo pretende apresentar e discutir algumas ideias e conceitos originários do campo de estudos feministas e teorias de gênero aplicados ao fazer artístico de mulheres palhaças. Para isto iremos, inicialmente, traçar um breve recorrido sobre o trabalho das palhaças dentro e fora do circo, destacando alguns momentos onde elas atuaram em contextos espetaculares, sociais ou ritualísticos. Em seguida, será abordada a situação do circo moderno, onde um entendimento de gênero binário e patriarcal impediu, durante quase duzentos anos, que as mulheres tivessem acesso à profissão. Falaremos também sobre a abertura que ocorre, a partir da década de 1980, no campo da palhaçaria, possibilitando o reingresso feminino no ofício e o desenvolvimento de novas abordagens dramatúrgicas e estéticas. Para refletir sobre esses processos tomaremos como exemplo a obra de duas importantes artistas da atualidade: Lily Curcio e Karla Concá. Essas produções e transformações serão analisadas à luz do pensamento de autoras como Judith Butler, Monique Wittig, Simone de Beauvoir, Paul B. Preciado e Teresa de Lauretis; e conceitos como *diferença sexual* e *essencialismo*, assim como possíveis variações nas noções de *mulher* e *feminino* serão abordados.

## Ancestralidade e comicidade ritual

É difícil precisar, no tempo ou no espaço, a origem a arte de gerar o riso. Figuras cômicas estiveram presentes em inúmeras sociedades, possuindo diferentes nomes e formas em cada uma delas. Palhaças e palhaços atuaram em diferen-

tes épocas e culturas, seja entretendo ricos ou pobres, crianças ou adultos, reforçando ou questionando o poder estabelecido.

Certas sociedades atribuíam a seus cômicos funções ao mesmo tempo sociais e sagradas. Em muitas delas a posição foi exercida por indivíduos de todos os sexos e, em alguns contextos específicos, apenas por mulheres. Subjetivamente dotadas de poderes xamânicos, estas figuras bufas assumiam a função de realizar uma mediação entre os mundos terreno e espiritual, ocupando importantes papéis na hierarquia social. Através de suas performances promoviam curas, espantavam maus agouros e traziam ensinamentos. Ainda hoje, podemos encontrar grupos que praticam algum tipo de comicidade ritual em diferentes localidades como: Brasil, Mali, Bali, Índia, Estados Unidos e em diversas regiões da América Latina.

No Brasil, encontramos registros de palhaças sagradas entre os Hotxuás, da etnia Krahô, e os Wikényi do grupo indígena Suyá.

O povo Krahô faz parte da nação Timbira e atualmente está alocado no estado de Tocantins. Entre eles estão os Hotxuás, palhaços sagrados que são responsáveis por manter o equilíbrio social do grupo. A função pode ser exercida tanto por mulheres quanto por homens, e é considerada como um grande privilégio. Geralmente, o título é concedido quando um recém-nascido recebe seu nome: se o nome for dado por um palhaço ou palhaça, a criança, quando crescer, será um deles. Segundo a mitologia Krahô, os Hotxuás vieram de vegetais alimentícios como a abóbora, a mandioca, a batata ou o milho. Além de atuar no cotidiano da comunidade, fazendo bufonarias e gerando o riso, eles protagonizam um ritual chamado *Perti* ou *Yótyõpi*, a festa da batata, e também atuam na cerimônia de iniciação das crianças.

Em outros agrupamentos indígenas a função cômica é dada aos anciões. Esse é o caso da etnia Suyá, estudada pelo antropólogo Anthony Seeger na década de 1970. Atualmente os Suyá vivem no Parque Nacional do Xingu, situado no norte do Mato Grosso. Nesta cultura, os indivíduos, quando alcançam a classe de idade dos velhos, passam a ser denominados Wikényi<sup>1</sup> e assumem o papel de palhaços da aldeia. Seeger nos conta sobre as hilárias experiências que viveu no local:

Fiquei perplexo com os trejeitos desses velhos e velhas, que faziam coisas que os outros nunca haviam feito. Os velhos, com suas vozes roucas, gritavam publicamente pedindo comida. Um homem simulava relações sexuais na praça. Uma velha dirigia-se, pulando numa perna só, para um grupo de mulheres mais jovens, perguntando: “Vocês querem cheirar minha vagina? Vocês querem cheirar minha vagina?” (...) Mais tarde, enquanto todos os homens cantavam, andando juntos para a frente e em círculo, um velho andava para trás

---

1 Segundo Seeger o prefixo “*Wikén*” significa “rir” (SEEGER, 1980:65).

e fora do ritmo, gritando em falsete. Fingiu ficar tonto, caiu e rolou no chão. Todos riram. Eu ri. Era incrivelmente engraçado. Esses velhos Suyá eram todos incrivelmente engraçados.” (SEEGER, 1980: 61)

Os temas mais destacados no humor dos Wikényi são a sexualidade e a gula e todos os membros da comunidade são responsáveis pelo sustento dessas velhas e velhos palhaços, cuja subsistência é garantida em troca das bufonarias que realizam.

Também existem mulheres palhaças em Mali, entre os Koredugaws, comediantes sagrados dos povos Bambara, Malinke, Senufo e Samogo. Consideradas figuras de grande sabedoria, os Koredugaws tanto provocam o riso quanto geram reflexões, tendo a liberdade de zombar de tudo e todos. Sua performance é permeada por obscenidades e um de seus principais traços característicos é a gula. São mulheres e homens que se vestem de forma inusitada, cobertos de tecidos, trapos, penas e levam, ao redor do pescoço, rosários feitos com sementes vermelhas e brancas. Além de gerar o riso, também são herboristas e terapeutas, tratando e curando doenças corpo e do espírito. Seu status é herdado, e os membros vêm de diferentes esferas sociais, sem distinção sexual, étnica ou religiosa. O grupo se organiza como um tipo de irmandade secreta, repleta de aspectos que só são conhecidos pelos iniciados. Atualmente restam poucos representantes em atividade, de forma que essa tradição corre o risco de desaparecer.

Existem ainda grupos onde a comicidade sagrada é um atributo exclusivo das mulheres. O artista e pesquisador Andrés Del Bosque<sup>2</sup> comenta que, na ilha de Rotuma, localizada entre as Ilhas Fiji, na Oceania, a tradição cômica ancestral fica a cargo das mulheres que, após terem cumprido seus papéis sociais de mães, esposas e avós, passam a se dedicar a divertir as pessoas da comunidade. Essas idosas também trabalham com um humor pautado pela sexualidade, fazendo uma “alusão direta à fertilidade humana e cósmica. Para Del Bosque elas encarnam o espírito de Baubo<sup>3</sup> (Deusa Grega do Ventre), aman-

---

2 Andrés Del Bosque é palhaço, ator, diretor, professor universitário e pesquisador das artes cênicas. Del Bosque possui uma pesquisa sobre palhaços sagrados que ainda não foi publicada. As informações aqui citadas foram obtidas a partir da dissertação de Ana Carolina Fialho de Abreu, que teve acesso aos originais do autor. (ABREU, 2015).

3 Baubo é uma deusa grega relacionada ao ventre feminino. Segundo a mitologia, Deméter, a deusa da terra cultivada, havia caído em profunda melancolia, pois sua filha Perséfone fora raptada por Hades, o deus dos infernos. A tristeza de Deméter comprometeu toda a vida na terra: as plantas secaram, os animais estavam morrendo e os campos se tornaram inférteis. A única que consegue reanimá-la é Baubo, a deusa do ventre, que, após realizar várias piadas e brincadeiras, levantou sua saia mostrando a genitália. Existem diversas variantes sobre o que Deméter teria visto ali, mas foi algo que a levou a gargalhadas, restabelecendo sua energia vital e fazendo com que a terra voltasse à plenitude. Visualmente Baubo é representada como um corpo sem cabeça, tendo como olhos os mamilos e a vulva como boca. Para algumas variantes do mito ver: (MINOIS, 2003: 23 a 24) e (ESTÉS, 2014: 381 a 385). Outra divindade cômica

te do sorriso e dotada de uma combinação de impulso sexual, natural e instintivo.” (ABREU, 2015:27).

Mas não foi apenas no terreno do sagrado que as mulheres assumiram a função de provocar o riso. Elas também atuaram em feiras, palcos, tablados e palácios. Sabe-se, por exemplo, que durante o final da Idade Média e no período conhecido como renascimento, houve muitas bobas trabalhando em cortes e instituições.

A serviço de poderosos, as bobas e bobos ganhavam a vida com seu comportamento transgressor e sua aparência inusitada. O costume de possuir bobos remonta à Antiguidade e, segundo Castro, teria começado no Oriente. “Egípcios, chineses e hindus não dispensavam essa figura insólita, feia, ridícula, mas dotada de perspicácia inaudita e a quem era dado o direito de dizer verdades ao rei ou faraó.” (CASTRO, 2005: 32). Os bobos eram bastante requisitados na Grécia Antiga e no Império Romano, mas foi durante a Idade Média que a figura chegou ao seu apogeu. No medievo muitas casas reais e principescas tinham seus bobos ou bobas, e também algumas corporações e municipalidades. Durante um longo período estas figuras bufas trabalharam como servas até que, nas cortes europeias do século XIV, alcançaram a condição de ofício, passando a receber salários. Certos bobos fizeram fama e tiveram seus nomes eternizados na história. Outros serviram de inspiração a artistas, sendo retratados em pinturas ou representados em teatros e casas de ópera<sup>4</sup>. Infelizmente, a invisibilidade histórica relegada às mulheres também atingiu as palhaças e

---

feminina é Momo que, em suas origens, era retratada como mulher. Segundo a mitologia grega, Momo era a deusa do escárnio e, por seu hábito de censurar os costumes divinos, acaba sendo expulsa do Olimpo, indo refugiar-se junto a Dionísio. Em suas primeiras representações iconográficas, ela aparece compondo o cortejo de Baco, ao lado de Sileno e Como, o deus das farras e da dissolução. Momo usa uma máscara que levanta para exibir seu rosto e leva nas mãos um bastão que simboliza a loucura. Sua genealogia está descrita na Teogonia e, segundo Hesíodo, ela está entre os tenebrosos filhos de Nix, a Noite. Sobre isto ver (HESÍODO, 2001:117).  
4 Na França quinhentista, o bobo Chicot tratava o rei Henrique IV com tamanha familiaridade que se tornou um verdadeiro conselheiro, adquirindo grande influência política e uma reputação que chega aos dias atuais. Velázquez retratou os bobos Francisco Lezcano, Sebastián de Morra, Diego de Acedo, El Barbarroja, Calabacillas e um bufão chamado Don Juan de Austria. Atualmente as telas se encontram no Museu do Prado, em Madri. Bobos também estão presentes em diversas peças de Shakespeare, quase sempre assumindo importantes papéis nas tramas e atuando como consiliários e protetores dos reis: em *A tempestade* temos Trínculo; em *Trabalhos de amor perdido*, Costard; em *Como gostais*, Toque; em *Noite de reis*, Feste; em *Bem está o que bem acaba*, Lavache; em *Hamlet*, Yorick; em *Rei Lear*, Tom e em *Conto do Inverno*, Timão de Atenas e Otelo o personagem apresenta-se sem nome próprio, identificado apenas como Bobo (SHAKESPEARE, 1954). O mais célebre entre os bobos renascentistas talvez seja Triboulet, em quem Victor Hugo se baseou para escrever *O Rei se diverte*, romance que posteriormente serviu a Verdi como inspiração para a ópera *Rigoletto*. Além destas obras, existem ainda muitas outras representações cênicas ou pictóricas, duradouras ou efêmeras, desse inusitado palhaço que, embora tenha desaparecido da vida prática, ocupa ainda um lugar cativo na memória de muitas sociedades.

poucos registros nos chegaram sobre a atuação das bobas, de forma que ainda temos pela frente o grande desafio de tentar trazer à tona maiores informações a respeito.

Sabemos de uma austríaca chamada Maria Bárbola Asquín, mais conhecida como Mari Bárbola, que trabalhou como boba a serviço da corte de Filipe IV da Espanha. Ela entrou para o palácio em 1651, ano de nascimento da infanta Margarida Teresa, a primogênita dos reis. Em 1656 foi retratada pelo grande pintor Diego Velázquez na famosa tela *As Meninas*, onde podemos vê-la, à direita, compondo o séquito da princesa. Mari Bárbola permaneceu em serviço remunerado na corte espanhola até o ano de 1700, quando o rei Filipe V aboliu o serviço dos bobos, enviando a palhaça de volta para sua terra natal.



**Imagem 1:** *As meninas* - Diego Velázquez, 1656. Museu do Prado, Madri.

Em *História do riso e do escárnio*, Georges Minois (2003) enumera algumas cômicas que trabalharam para a nobreza. No período final da Idade Média ele destaca as bobas: Guillaume Fouel e Jehanne, que serviam a Isabel da Baviera; Michin, que trabalhava para a rainha Marie d'Anjou; Madame de Toutes Couleurs,

Françoise Gaillard e Colette, que divertiam a Maria da Escócia; e Coquerée, boba pessoal de Marguerite de Flandres. Durante o renascimento havia Mathurine, que recebia 120 libras de salário mensal para entreter o rei Henrique IV; Madame Rambouillet, na corte de Francisco I; Cathelot, que fazia rirem as princesas Marguerite de Navarre e Marguerite de Valois; e Jardinière e Jacqueline, que trabalhavam para Catarina de Médici.

A função de bobas e bobos da corte começou a decair ao longo dos séculos XVI e XVII, justamente no auge do absolutismo, quando os reis passaram a se colocar acima de qualquer possibilidade de questionamento ou riso. Mas as figuras *clownescas* continuariam existindo, adaptando-se às mudanças históricas e encontrando novos espaços para exercer seu ofício.

## O advento da palhaça: uma nova figura desponta na cena circense e teatral

Nas culturas ocidentais, desde o fim do século XVIII, o circo se firmou como o principal território de trabalho dos palhaços e, neste espaço, durante quase 200 anos a predominância masculina no ofício foi absoluta. Até muito pouco tempo o circo ainda reservava à mulher uma cena arquitetada a partir da estética da beleza, da graça e, muitas vezes, da sensualidade. Esta imposição foi sustentada por um discurso embasado nas supostas diferenças entre os gêneros, através do qual o grotesco, a picardia, a escatologia, a rebeldia, a liberdade de movimentação corporal e muitos outros atributos dos palhaços não seriam adequados ao “frágil” e “belo” universo feminino.<sup>5</sup>

---

5 A crença de que as mulheres não seriam aptas à função de palhaças aparece também em publicações teóricas sobre o assunto. Para Tristan Remy, “parece claro que a palhaça tem a medida das dificuldades de um papel para o qual ela não está preparada. O ofício do palhaço exige numerosos conhecimentos profissionais. Seu aprendizado é longo e ingrato. (...) As atrizes, que têm uma melhor compreensão da vida, poderiam interpretá-lo. As artistas de circo que crescem em um ambiente fechado são pouco preparadas para esse fazer. (...) As mulheres se revelam, no circo e nas reprises, ótimas cômicas quando escondidas nas roupas ridículas dos augustos e sob maquiagens que disfarçam a feminilidade.” (REMY apud. BORGES, 2017:2). Alguns autores contemporâneos também incorrem no preconceito, reproduzindo declarações sexistas e misóginas. O livro de Minois (2003) é abundante em passagens desse tipo. O autor chega a afirmar claramente que a ironia, sendo fruto da inteligência, não pode ser alcançada pelas mulheres: “o povo não pode chegar até ela [a ironia] porque vê aí o orgulho da inteligência, e as mulheres também não, pois desprezam a inteligência.” (MINOIS, 2003: 568). Outro trecho é ainda mais evidente, afirmando que a feminilidade exclui o cômico e que “Não há mulheres palhaças, não há mulheres bufas. Um rápido exame no mundo dos cômicos profissionais, do *show business* atual, lhe dá razão. Mesmo vestida de homem, a mulher não é engraçada, ao passo que o homem vestido de mulher faz rir. Só a mulher velha, justamente aquela que perdeu a feminilidade, pode fazer rir. No jogo da sedução, o riso supre a ausência de charme.” (MINOIS, 2003: 611).

Muitos artistas da antiga geração circense ainda sustentam o discurso de que mulher não pode ser “palhaço”, acreditando que o riso necessita de aspectos que consideram proibitivos ao feminino, aquelas supostas “coisas que mulher não pode fazer”. Até a década de 1980, para assumirem funções cômicas, as artistas circenses precisavam ou interpretar personagens caricatas ou se colocar como auxiliares de algum palhaço sendo chamadas de *partners*, *crownettes* ou *soubrettes*<sup>6</sup>. Neste contexto, as poucas mulheres que conseguiram vencer as barreiras morais e se dedicar à palhaçaria precisaram ocultar suas identidades e criar personagens masculinos, ou seja: performavam como palhaços.<sup>7</sup>

No âmbito do espetáculo, salvo raríssimas exceções, mulheres palhaças só começaram a surgir na década de 1980, o que, no Brasil, coincide com o período em que os saberes circenses deixam de ser exclusividade das famílias, passando a ser ensinados também em escolas abertas a estudantes de origens diversas<sup>8</sup>. Antes da criação das escolas, a organização do trabalho nos circos tradicionais se baseava em estruturas familiares, e os conhecimentos específicos desta arte eram transmitidos de forma oral e hereditária, permanecendo fechados em um grupo restrito. A abertura gerada pelo novo processo formativo possibilitou uma maior difusão das técnicas circenses e transformou seu modo de produção, rompendo com as limitações de uma hierarquia familiar patriarcal. A criação das escolas de circo democratizou saberes e ampliou o campo de atuação, sendo um dos quesitos que contribuíram para o acesso das mulheres ao ofício de palhaças. No entanto, esse não pode ser considerado como único fator determinante. Aspectos socioculturais e políticos, como o acesso das mulheres a inúmeros novos postos de trabalho, e aspectos teórico-científicos, como a evolução do pensamento feminista e a difusão de novos estudos sobre gênero e sexualidade também precisam ser sopesados.

---

6 As personagens caricatas, frequentes nos espetáculos de circo-teatro, são tipos oriundos da vida cotidiana como esposas, vizinhas ou sogras, mas sempre interpretadas de forma exagerada. As *soubrettes* são personagens cômicas sensuais caracterizadas como criadas, copeiras, babás ou damas de companhia. Sua origem costuma ser relacionada às servas da *Commedia dell'arte*. As *crownettes* são as assistentes do palhaço, que participam de cenas dialogadas, mas sem estarem caracterizadas como palhaças e se mantendo sempre dentro dos limites da moral vigente. E as *partners* são belas auxiliares de cena, elegantemente vestidas, que também atuam nos números de habilidades, principalmente magia, equilibrismo e malabares.

7 Uma delas foi Elisa Alves, o palhaço Xamego. Ela era filha de João Alves, dono do Circo Guarani e, em uma ocasião, precisou substituir o irmão que estava doente e acabou virando o palhaço do circo. O segredo era absoluto e teve que ser guardado ao logo de toda sua carreira. Sua história foi contada recentemente no filme *Minha Avó era Palhaço*. Direção: Mariana Gabriel e Ana Minehira. Documentário. 50 minutos. Prêmio Funarte Carequinha de Fomento ao Circo. São Paulo: FUNARTE, 2016.

8 A primeira escola de circo do Brasil, a *Academia Piolin de Artes Circenses*, foi fundada em São Paulo em 1978 e permaneceu em funcionamento até 1983. A *Escola Nacional de Circo*, situada no Rio de Janeiro, foi inaugurada em 1982 e segue em atividade. A *Escola Picolino de Artes de Circo* funciona em Salvador desde 1985.

No final do século XX, observamos um novo avanço nas lutas feministas. O processo, que ficou conhecido como “a terceira onda do feminismo”, levantou questionamentos sobre padrões de beleza, ampliou as discussões sobre assédio sexual e propôs a compreensão do gênero como performance<sup>9</sup>. A crescente popularização dos estudos sobre gênero e sexualidade incentivou o desabrochar da cultura *queer* e o fortalecimento da transgeneridade. A partir desses movimentos, abriu-se um maior espaço para o questionamento da naturalização dos lugares sociais dando força à uma crise na representação feminina convencional. Muitas mulheres não queriam mais ser identificadas por atributos como doçura, fragilidade, maternidade, subserviência e volúpia. As mudanças sociais sempre geram reflexos no mundo das artes e com o circo não foi diferente. Assim, alguns padrões estéticos dos tradicionais espetáculos circenses passaram a ser questionados e várias artistas começaram a reivindicar o título de palhaças – no feminino – abrindo espaço para investigações sobre novas possibilidades de criação cênica.

Após algumas iniciativas pioneiras ocorridas na década de 1980, o fenômeno das atuações femininas se difundiu e atualmente a figura da palhaça já se firmou como importante tipo cômico no panorama circense e teatral. A palhaça – assim como o palhaço – nasce de uma criação pessoal e intransferível, baseada nas características e habilidades de cada artista<sup>10</sup>. Desta forma, as mulheres passaram a mergulhar em suas próprias questões – emocionais, físicas e sociais – o que, na prática, gerou uma multiplicidade de criações singulares. Muitas começaram a desenvolver uma palhaçaria voltada às questões de gênero, centrando sua dramaturgia em temas ligados ao chamado “universo feminino”. Esse entendimento essencialista engendrou um tipo de performance que vem sendo conhecida como *palhaçaria feminina*. Ao mesmo tempo, outras palhaças optaram por investigar uma comicidade que estaria além de uma divisão binária entre os sexos e, se interessando por questões humanas universais, transitaram ao longo de vastas possibilidades estéticas e temáticas.

As grandes mudanças que estamos presenciando nos terrenos de sexualidade e gênero podem ser entendidas como uma revolução em camadas: atualmente o campo de batalhas se estende através de vários extratos simultâneos.

---

9 Na década de 1990 Judith Butler fez uma apropriação inovadora do conceito de *performatividade* aplicando-o à construção da identidade de gênero. Para ela, o gênero não é uma determinação biológica, mas uma instância socialmente construída e performada. Assim, “feminino” e “masculino” são atributos expressivos, surgidos em uma matriz cultural que tenta normatizar a diferenciação entre os sexos. Nessa matriz, os comportamentos de gênero são impostos, ensinados e treinados para serem repetidos. (Butler, 2015).

10 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 do seu próprio corpo, de sua personalidade e de suas qualidades expressivas. O professor e pesquisador Mário Fernando Bolognesi se alinha a este pensamento e afirma que “a máscara do palhaço é individual, e carrega as características que o artista imprime a personagem” (Bolognesi, 2003: 179).

Ao mesmo tempo em que ainda precisamos reforçar a luta das mulheres cis-gênero por igualdade no mercado de trabalho e por direitos equânimes no casamento, seguimos avançando em direção à desconstrução de um entendimento binário da humanidade. Essas camadas de luta coexistem e não se excluem. Assim sendo, podemos encontrar diferentes ecos dessas movimentações sociais nos modos de expressão artística das mulheres palhaças. Para refletirmos sobre as diversas possibilidades de abordagem dessas questões em nossa arte, comentarei brevemente o trabalho de duas grandes artistas de nossa cena contemporânea: Karla Conká, palhaça Indiana da Silva, e Lily Curcio, palhaça Jasmim.

## Karla Conká e a palhaçaria feminina

*Nós somos política uterina,  
movimento de expansão!*<sup>11</sup>

Karla Conká é palhaça, atriz, pesquisadora e diretora teatral. Natural do Rio de Janeiro, graduou-se em artes cênicas e é integrante e fundadora de *As Marias da Graça*, primeiro grupo de mulheres palhaças do Brasil. Ao longo de sua carreira, ela foi desenvolvendo um pensamento investigativo sobre a função da mulher nesta arte, o que culminou na criação de uma abordagem artística especialmente voltada para uma comicidade feminina.

A palhaça performada por Karla é Indiana da Silva, uma figura ativa, questionadora e que se irrita com facilidade. Não aceita as coisas como estão dadas e sempre levanta reflexões acerca dos acontecimentos. Realçando seu aspecto feminino, não se limita a um visual único, possuindo vários figurinos e usando diferentes tipos de maquiagens, vestidos, adereços e penteados. Karla não se identifica com a tradicional polarização circense entre palhaços *brancos e augustos*<sup>12</sup> e, embora tenha alguns traços de personalidade bem definidos e exerça alguma autoridade sobre as outras palhaças, ela não gosta de ser enquadrada em algum molde ou classificação pré-existente. Em entrevista, ela afirma que “uma augusta de TPM se transforma em branca em segundos” e acrescenta:

Acho que isso é uma coisa muito patriarcal, a coisa do agosto e do branco. É uma dramaturgia masculina, vertical: ou é branco ou é au-

---

11 CONCÁ, Karla. Entrevista realizada pela autora no Rio de Janeiro, em 01 de outubro de 2018. Arquivo pessoal.

12 Os termos *augusto* e *branco* se referem aos dois principais tipos de palhaço que se configuraram no ambiente circense, onde é comum que os cômicos se apresentem em dupla, desenvolvendo uma relação hierárquica. O posto de autoridade é assumido pelo *branco* – também conhecido como *clown* ou *crom* – enquanto o papel de subordinado cabe ao *augusto*, que é, dentro do par de opostos, o mais bobo, atrapalhado e irreverente.

gusto! Eu sou classificada como uma branca, mas eu não me classifico como nada, porque gosto de ter esse lugar de estar desbravando, de mudar, de poder ser qualquer coisa. Que eu acho que é um lugar muito feminino, pois a gente tem outra maneira de ver a vida! Nós somos circulares. A gente tem útero, expande, tem filho, e depois volta pro lugar. Não podemos ser classificadas de forma vertical, pra cima e pra baixo, porque a gente não é isso!<sup>13</sup>

Karla trabalha dentro de uma corrente feminista que luta pela inserção isonômica das mulheres em todos os setores da sociedade e investiga questões estéticas essenciais a partir do lugar social da mulher. Essa vertente traz à cena discussões pautadas pela experiência vivenciada pelos corpos femininos que, estando no mundo, são atravessados por questões diversas – e muitas vezes opostas – às dos corpos entendidos como masculinos. O resultado é uma cena permeada por símbolos de feminilidade e pelo reforço do potencial criativo das mulheres.

O grupo *As Marias da Graça*, do qual Karla é uma das fundadoras, surgiu em 1991 e a formação inicial era composta por sete artistas: Karla Concá, Geni Viegas, Vera Ribeiro, Ana Luísa Cardoso, Daniela Bercovitch, Martha Jordan e Isabel Gomide. Nesta época, elas faziam várias saídas de palhaças em espaços públicos do Rio de Janeiro, como forma de exercitar e investigar suas personagens. Como ninguém nunca tinha visto nada parecido com aquilo, as sete palhaças juntas atraíam grande curiosidade, mas também despertavam reações indesejadas. Alguns passantes gritavam: “você não têm o que fazer?”, ou: “vai lavar um tanque de roupa!”. Quando diziam: “olha o palhaço”, elas rebatiam de pronto: “palhaça! Nós somos mulheres! Somos palhaças!”.

Em 1992 criaram seu primeiro espetáculo: *Tem areia no maiô*. O enredo conta a história de um grupo de palhaças que vai passar um domingo na praia e a dramaturgia se desenvolve num tom fantasioso com toques de *nonsense*. Os jogos cômicos são entremeados por coreografias, onde elas cantam e dançam vestidas com belíssimos maiôs coloridos<sup>14</sup>. Pioneiro no campo da palhaçaria feminina, o espetáculo promoveu uma quebra nas fórmulas dramatúrgicas do humor brasileiro da época, não aderindo à ideia limitadora de que as mulheres, para serem engraçadas, precisariam ser “feias”<sup>15</sup>. Pelo contrário: as palha-

---

13 CONCÁ, Karla. Entrevista realizada pela autora no Rio de Janeiro, em 01 de outubro de 2018. Arquivo pessoal.

14 Direção de Beto Brown, roteiro de Denise Crispun e figurinos de Rui Cortez.

15 Nesse mesmo período, vários humoristas faziam sucesso ao ridicularizar mulheres consideradas “feias”. Um bom exemplo é *Nazareno*, de Chico Anysio, quadro que foi ao ar na TV brasileira na década de 1980. Há cenas disponíveis em <<https://www.youtube.com/watch?v=P6Jo-cF04o>> (acesso em 19 de maio de 2022). Ecos desse pensamento ainda ressoam nos dias atuais, como podemos ver nas afirmações de Georges de Minois na nota de rodapé no 6 desse artigo.

ças que ali estavam eram lindas e elegantes! Elas não negaram nada do feminino, mas sim, o assumiram, valorizaram e realçaram. A obra foi um sucesso e segue em repertório há 30 anos.

As *Marias da Graça* seguiram adiante e, paulatinamente, foram percebendo o forte machismo que estava erguido em torno da profissão. Karla nos conta que a primeira frase que ouviram dos palhaços homens foi: “Tira esse nariz, vocês são tão bonitinhas”<sup>16</sup>. Mas a vontade que tinham foi mais forte do que qualquer cerceamento e elas não se deixaram abater pelas resistências encontradas. Criaram novos e ousados espetáculos como *Pra frente Marias* (1998), *O bicho vai pegar* (2004), *Zabelinha* (2007), *Duas palhaças* (2011), *Marcadas pela culpa* (2015) e *Um musical de palhaças – Cada uma com seu quadril* (2016). Atualmente o grupo é composto por Karla Concá (Indiana da Silva), Vera Ribeiro (Shoyu), Geni Viegas (Maffalda dos Reis) e Samantha Anciães (Iracema).

Em 2005 o grupo idealizou e produziu o primeiro festival de palhaças do Brasil, chamado *Esse monte de mulher palhaça*. O principal objetivo era criar opções e estratégias para que as mulheres palhaças pudessem acessar o mercado de trabalho, que até o momento estava focado no universo masculino. Nas primeiras edições, *Esse monte de mulher palhaça* só apresentava espetáculos feitos por mulheres e isto começou a gerar uma revolução dentro dos grupos familiares. Muitas artistas, que até então atuavam apenas como assistentes ou *partners* dos maridos, começaram a criar seus próprios números. E, depois de viver a intensidade de trocas e experiências que o festival proporcionava, voltavam para seus grupos transformadas e já não queriam mais ocupar um papel secundário. Karla se lembra que os maridos ou parceiros de cena tiveram que adotar novas posturas e, “ou eles tentavam mudar o espetáculo no sentido de alcançar equidade de gênero ou eles dirigiam a mulher fazendo um solo. Foi o que aconteceu. Então, na segunda edição já tinha essas mulheres fazendo seus solos”.<sup>17</sup> Na quarta edição as organizadoras decidiram abrir a possibilidade de que homens também participassem do festival, em espetáculos de trupes familiares, mas apenas em montagens que não apresentassem conteúdos machistas e nas quais a mulher ocupasse um espaço igualitário. Atualmente o festival já chega a sua sétima edição, tendo sido realizado em 2005, 2007, 2009, 2012, 2013, 2016 e 2018.

Além de sua atuação junto ao grupo, Concá também desenvolve atividades de direção de espetáculos e números, e ministra cursos de formação de palhaços e palhaças. Para isto, desenvolveu um método próprio de abordagem, investigação e fomento de processos criativos. Atualmente ela oferece dois cursos de palhaçaria: *Onde botei meu nariz?*, para público misto e focado na descoberta da comicidade pessoal, e *Bota a palhaça pra fora*, direcionado especialmente para o público feminino e que culmina na criação de números.

---

16 CONCÁ, Karla. Entrevista realizada pela autora no Rio de Janeiro, em 01 de outubro de 2018. Arquivo pessoal.

17 Idem. *Ibidem*.

As oficinas acabaram desembocando em convites para direção de espetáculos de mulheres palhaças. O processo de montagem segue a mesma lógica dos cursos e se baseia na busca da comicidade pessoal de cada artista. As cenas são construídas a partir do material subjetivo apresentado por cada palhaça, passando por percursos que buscam desde um resgate de um ideal “sagrado feminino” até a aplicação do lema “a sua graça está na sua desgraça”. O objetivo é levar as palhaças a rirem de si mesmas, ressignificando suas próprias vivências<sup>18</sup>.

Outro campo explorado pela artista é o do trabalho social e curativo. Desde 2010 ela realiza oficinas de palhaçaria para vítimas de violência de gênero. As aulas têm objetivo terapêutico e são ministradas para mulheres que já estejam num estágio avançado de elaboração das próprias vivências, sendo capazes de ressignificar as más experiências para criar novas possibilidades de futuro<sup>19</sup>. Aqui é interessante observar que, por mais que os principais estudos contemporâneos sobre o *sistema sexo-gênero* apontem para o advento de uma sociedade onde a diferença sexual será superada, não podemos negar que vivemos em um contexto onde, na prática, esta diferença ainda existe, e se faz sentir de forma violenta nos corpos das mulheres, gays, lésbicas e transexuais.

Atualmente Karla Concá é um dos principais ícones da palhaçaria feminina brasileira. Para ela, palhaças e palhaços têm uma importante função social, atuando como uma espécie de alívio emocional das pessoas e também servindo como veículo de reflexão e conscientização. Para isso, nossa artista se preocupa sempre em desenvolver um trabalho que una o lúdico ao político e afirma que ser uma mulher palhaça já é, em si, uma atividade de transformação da sociedade.

## Lily Curcio e a quebra dos binarismos

*Quando estou trabalhando como palhaça não há limites. Não tenho gênero, não tenho sexo. Posso ser qualquer coisa. Há um universo aí que é infinito!*<sup>20</sup>

---

18 Alguns dos espetáculos dirigidos por Concá e protagonizados por mulheres são: *Vô esconder aqui*, com Drica Santos/Palhaça Curalina (2013); *Love*, com Fernanda Paixão/Valquíria Mascarenhas (2014); *I will survive*, com Antônia Vilarinho/Fronha; *Everline em ação*, com Bia Alvarez/Everline Flore (2015); *Contrata-se*, com Ana Borges/Maroquinha (2017) e *A mulher aquela* com Ruth Mezeck/Sassah (2018).

19 O projeto é realizado em parceria com o CEDIM – Conselho Estadual dos Direitos da Mulher/RJ.

20 CURCIO, Lily. Entrevista concedida à autora em 30 de setembro de 2018, no Rio de Janeiro. Arquivo Pessoal.

Lily Curcio é o nome artístico de Liliana Marcela Curcio, palhaça, atriz, diretora teatral, bonequeira e antropóloga. Argentina radicada no Brasil há vinte e oito anos, ela é integrante e fundadora do *Seres de Luz Teatro*, grupo que se dedica ao teatro de animação e à linguagem do palhaço, atualmente sediado na cidade de Campinas, interior de São Paulo. Curcio é uma artista plural e, ao mesmo tempo em que desenvolve uma performance ancorada na palhaçaria clássica, busca superar os rótulos e binarismos, transcendendo as normatizações convencionais. Além de sua palhaça Jasmim, ela transita também por outras figuras *clownescas*, apresentando uma obra diversa e multifacetada. Ela está interessada naquilo que é uno, essencialmente humano e, dotada de sensibilidade e talento, constrói uma obra pautada pelo encanto e pela diversidade.

Jasmim é uma palhaça *augusta* que trabalha tanto no âmbito do riso quanto do encantamento. Sua personalidade é pautada pela inocência e ternura, resultados de uma lógica e comportamento infantis. Ela usa roupas e acessórios que não denotam quaisquer características tidas como “femininas” e, por seus tamanhos desproporcionais, contrastam com sua pequena estatura, realçando ainda mais seu aspecto pueril. Ela se veste com camisas largas e bermudas ou calças compridas. Usa também os tradicionais sapatões e coloca um nariz vermelho postiço. A maquiagem é suave, contando apenas com pequenos traços ao lado dos olhos e um acento branco nos cantos da boca.

Ao longo de seus quase 30 anos de carreira Lily se dedicou com a mesma intensidade a duas linguagens: a palhaçaria e o teatro de formas animadas. Através de seu grupo, o *Seres de Luz Teatro*, a artista realizou, até o momento, a montagem de oito espetáculos: *Espalhando sonhos*, *O acrobata*, *Pipistrello*, *Cuando tú no estás*, *A-laS-pi-pe-tuá*, *Convocadores de estrelas*, *Spaguetti*, *Amadiano*, *Pedaços de mim* e *Travessias*. Criou também números cômicos como *Bésame mucho*, *Carmen* e *Inocência*. Na intenção de compartilhar seu trabalho com públicos mais diversos, Lily sempre buscou se apresentar tanto em espaços convencionais, quanto em locais alternativos, realizando espetáculos em teatros, circos, hospitais, praças, escolas rurais, campos de refugiados e comunidades carentes em diversas partes do mundo. Gostaria de comentar, brevemente, alguns de seus principais trabalhos como palhaça, para demonstrar como essa artista transita de forma livre e não-binária por diferentes corporeidades cênicas.

Seu primeiro solo foi *O Acrobata*, dirigido na Itália por Nani Colombaioni<sup>21</sup>. O espetáculo, que estreou em 1998, faz referência ao universo circense e a pa-

---

21 Os Colombaioni são uma tradicional família de palhaços italianos que há mais de 400 anos transmite oralmente sua arte de pai para filho. Com uma origem que remonta à própria *Commedia dell'Arte*, a família está agora na sexta geração de artistas circenses. Nani Colombaioni (1921-1999) foi dos mais célebres representantes da família. Sua imagem foi eternizada no filme *I Clown*, de Federico Fellini. Seu filho, Leris Colombaioni, mantém o vínculo da família com os grupos brasileiros e viaja frequentemente ao Brasil para dar oficinas, dirigir e apresentar espetáculos. Atualmente, Leris está à frente do *Circo Ercolino*, que é armado durante as temporadas de verão na cidade de Netuno, na costa do mar Mediterrâneo.

lhaça Jasmim interpreta uma domadora que tenta, inutilmente, fazer com que seu mascote Pippo realize perigosos saltos mortais. A experiência adquirida por Lily em seu trabalho com teatro de animação é usada a favor da palhaça e sua relação com o boneco será o fio condutor da história. Pippo é um animalzinho semelhante a uma aranha e foi confeccionado pelos próprios integrantes do grupo em parceria com o diretor Nani Colombaioni. Em cena, palhaça e mascote brincam como crianças até que ele sofre um acidente de trabalho e é socorrido por uma ambulância. O bichinho será operado e sobreviverá, porém em um novo formato: com seu corpinho achatado passará a ser o Pippo-pizza que, acolhido com grande ternura, conseguirá finalmente realizar suas proezas acrobáticas. A relação entre Jasmim e Pippo é construída através de uma ingenuidade que estabelece uma forte crença no jogo, levando o público a desfrutar de um sentimento próprio das brincadeiras infantis.

No ano 2000, ela estreia *A-la-pi-pe-tuá*, em parceria com o artista Abel Saavedra. O espetáculo é inspirado no filme *La Strada*, de Federico Fellini, e conta a história de uma dupla de artistas mambembes, recriando números clássicos da palhaçaria e do circo-teatro. Lily interpreta uma assistente completamente fascinada por seu parceiro, o artista principal e líder da trupe que, por sua vez, exerce sobre ela uma autoridade ao mesmo tempo cômica e mordaz. O espetáculo traz uma crítica ao lugar de poder ocupado pelos homens dentro das relações heterossexuais e, ao longo do enredo, que vai de fracassados truques de magia ao clássico número do rompedor de correntes, o público é levado a se conscientizar da opressão vivida - e superada - pela pequena augusta Jasmim.

Em 2009 Lily estreia *Spaghetti*. A peça, dirigida por Leris Colombaioni, se originou de uma cena que pertencia ao repertório de seu pai, Nani. O espetáculo é feito na linguagem do palhaço, no entanto, a personagem feita por Lily não é sua palhaça Jasmim, e sim um garçom bêbado. Ao assumir este papel, Lily Curcio foi a primeira mulher a romper a tradição patriarcal de uma família italiana com mais de 400 anos de história, performando um clown masculino e interpretando uma obra que antes era feita pelo grande Nani Colombaioni. A trama se passa em um pequeno restaurante que acabou de ser inaugurado e o garçom, após preparar tudo com muito esmero, acaba bebendo parte do champanhe destinado à comemoração. Quando chega o primeiro cliente<sup>22</sup> o atendente já está completamente embriagado e irá realizar uma série de trapalhadas na tentativa de servir um prato de macarrão. A partir dessa montagem, Lily começa a revelar sua versatilidade artística e capacidade de acessar o estado do palhaço através de figuras diversas. Para ela, a palhaçaria não deve reconhecer limitações de gênero, classe ou nacionalidade: “Quando eu coloco o nariz ou quando

---

22 Inicialmente o cliente era representado por Abel Saavedra, depois passou a ser feito pela atriz Vanderléia Will e, em alguns casos, é performado pelo próprio Leris Colombaioni.

estou trabalhando como palhaça não há limites. Não tenho gênero, não tenho sexo. Posso ser qualquer coisa. Há um universo aí que é infinito”.<sup>23</sup>

Além dos espetáculos, Lily também criou números artísticos, através dos quais transita por vários estados cênicos e realiza diferentes experiências a partir da arte do palhaço. Um de seus números mais conhecidos é *Inocência*, que surge a partir de oficinas realizadas com a canadense Sue Morrison.<sup>24</sup> O número é curto, absurdo e surpreendente. Inocência é um camponês rústico, vestido com camisa xadrez, calças largas presas por suspensórios, botas velhas e chapéu de palha. Usa um nariz vermelho postiço e quase nada de maquiagem, apenas as bochechas levemente coradas. Ele entra em cena carregando carinhosamente seu bichinho de estimação, um gambá de pelúcia. Ao som de uma música clássica suave, coloca no chão uma bacia e, lentamente, vai abrindo a braguilha e retirando de dentro das calças uma enorme tromba de elefante, muito similar a um pênis. Pega um litro de leite, despeja na parte superior da calça e o leite sai pela tromba, enchendo a bacia, enquanto o público vai às gargalhadas, surpreendido com essa atitude tão inesperada. Inocência vai então, alimentar seu bichinho, afogando-o no leite, como faria uma criança bem pequena. Depois disso recolhe o animalzinho, torce-o para secar, balança sua tromba respingando algo nos espectadores mais próximos, se despede e sai. Segundo Lily, o personagem tem este nome, pois “é uma figura totalmente boba, que está além da inocência, da experiência. Por isso não choca ao nível do perverso”.<sup>25</sup>

As quebras que Lily produz nas categorias de feminilidade e masculinidade produzem uma desestabilização e um estranhamento no espectador, fazendo com que este seja levado a refletir sobre a possível plasticidade dessas categorias. Aqui, Lily investiga outras formas de subjetividade e se aproxima do pensamento de Preciado (2019), para quem o regime da diferença sexual não é uma realidade empírica, mas sim uma epistemologia histórica, podendo, portanto, ser questionado ou ressignificado. Em *Inocência* Lily faz troça desse suposto poder concebido pelo falo, subvertendo hierarquias e identidades de gênero.<sup>26</sup>

---

23 CURCIO, Lily. Entrevista concedida à autora em 30 de setembro de 2018, no Rio de Janeiro. Arquivo Pessoal.

24 Sue Morrison é considerada uma das grandes mestras da palhaçaria contemporânea. Ela desenvolveu uma metodologia própria de treinamento do palhaço através da máscara, onde une os conhecimentos da palhaçaria europeia à tradição dos palhaços dos povos nativos norte-americanos. Um relato detalhado de suas oficinas pode ser lido em (PUCETTI, 2000: 82-92).

25 CURCIO, Lily. Entrevista concedida à autora em 30 de setembro de 2018, no Rio de Janeiro. Arquivo Pessoal.

26 Segundo Preciado, o acesso das mulheres à masculinidade é politicamente vetado e considerado extremamente perigoso. Ao se masculinizar, Lily transgride categorias que esse autor designa como *ficções políticas*: categorias como mulher, homem, heterossexualidade, normalidade ou desvio que, apesar de serem ficcionais, acabam sendo incorporadas e vividas pelos seres humanos.

O trabalho mais recente de Lily é o solo *Travessias*, que estreou em 2017. O espetáculo<sup>27</sup> surgiu a partir do desejo de encarar novos desafios e a trama faz referência aos êxodos humanos, contando a história de uma palhaça que se torna responsável por cuidar da última flor do planeta, protegendo-a dos perigos e mantendo-a viva. O resultado é uma obra de grande beleza, onde Jasmim, com toda sua ingenuidade, realizará com sua flor uma interminável viagem. Aqui é explorado o potencial lírico do palhaço, que vai muito além de gerar o riso, tocando também em fortes temas da existência humana. *Travessias* é uma montagem concebida para palco italiano e construída a partir de uma dramaturgia não-verbal. A palavra é pouco utilizada e o espetáculo conta com uma partitura física minuciosa, apresentando vasta riqueza de detalhes gestuais. A ação se passa em tempo e espaço indeterminados e o clima da obra é, ao mesmo tempo, cômico e poético.

Lily Curcio é uma palhaça polivalente. Em sua busca incessante não reconhece limitações ou rótulos. Seu trabalho está além do nacional e do identitário, além dos binarismos e das classificações convencionais. Seu interesse não é pelo que nos polariza ou difere, mas por aquilo que é essencial e que nos torna, ao mesmo tempo, múltiplos e singulares.



**Imagem 2:** Lily Curcio em *Travessias*, 2017. Foto: Ricardo Trejo Chávez.

---

27 O argumento é da própria Lily Curcio e a dramaturgia e direção ficaram a cargo do mexicano Aziz Gual.

## Entre o múltiplo e o binário: uma revolução em camadas

*“A mudança necessária é tão profunda  
que se costuma dizer que ela é  
impossível. Tão profunda que se  
costuma dizer que ela é inimaginável.  
Mas o impossível está por vir.  
E o inimaginável nos é devido”.*  
Paul B. Preciado.

Vivemos um tempo de efervescência política e social em relação às questões de gênero e sexualidade. Nunca antes se viu tantas discussões e transformações nesse terreno e, naturalmente, reflexos dessas mudanças se fazem notar no mundo das artes.

Nas páginas acima tratamos do trabalho das mulheres palhaças em diferentes épocas e sociedades. Vimos também que, em determinados contextos, elas foram afastadas da cena circense, sendo impedidas de exercerem a função de palhaças. A reinserção das mulheres nesse espaço foi – e continua sendo – objeto de luta e essa temática é constantemente abordada por muitas artistas contemporâneas.

Ao analisar o trabalho de Concá e Curcio podemos perceber a coexistência de diferentes posicionamentos políticos e estéticos sobre questões de gênero e feminismos. Essa coexistência pode indicar um processo social que se desenrola em muitos extratos simultâneos, ou, mais enfaticamente, uma revolução em camadas. Ao mesmo tempo em que há um grande avanço nos espaços ocupados por corpos *queer*, transgênero ou não binários, e em que já podemos observar alguma desconstrução nos padrões normativos da heterossexualidade, ainda vivemos em uma sociedade fortemente marcada por ideais sexistas. Mulheres cisgênero ainda sofrem com a violência doméstica e batalham em prol da igualdade de salários. Mulheres palhaças ainda lutam por uma inserção isonômica na cena artística e no mercado de trabalho.

Karla Concá exerce uma militância artística feminista potente e declarada. Seu posicionamento parte de um viés essencialista, afirmando as particularidades e virtudes do universo feminino. Aqui, a luta passa por uma estratégia que reconhece e enfrenta a oposição binária entre os sexos. Essa demarcação foi de grande importância para a inclusão de muitas mulheres no mundo da palhaçaria, possibilitando que elas atuassem em circos, teatros, ruas e festivais. Atualmente já existem inúmeros eventos, cabarés, encontros e publicações voltados especificamente para mulheres palhaças<sup>28</sup>. No entanto, embora

---

28 No Brasil podemos destacar o festival *Esse monte de mulher palhaça*, no Rio de Janeiro; o

o número de mulheres que se dedicam à profissão venha crescendo exponencialmente, a aceitação da palhaça nos meios tradicionalmente masculinos, como o circo, ainda não é plena. Parte dos festivais também resiste à contratação de mulheres e a inserção paritária continua sendo uma meta. Nesse cenário, uma abordagem da palhaçaria a partir de uma ótica da feminilidade se mostra eficaz e necessária.

Não podemos negar que uma grande parcela da humanidade ainda se mantém fortemente arraigada a ideais sexistas e binários, e que a afirmação feita por Simone de Beauvoir em 1949 continua sendo representativa em alguns setores:

Em verdade, basta passear de olhos abertos para comprovar que a humanidade se reparte em duas categorias de indivíduos, cujas roupas, rostos, corpos, sorrisos, atitudes, interesses, ocupações são manifestamente diferentes; talvez essas diferenças sejam superficiais, talvez se destinem a desaparecer. O certo é que por enquanto elas existem com uma evidencia total.” (Beauvoir, 2016:11).

Embora questionadas e com fronteiras esmaecidas, tais diferenças seguem existindo. O terreno é complexo e, ao mesmo tempo em que precisamos continuar criando mais espaços de atuação para as mulheres, romper com um ideal de feminilidade também se apresenta como passo necessário. Em *O segundo sexo*, obra que serve como base para grande parte do atual pensamento feminista, Beauvoir procura esclarecer que “ser mulher” não é uma condição natural. Não é uma sina, mas sim uma *produção histórica* onde a noção de gênero desemboca numa forma particular de viver, que produz subjetividades e desigualdades. E a superação dessas desigualdades vai além de uma inclusão das mulheres na sociedade: é imperativo a desconstrução da própria ideia do que é “ser mulher”.

Dentro dessas várias etapas e frentes de batalha, podemos observar o movimento conhecido como “palhaçaria feminina” como um dos estágios de uma espécie de *luta de classes*. Um estágio que visa fortalecer e unir tudo o que é demarcado como “feminino” para, em seguida, superá-lo. Para ser mais clara, re-

---

*Festival internacional de palhaças do Recife; Palhaças do mundo*, em Brasília; *Encontro internacional de mulheres palhaças*, em São Paulo; *festival Palhaça na praça*, em Belo Horizonte; *Encontro de palhaças da Ilha do Mel*, no Espírito Santo; *Encontro internacional de mulheres do circo*, em Ribeirão Preto; *Encontro de mulheres palhaças do Amapá; Encontro de palhaças e circenses do Vale do Paraíba; Mostra tua Graça Palhaça*, em Porto Alegre; *Confabulações*, em Salvador e *Encontro de palhaças de Uberlândia*. Alguns exemplos de cabarés atuais são: *Profanas – palhaças de cabaré*, no Rio de Janeiro/RJ; *Cabaré das divinas tetas*, em Belo Horizonte/MG; *Caixa de Pandora*, em São Bernardo e Belas, *arretadas e fora da casinha*, em Salvador/BA. Fora do Brasil podemos citar: *Festival de pallasés d’Andorra la Vella; RedPearl women’s festival*, na Finlândia; *Festival Bolina*, nos Açores e *Festival internacional de pallasses do Circ Cric*, em Barcelona.

corro ao pensamento de Monique Wittig, que propõe uma abordagem materialista da questão feminista. Wittig realiza uma diferenciação entre as noções de “mulheres” - a classe dentro da qual lutamos - e de “mulher” enquanto o mito da feminilidade. Para ela, o mito da mulher não existe, não há uma “essência feminina” inata. A feminilidade é uma construção social! O que temos em comum é pertencermos a uma mesma classe oprimida: a classe das mulheres e, portanto, quando a opressão for superada, a classe desaparecerá<sup>29</sup>, restando então uma multiplicidade de indivíduos que se organizarão em um novo humanismo que não será sexualmente dividido ou determinado. Por isso, de acordo com essa autora, devemos lutar pelo desaparecimento da classe, e não pela sua defesa ou reforço.

Aplicando esse pensamento à dramaturgia das palhaças, podemos entender o reforço do feminino na cena como uma etapa necessária: agrupar as mulheres, fortalece-las e inseri-las nesse mercado de trabalho para, em seguida, galgar novos patamares. Em acréscimo, se torna imperativo romper com os ideais binários e partir em busca de novas perspectivas para se pensar as diferenças sexuais e de gênero, viabilizando a produção novas estéticas da existência, de múltiplas formas de ser/estar no mundo.

A pesquisadora Teresa de Lauretis aponta a existência de diversas tecnologias de gênero, que são criadas e utilizadas para normatizar e naturalizar comportamentos sociais. Para ela, uma destas tecnologias é o cinema, que faz parte da construção de nossas condutas e subjetividades. Por extensão, podemos concluir que qualquer arte cênica – no caso específico desse artigo, a palhaçaria – também pode exercer um papel de tecnologia de gênero, produzindo, reificando ou mesmo questionando comportamentos e normas de conduta. Desta forma, é de suma importância que sigamos repensando a representação da figura da mulher nos espetáculos circenses e teatrais. Nossos corpos em cena e nosso discurso podem auxiliar no questionamento de padrões opressivos e na produção de novas e diversas subjetividades.

A epistemologia da diferença sexual está em clara transformação<sup>30</sup>. Entretanto, mudanças sociais e epistemológicas exigem, na maioria das vezes, prazos consideráveis e é comum que várias possibilidades de entendimentos e abordagens ocorram simultaneamente. Creio que é este tipo de fenômeno que observamos ao analisar as diferentes perspectivas feministas presentes nas obras de Lily Curcio e Karla Concá. Assim como as novas interpretações propostas pelos meios acadêmicos não tem a mesma penetração em todos os

---

29 A abordagem de Wittig se baseia no materialismo histórico proposto por Karl Marx, que previa que, depois que o proletariado derrotasse a burguesia, o próprio proletariado desapareceria, pois iríamos criar uma sociedade sem classes. Sobre isso ver: (MARX, 2014 e 2017) e (MARX e ENGELS, 1998).

30 Para Preciado, “assistimos a um processo de transformação na ordem da anatomia política e sexual, comparável àquele que levou a passagem da epistemologia geocêntrica à epistemologia heliocêntrica copernicana entre 1510 e 1730”. (Preciado, 2019, p. 7).

setores das sociedades, seus reflexos no terreno da arte se fazem sentir de forma gradual e diferenciada.

Embora grupos mais conservadores - e até mesmo alguns ramos científicos - ainda afirmem e naturalizem a ideia de um binarismo sexual, é inegável que profundas transformações já ocorreram nas práticas sociais e nos seres vivos. Nas ruas e nas cenas um novo feminino eclode, mais livre e inclusivo, abrangendo mulheres trans, lésbicas e pessoas intersexuais. Corpos diversos se dão à vista, mas ainda enfrentam riscos ao ocupar espaços públicos e lutam para exercer o que Butler nomeia como “o direito de aparecer”<sup>31</sup>. Muitas artistas tomam parte nessa luta, rompendo com o pensamento essencialista e com os pressupostos do sistema heteronormativo. Palhaças transgênero ou travestis ganham terreno, quebram o monopólio da cisgeneridade na cena e nos apresentam novas e ricas subjetividades<sup>32</sup>.

Finalizando, retomo o pensamento de Preciado, para quem a categoria de gênero foi inventada para restringir a diversidade ao binário, pois há uma multiplicidade de expressões que não podem ser reduzidas unicamente ao feminino e ao masculino. Segundo esse autor (2019), nossa tarefa é elaborar, nos próximos anos, uma epistemologia que seja capaz de abarcar a multiplicidade dos seres humanos, que não reduza nossos corpos a sua força reprodutiva heterossexual, e que não continue a legitimar a violência do sistema patriarcal e do colonialismo. Em consonância com esses ideais, faço votos de que a palhaçaria e as artes em geral possam contribuir nesse caminho, rompendo com antigos paradigmas e propondo novas possibilidades de articulações entre subjetividades diversas e emancipadas.

## Rerreferências bibliográficas

ABREU, Ana Carolina Fialho de. **Hotxuá à luz da etnocenologia**: a prática cômica Krahô. Dissertação de mestrado. Salvador: UFBA, 2015.

BAL, Mieke. **El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales**. Journal of Visual culture. Volumen 2, Número 1. 2003.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Volume 1: fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.

---

31 Para Butler, o ponto em comum que une, na mesma luta, grupos tão diversos como mulheres brancas, mulheres negras, latinas, gays, lésbicas, bissexuais, transexuais, intersexuais, prostitutas, e etc., é justamente a situação de precariedade experimentada por esses grupos.

32 Destaco aqui o trabalho da *Cia Fundo Mundo*, companhia circense integralmente formada por artistas trans. Em 2020 a cia produziu o documentário “Transgeneridade e circo”, que apresenta uma excelente pesquisa sobre o tema. Para saber mais sobre o grupo acesse <<https://ciafundomundo.com.br/>>.

- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BOLOGNESI, M. F. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- BORGES, Ana Cristina Valente e CORDEIRO, Karla Abranches. **Palhaçaria feminina: trajetória de investigação e construção de espetáculos dirigidos por Karla Concá**. Artigo In: *Seminário internacional 13º Mundo de Mulheres & Fazendo Gênero*. Florianópolis: UFSC, 2017.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Volume I. Petrópolis: Vozes, 1988.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. Notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- \_\_\_\_\_. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- \_\_\_\_\_. **The end of sexual difference?** In: BRONFEN, Elisabeth e KAVKA, Misha. **Feminists Consequences: Theory for the new century**. Columbia University Press, 2001.
- CARTWRIGHT, Lisa. **Art, feminism and visual culture**. In: Heywood, I and Sandywell, B. (eds) **The handbook of visual culture**. Oxford, 2012.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da Bobagem**. Palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CASTRO, Lili. **Palhaços: Multiplicidade, performance e hibridismo**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- CONCÁ, Karla. **Entrevista** realizada pela autora no Rio de Janeiro, em 01 de outubro de 2018. Arquivo pessoal.
- CURCIO, Lily. **Uma Palhaça multifacetada**. Artigo. In: Revista palhaçaria feminina. no 2. Recife: Michele Silveira, 2013. pp. 25-26.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista** concedida à autora em 30 de setembro de 2018, no Rio de Janeiro. Arquivo Pessoal.
- DINIS, Nilson Fernandes. **Educação, relações de gênero e diversidade sexual**. Artigo. Educ. Soc., Campinas, vol. 29, n. 103, p. 477-492, maio/ago. 2008 477 Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>.

- ELIAS, Joaquim. **No encaço dos bufões**. Belo Horizonte: Javali, 2018.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Elefante, 2019.
- HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos Deuses. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- LOPES, Daniel de Carvalho e SILVA, Erminia. **Circos e palhaços no Rio de Janeiro**: Império. Rio de Janeiro: Grupo Off-Sina, 2015.
- MAVRUDIS, Sula Kyriacos. **Enciclopedia**. Dicionário ilustrado do circo brasileiro. Belo Horizonte: Mútua comunicação, 2016.
- FALCÃO, Camila e MOIRA, Amara. **O feminino se transfaz**: uma nova geração de corpos trans nos retratos de Camila Falcão. 2018. Disponível em: < <https://revistazum.com.br/ensaios/feminino-se-transfaz/>>.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- \_\_\_\_\_. **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MARX, Karl. **O Capital**. Crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2017.
- \_\_\_\_\_. **O Capital**. Crítica da economia política: livro II: o processo de circulação do capital. São Paulo: Boitempo, 2014.
- \_\_\_\_\_. **O Capital**. Crítica da economia política: livro III: o processo global de produção capitalista. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **O manifesto comunista**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1998.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.
- MITCHELL, W.J.T. **Mostrar o ver**: uma crítica à cultura visual. Journal of Visual Culture 1 (2), 2002.

PRECIADO, Paul B. **Intervenção na 49ª Jornada da Escola da Causa Freudiana**. 2019.

\_\_\_\_\_. **Texto Junkie**. Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

\_\_\_\_\_. **Manifesto Contrassexual**. Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 Edições, 2017.

PUCETTI, Ricardo. **O clown através da máscara**: uma descrição metodológica. Artigo. In: *Revista do Lume*. no 03. Campinas: Unicamp, 2000. pp. 82-92.

SANTOS, Sarah Monteath dos. **Mulheres Palhaças**: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil. Dissertação de mestrado. São Paulo: UNESP, 2014.

SEEGER, Anthony. **Os Índios e nós**. Estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SHAKESPEARE, William. **Obras completas de Shakespeare**. São Paulo: Melhoramentos, 1954.

WITTIG, Monique. **The straight mind and other essays**. Boston: Beacon Press, 2002.

## Audiovisual

*MINHA AVÓ ERA PALHAÇO*. Direção: Mariana Gabriel e Ana Minehira. Documentário. Financiado pela FUNARTE, 2016.

*SECRET SOCIETY OF THE KÔRÊDUGAW, THE RITE OF WISDOM IN MALI*. Documentário. Realização: UNESCO, 2011.

*TRANSGENERIDADE E CIRCO*. Direção: Be Zilberman. Realização: Cia Fundo Mundo e Purpurina Filmes. Documentário. Financiado pelo PROAC, 2020.

Dossiê Palhaçarias: Caminhos  
Poéticos e Cômicos para Subversão

---

Palhaçaria é Fuleragem

Manuela Castelo  
Bia Medeiros

## Resumo

O presente artigo parte do relato pessoal da autora, e defende aproximações entre as diversas práticas de palhaçaria e da performance passando pelos conceitos de rizoma, de Deleuze e Guattari, encruzilhada, desde Leda Maria Martins, até ideias e conceitos como fulleragem, iteração e pronóia utilizados pela artista e pesquisadora e artista Bia Medeiros e o grupo de pesquisa Corpos Informáticos. Essas aproximações alimentam uma investigação sobre comicidade e gênero desde proposições identitárias que, através da revisitação trajetiva e da análise de contextos históricos e culturais específicos, buscam o borrar e o rir das teorias a respeito de palhaçaria.

Palavras-chave: Palhaçaria, Comicidade, Fulleragem, Performance, Identidade

## Abstract

*This paper starts from the author's personal account, and defends approximations between the diverse practices of clowning and performance, going through the concepts of rhizome, by Deleuze and Guattari, crossroads, from Leda Maria Martins, to ideas and concepts such as fulleragem, iteration and pronóia used by the artist and researcher Bia Medeiros and the research group Corpos Informáticos. These approaches feed an investigation into comedy and gender from identity propositions that, through revisiting trajectories and analyzing specific historical and cultural contexts, seek to blur and laugh at theories about clowning.*

*Keywords: Clowning, Comedy, Fulleragem, Performance, Identity.*

“A sátira e a crítica são fuleragem”  
(MEDEIROS, 2017, p 37).

**H**á no Brasil diversas expressões artísticas e\ou ritualísticas e\ou coletivas marcadas por figuras cômicas que não são teatrais, ou circenses, mas que integram um sentido ampliado do ‘ser palhaço’. São as figuras brincantes de Mateus, Bastiões, Catirinas<sup>1</sup> e Cazumbás<sup>2</sup> integrantes de Folias de Reis, Bumba-Meu-Boi e Cavalos-Marinheiros espalhadas pelo país. Há também os Velhos e Marombos<sup>3</sup> presentes nos Pastoris Profanos nordestinos e ainda

---

1 Mateus, Bastiões, Catirinas são ‘figuras’ cômicas que aparecem em diversas expressões artísticas brasileiras tradicionais. Nessas ‘brincadeiras’, costuma-se usar os termos ‘botar figura’, ou ainda ‘brincar’, para dizer do momento onde acontece o encontro com o ‘público’, que também recebe a denominação de brincantes. A ‘figura’ do Mateus está presente nas Folias de Reis do Goiás, Minas Gerais, e de outros estados brasileiros, mas também aparece no Cavalos-Marinheiros de Pernambuco e da Paraíba junto com Bastião. Estas figuras disputam comicamente o amor de Catirina. Tais figuras ressurgem ainda em outras brincadeiras, como no Bumba-Meu Boi, do Maranhão e de outras regiões nordestinas. Vale uma ressalva a Catirina, que é uma das poucas figuras cômicas femininas presentes nessas brincadeiras, embora tradicionalmente ela seja desempenhada por homens

2 Os Cazumbás, também integram o Bumba-Meu-Boi maranhense, e são figuras que usam máscaras animais e túnicas ricamente decoradas com figuras de santos e outras alegorias, muito semelhantes às utilizadas na África Ocidental e em países da Península Ibérica onde o sincretismo afro encontra passagem.

3 Velhos e Marombos são figuras do Pastoril Profano, que acontece em diversos estados nordestinos brasileiros e cuja maquiagem e figurino, coloridos e folgados, remetem diretamente a indumentária dos palhaços de circo e demais brincantes dessa região. Numa perspectiva trajetiva essas figuras podem se ligar ao personagem tipo do Pantaleão, característico da *Commedia Dell’Arte* italiana.

todo um mundo de figuras carnavalescas, como os Zambiapongas<sup>4</sup>, e Papangus<sup>5</sup>. Há ainda as personagens mascaradas das Congadas<sup>6</sup> que dialogando com princípios artísticos extremamente relacionais, promovem graça e comicidade, relacionando elementos como jogo, brincadeira, deboche, sátira, ou mesmo a carnavalização (BAKHTIN, 1993) e que aproximando estas expressões culturais do entendimento atual sobre palhaçaria.

Contudo, quando me refiro a ‘figura’ do ‘palhaço’ posso ainda estar me referindo aos palhaços de rodeio que profissionalmente se ocupam de distrair o público e o boi, para que peões se safam de chifradas mortais nessa espécie de picadeiro agrário dos parques de exposição agropecuária. E há quem aproxime os Hotxuás<sup>7</sup> dos palhaços de hoje em dia, partindo de um entendimento ocidentalizado a respeito dos ‘palhaços sagrados’ que acaba por evidenciar parte de um processo de colonização que o rir, e o risível, atravessam em nossa sociedade.

Esse sentido ampliado de ‘palhaçaria’, termo que começa a ser bastante utilizado no Brasil a partir da década de 80, desloca, e reescreve o que se entende por ‘palhaço’ reiterando espetacularidades brasileiras, espetacularidades de si, e a espetacularidade circense icônica presente no imaginário globalizado sobre essa arte. De modo que nem todas as palhaçarias atuais, ou mais tradicionais, usam nariz vermelho e sapatos.

Além das delicadezas e singularidades que apresentei acima, quando falo em palhaçaria hoje em dia, posso estar me referindo também à arte cômica feita por mulheres e por pessoas fora do ‘cis-tema’, como as palhaças e es palhaças. Ou seja, em função do deslocamento de funções ou dos territórios de ocorrência, dos recheios ou aparências, das técnicas próprias ou de suas formas de aprendizagens e dramaturgias, ou das metodologias artísticas utilizadas, são muitas as palhaçarias existentes no Brasil. Finalmente, quando falamos ‘palhaçaria’ não estamos mais falando somente de ‘homens cômicos no picadeiro’.

---

4 Zambiapunga é um festa bastante conhecida no município de Nilo Peçanha\BA, que se caracteriza pela organização um cortejo percussivo de homens mascarados, vestidos com roupas bem coloridas, geralmente feitas com retalhos de panos, que saem às ruas durante a madrugada do dia primeiro de novembro, véspera do dia de finados.

5 Papangus, são figuras presentes no carnaval brasileiro. Os Papangus são recorrentes no sertão pernambucano, com destaque para a cidade de Bezerros, em festejos inspiradas no entrudo português bem como no carnaval venezianos. Esse conjuntos de figuras também recebem o nome de ‘mascarados’ em função do uso de máscaras, que cobrem completamente seus rostos. inspiradas no entrudo português bem como no carnaval venezianos,

6 Congadas é uma expressão cultural e religiosa que ocorre em diversas regiões do país e envolvem canto, dança, teatro e que mesclam a espiritualidades cristã das religiosidade de matriz africana e afro-diaspóricas

7 Hotxuás, dentro da etnia Kharô, são encarregados de ‘fazer rir’ a tribo em rituais, celebrações, ou mesmo no cotidiano dessa cultura. Os Khahos são um dos muitos povos indígenas presentes no Brasil Central.

Daí que as aproximações entre as diversas expressões palhacescas concorrentes na atualidade me fazem ver a palhaçaria não como uma árvore genealógica, onde cada uma dessas expressões figuram como troncos que se fortalecem ao longo do tempo, mas como um emaranhamento de teias farsescas, mais próxima da ideia de rizoma apresentada por Deleuze e Guattari e cujos 'brotos' podem se ramificar desde qualquer ponto, sem seguir um modelo lógico previsível. E fico miraculando sobre a comunicação rizomática palhacesca, e o quanto ela se dá de modo invisível, subterrâneo, de onde, de repente, irrompem, brotam, palhaçarias singulares que chamamos ora de bufonaria, ora de 'teatro popular', de 'brinquedo', ou de palhaço. Citando Deleuze e Guattari:

O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 43)

Quando olho para raízes aqui na lida do jardim de casa percebo, muitas aproximações, dentro de suas singularidades. E de suas multiplicidades. E embora saiba que uma pitangueira e um coqueiro são bem diferentes desde uma perspectiva rizomática, e sobretudo enquanto árvores, aplicando-se a ideia de rizoma - que difere da ideia de raiz, onde cabe o inusitado, o diversivo, é como se de uma pitangueira pudesse brotar uma bananeira tendo em vista o empenho rizomático que acolhe a metamorfose e a ambivalência.

Por exemplo, no meu jardim tem três pitangueiras diferentes, apenas uma delas eu plantei, as outras duas brotaram sabe-se lá como. Um passarinho, o cuspir de uma semente, ou a transposição de um torrão de terra pode ter carregado uma semente sem eu me dar conta e pronto. Brotaram duas outras pitangueiras. Olhando somente para as raízes é preciso muita atenção e muito conhecimento de causa para tentar identificar o que pode nascer desde ali, daquela radicalidade única, daquele centro germinal. Mas seu crescimento está programado. E segue uma lógica pré-visível. E embora sejam árvores diferentes há inúmeras aproximações entre todas as pitangueiras do mundo. As plantadas no cerrado, e as plantadas na França. E entre todos as bananeiras e palmeiras por aí. Evidentemente cada uma dessas plantas se comporta de modo diferente em função do solo e das intempéries que encontra. A cor, o tamanho, o sabor da pitanga tem que ver com o que a raiz encontra, com o que a nutre e com a programação daquela árvore. Mas também com tudo que acontece com aquele corpo-planta. Às vezes, simplesmente, a raiz não pega em determinada terra, em determinado território. Outras vezes a planta cresce numa velocidade espantosa.

Mas no meu jardim não tem só árvores. Tem plantinhas rasteiras que nascem e se multiplicam a partir de qualquer pedacinho, sem carecer da programação da semente. E se desenvolvem em quaisquer territórios. Tem umas que

nascem desde pequenas frestas no cimento, inclusive. E como elas se espalham numa outra proporção, e numa outra dinâmica, são difícilíssimas de conter. Assim é palhaçaria e a comicidade para mim. Não como árvores que se repetem, e se combinam no sistema, mas como rizomas que podem se multiplicar em quaisquer terrenos e derivar a partir de qualquer ponto, em direções inesperada e incontroláveis.

Em 1998, quando fiz a ‘iniciação’, com o grupo LUME Teatro<sup>8</sup>, eles utilizavam a terminologia ‘Técnica de Clown Pessoal’ para a ‘prática da palhaçaria’ que propunham. Então, Matusquella nasce *clown*<sup>9</sup>. Com esse nome estrangeiro o LUME Teatro me abre as portas, mas é a ideia de ‘palhaçaria’ que constitui a minha ocupação.

Devo confessar, entretanto, que nesse período embora me visse como uma mulher ‘meio pedra meio água’, uma pessoa andrógina que gostava de mulher, não me via como palhaça, não me relatava assim. É na década de 90 que começa um movimento de mulheres palhaças onde pude me encaixar e me fortalecer. E quando me autoproclamei palhaça a discussão sobre ‘palhaçaria feminina’ estava num momento bem germinal e as palhaçarias transgêneras e palhaçarias não-binárias não eram debatidas ou sequer cogitadas. Não existia o termo palhaça, e a perspectiva de gênero flexionava apenas entre palhaço e palhaça alheia as realidades queers. Relaciono essa situação ao que se referem Deleuze e Guattari quando apresentam o conceito de radícula ou de “pseudomultiplicidades arborescentes” (DELEUZE e GUATTARI, 2011: p 23).

Mas voltando a palhaçaria e ao termo *clown*, para Ricardo Puccetti, um dos fundadores do grupo LUME Teatro:

O estado de clown seria o despir-se de seus próprios estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem a ele. É a redescoberta do prazer de fazer as coisas, do prazer de brincar, do prazer de se permitir, do prazer de simplesmente ser. É um estado de afetividade, no sentido de ‘ser afetado’, tocado, vulnerável ao momento e às diferentes situações. É se permitir, enquanto ator e clown, surpreender-se a si próprio (PUCETTI, 1998, p. 14).

Na década de noventa o grupo LUME Teatro pratica uma abordagem de palhaço diferente do que se via comumente no país, não estando ligada diretamente ao circo moderno ou circo tradicional, ou às supracitadas expressões singulares da cultura brasileira, ligando-se a uma perspectiva sensivelmente mais teatral promovida pela ‘dobra’, proposta por de Luis Otávio Burnier, fun-

---

8 O grupo LUME Teatro foi fundado em 1985, como grupo de pesquisa da UNICAMP, por Luís Otávio Burnier e é uma das principais referências brasileiras na pesquisa sobre palhaçaria no Brasil sendo um dos primeiros grupos a levar a arte dos palhaços para a academia.

9 Clown é um termo em inglês que pode ser traduzido como palhaço, mas que também pode estar se referindo a uma maneira específica de se experimentar palhaçaria, um ‘tipo’ de palhaço.

dador do grupo LUME Teatro, a partir do trabalho que empreendeu junto ao francês Jacques Lecoq, um dos pioneiros no ensino da palhaçaria fora do contexto circense.

Dentro de uma sociedade que te obriga a restauração binária de performances de gênero, e ao encaixe dentro dessas performances, “despir-se de seus próprios estereótipos” não parece mesmo ser tarefa fácil. No esquema que vivemos, ‘identidades próprias’ são matérias inatingíveis, blindadas e abafadas que são pelas sociedades de consumo que não nos permite dar conta de alguma essência própria, pois toda identidade é classificada, comercializada, etiquetada e vendida. Nesse sentido vale pontuar que hoje vejo o sentido de essência dentro da implicabilidade do contínuo devir, com direito a linhas de fuga, inclusive. Desde aí a noção de “próprios estereótipos” deve ser problematizada uma vez que o termo ‘próprio’ hoje, me parece uma ‘verdadeira ilusão’.

Então, na prática fui entendendo que esse ‘despir-se’ tratava-se sobretudo de ‘despir-se dos auto-julgamentos’ e buscar ‘ser’ sem se fixar em estereótipos, fortalecendo-se no que circunstancialmente somos, ou estamos podemos ser em nossas singularidades momentâneas e em permanente movimento. Reagir sem julgar e buscando praticar autenticidade muito mais do que a identificação ou a empatia.

Entretanto, nesse estado inicial de minha jornada palhacesca pessoal a perspectiva identitária sapatona e, até mesmo a feminina, estiveram pouco latentes ou conscientes, como se na constituição do que entendia por ‘pessoa’, no conjunto ‘*clown* pessoal’, funcionasse muito a mais como um dispositivo generalizante do que singularizante, embora íntimo.

E fico pensando que, naquele momento, a palhaçaria do grupo LUME Teatro descendia diretamente de metodologias de estética francesa, adaptadas à realidade brasileira. Como uma climatização, haja visto a origem e a inequívoca ligação com espetacularidades teatrais francesas vistas desde o olhar ‘pessoal’ de Lecoq. Por tabela entendi que essa prática do ‘*clown* pessoal’ importava questões de gênero cujos contornos são bastantes diferentes dos da cultura brasileira. Como uma espécie de enxerto cultural. E foi aí que atentei ao fato de o termo *clown* ser uma palavra inglesa já enxertada numa metodologia francesa. E logo percebo o quanto os saberes e fazeres do *clown* envolvem uma série de ‘estrangeirices’ ou ‘de-formações’ e atualizações. Embora apresentando certo caráter ‘vira-latas’, já que é fruto de ‘encruzilhamentos’ culturais, a palavra *clown* tem\ntinha no *metier* brasileiro um ‘quê de culto’ que lhe proporciona uma sensível valorização em detrimento das palhaçarias e das figuras cômicas citadas no início deste artigo.

Hoje, o LUME-Teatro traz outras derivações em suas pesquisas sobre palhaçaria, pois naturalmente a ‘linha de fuga’ da palhaçaria aconteceu. E eu também já estou outra pessoa. Contudo, em função de minha experiência trajetiva não posso deixar de recuperar noções, impressões e reflexões acerca da palhaçaria com a qual me deparei em minha formação inicial com o grupo LUME Teatro.

Citando o pesquisador e palhaço Demian Reis, em seu livro *Caçadores de Risos*, fruto de sua dissertação de mestrado:

Se quando mencionamos palhaço a referência ao circo é a primeira associação que nos vem, no caso em particular da abordagem de Lecoq, seu ponto de referência não estava no circo. Esta diferença de ponto de partida irá criar diversas polêmicas em torno dos termos clown e palhaço no Brasil, geradas pela transplantação criativa desta perspectiva de trabalho promovida por Luis Otávio Burnier, entre outros. Hoje, ainda, circula uma noção de que clown seria um gênero de arte inteiramente distinta de palhaço, sendo este gênero vinculado a esta perspectiva de Lecoq. Mas em diversos debates e mesas redondas, em eventos e Festivais, entre os quais destacamos o Anjos do Picadeiro (Encontro Internacional de Palhaços) e Feverestival de Barão Geraldo, Campinas (2004), o próprio Ricardo Puccetti, ator e palhaço do Lume (...) afirma que o clown e o palhaço são a mesma coisa, porém com estilos e abordagens diferentes. Puccetti reconhece que mesmo palhaços especializados em virtuose, como a maioria dos de circo, conquistam uma presença de palhaço, em que a fragilidade e o ridículo da pessoa afloram com uma sinceridade que comove e gera riso (REIS, 2010, p. 156).

O que Demian Reis chama de ‘transplantação criativa’ ameniza e contextualiza a chegada da técnica de clown no Brasil, e nos permite pensar sobre os processos colonialistas que vivemos dentro da arte palhacesca em nosso país e que perduram até hoje. Por exemplo, a palhaçaria no Brasil deve muito a pessoas negras, a famílias circenses formadas por ‘pessoas de cor’ que pintavam seus rostos de branco para fazer graça como Piolin, Benjamim de Oliveira, Xamego, entre outros. E mesmo nessa perspectiva ampliada que considera palhaçaria as expressões culturais arroladas no início deste texto, pouco se escreve sobre o assunto.

E para mulheres cis e trans e não-binárias, para palhaças e palhaços, como é isso? Poder colocar o nariz vermelho em teatros, hospitais, circos ou ‘brincar palhaço’, ‘botar figura’ nas práticas espetaculares brasileiras e nos nossos ‘terreiros’ do riso não é nada tranquilo. Ou seja, há uma série de interseccionalidades a serem consideradas nas palhaçarias de hoje. Aliás, palhaças, palhaços, clowns e brincantes, parecem não trabalhar da mesma maneira, ou com a mesma perspectiva de comicidade e, sobretudo, de dramaturgia. Então, finalmente consigo notar a moita léxica na qual me adentro, não para me esconder, mas para me revelar e a corpos que estão fora da etiqueta palhaço branco e agosto.

Voltando a falar sobre o nariz vermelho, segundo Demian Reis, Jacques Lecoq em suas primeiras experiências com palhaçaria surpreendentemente afirma não utilizar a máscara do *nez rouge*. Citando o autor:

É interessante saber que quem introduziu o nariz vermelho nas primeiras experiências com o clown na escola de Lecoq, na década de sessenta, foi um estudante seu chamado Pierre Byland (...). Lecoq se convenceu, neste período, que o nariz vermelho, a menor máscara do mundo, ajudava as pessoas a exporem sua fragilidade, seu ridículo e sua ingenuidade. Assim, Lecoq sublinha o que parece ser um ponto metodológico importante do seu modo de abordar o clown no estágio inicial, que apesar de ter assistido a Grock, os Fratellini, Portos, entre outros famosos palhaços no circo Médrano em Montmartre, nenhum deles foi tomado como modelo formal ou de estilo, e os seus estudantes desconheciam estes palhaços. Sendo a única perspectiva em comum a busca do registro cômico. A referência ao circo ocorre no estágio em que começam a explorar os duetos augusto e branco e os trios augusto, segundo augusto e branco. Então, os irmãos Marx, o Gordo e o Magro, e até mesmo duplas como Arlequim e Brighella, da *Commedia Dell' arte* são usados como referência (REIS, 2010, p. 156).

A citação é longa e cabem vários apontamentos. Em primeiro lugar, acho difícil que os alunos de Lecoq desconhecessem totalmente os palhaços citados no trecho acima, ou mesmo outros palhaços circenses pois, desde sua criação, o 'maior espetáculo da terra' aglomerava multidões em circos que circulavam a França e toda a Europa, e que se faziam presentes também em apresentações artísticas nos famosos cabarés franceses, como o Olympia, em Paris. E acho igualmente difícil que essas tantas referências ficassem fora da 'sala de criação'. Annie Fratellini<sup>10</sup>, por exemplo, apontada como uma das primeiras mulheres a fazer palhaçaria no circo se apresentou no Médrano e também no Olympia. Ela foi contemporânea de Lecoq. Sua família aparece na citação, mas sem lhe ser dado o devido destaque e a seu pioneirismo enquanto palhaça e formadora de gerações de artistas. Como mulher e artista circense ela é um broto inesperado, mas que ramificou até as palhaças de hoje de maneira subterrânea.

Em segundo lugar, chama a atenção que a maioria das referências trazidas ao longo da citação arrole palhaços que não fazem o uso do nariz vermelho, como o Gordo e o Magro, e os Irmãos Marx, e que são referências cinematográficas igualmente recorrentes e famosas, e que não seriam referências imaginários, mesmo que não diretamente evocados. Tal qual Arlequim e Brighella, personagens tipo da *Commedia Dell'Arte* que também não usam nariz verme-

---

10 Annie Fratellini era descendente de uma tradicional família circense, os Fratellini. Trabalhou no Circo Medrano em 1948 e junto a Pierre Étaix formaram uma dupla de clowns muito conhecida e admirada em toda a Europa. Em 1974 criaram a Escola Nacional de Circo, em Paris, uma das primeiras escolas de circo do país onde se podia aprender palhaçaria sem estar, necessariamente, ligado a uma família circense, tal qual Jacques Lecoq.

lho. Tal qual Charles Chaplin, que mesmo não arrolado na citação se apresenta imediatamente em nosso imaginário palharesco. O fato é que a utilização do nariz vermelho como símbolo de palhaçaria, embora não tenha sido imediata em Lecoq enquanto metodologia e prática na construção do estado *clown*, simplesmente brota como elemento rizomático para que se desperte toda uma cadeia do 'palhacear'.

De forma que o aparecimento circunstancial e metodológico do uso do nariz dentro do processo formativo proposto por Lecoq reforça para mim a perspectiva rizomática da palhaçaria em suas derivações e nos usos pontuais de quaisquer um de seus elementos, de qualquer um de seus raminhos faz com que se ative uma memória adormecida, ou um mapa "com várias entradas e saídas" (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 43). Sobremaneira quando partimos para o aprofundamento da arte palhacesca explorando suas dimensões dramáticas, onde outras investigações e derivações começam a ser experimentadas, apoiando-se, ou não, em algumas de suas funções cômicas mais persistentes.

Daí que a terceira consideração que gostaria de fazer nessa abordagem personalizada, ou mais pessoal, subjetiva, elaborada por Lecoq e, conseqüentemente, praticada pelo grupo LUME Teatro e por Demain Reis – que também iniciou-se com o LUME, é na dramaturgia que os elementos tradicionais cômicos dos palhaços de circos são evocados. Então, quando ele nos fala que eram nos exercícios em dupla que o nariz aparecia, está nos falando sobre o preposto dialógico no qual se inscreve a relação 'dramatúrgica cômica tradicional básica', ou seja, os raminhos mais persistentes. Ou seja, é a partir da dupla de *clowns* nesta forma de palhacear\clownear que se provoca o riso de maneira mais reconhecida, e portanto colonizada. Por influência e através de um processo 'cultivação' óbvio, se 'transplantou criativamente' nos picadeiros brasileiros uma dramaturgia palhacesca de relações risíveis e previsíveis centradas em homens europeus brancos.

Por outro lado, aparentemente, defende-se que o resultado estético dessa 'pessoalidade' na palhaçaria franco-brasileira teria sido a 'humanização' do palhaço, mas ao mesmo tempo uma 'teatralização' enorme da máscara, numa intenção, talvez, de libertação dos dogmas usuais atribuídos à mesma.

Contudo é nesse período, contemporâneo a Lecoq e Byland, e também a partir deles, que mulheres puderam utilizar 'livremente' narizes vermelhos, e aprender palhaçaria sem as 'restrições' sexistas do mundo circense. Annie Fratellini foi uma exceção, broto mutante, no tecido rizomático que vinha vindo. Como algumas outras mulheres, provavelmente. E isso, rizomaticamente, empreendeu uma porção de outras abordagens, seja em circos e em teatros, em hospitais e nas ruas. De modo que a expansão palhacesca se dá através de processos rizomáticos onde subjetivações, em grupos ou isoladamente, mas de forma coletiva, reescrevem o próprio rizoma que o antecedeu.

Me arrisco a dizer que nem Lecoq, nem mesmo os participantes do grupo LUME Teatro - que na época se resumia tão somente a Luis Otávio Burnier,

Ricardo Puccetti e Carlos Simioni, nem Demiam Reis, ou Mario Fernando Bolognesi<sup>11</sup>, imaginavam o desdobramento, para mulheres, e para outras identidades de gênero, que a abertura promovidas por essas abordagens de palhaçaria poderiam trazer em termos dramaturgicos, éticos e estéticos, para a própria arte da palhaçaria. Nesse sentido é importante inferir que para Reis, palhaçaria, além de técnica de interpretação é também dramaturgia.

Ou seja, numa perspectiva rizomática onde não se tem controle sobre o que, onde e como irá se constituir o próximo rizoma visível, abrir a técnica da palhaçaria para incontáveis subjetividades implica numa aventura impossível, geradora de atritos e de disparidades, de diversidades, de concorrências e de infidelidades eminentes.

Por isso, palhaçaria também é o termo-portal por onde mulheres, e outras identidades de gênero, sobretudo a partir do final do século XX, pude adentrar nessa profissão\vida e na busca de autênticos registros cômicos de forma mais vigorosa. Também o entendimento sobre o que seja pessoa, pessoal, subjetividade, se altera a medida que o rizoma se desenvolve. E, embora o termo palhaçaria seja uma derivação do termo 'palhaço', conjuga-o desorientando um pouco questões de gênero que excluía mulheres, e outras pessoas, em suas singularidades. Palhaçaria é, portanto, um termo que se coloca além da ideia de gêneros fixos, de estilos fixos, de dramaturgias fixas. Para finalizar, palhaçaria é um termo que se porta de forma inclusiva, estando ligada a processos peculiares de devires e subjetivações.

Destarte e de repente, os caminhos-rizomas se interligam e estamos todos num mesmo 'pouso de olhar' (ROLNIK, 1989). Uma encruzilhada que, hoje, recebe diversas 'performances de gênero' (BUTLER, 2003) e diversas nuances do riso e do risível, de forma a não se ter um lugar unificante de comicidade, mas uma encruzilhada onde se ri, entre outras afecções.

Nesse território\terreiro achei bastante curiosa a imagem oferecida pela professora, doutora e pesquisadora Leda Maria Martins, para quem uma encruzilhada possui forma circular, circunferencial, cosmogônica, e onde 'x' da questão não marca o encontro entre duas retas. Assim é possível pensar em radicalidades e centramentos, intersecções e desvios, confluências, divergências, fusões, rupturas e uma série de combinações paradoxais, que assentam uma concepção de encruzilhada mais do que polissêmica, essencialmente diversiva, deslizante, rizomática e movente (MARTINS, 2003). Imagem-conceito de encruzilhada que se sobrepõe perfeitamente a imagem-conceito de rizoma.

Ou seja, em outros termos, desde que se constitui, o sentido de palhaçaria se situa numa permanente encruzilhada onde se presentificam identidades, comicidades, generidades, e outras tantas intersecções e em movimentos cícli-

---

11 Referência nos estudos da palhaçaria brasileira que em 2003 publica o livro *Palhaços*, onde apresenta um valioso compêndio de cenas e reprises 'tradicionais' do circo brasileiro, bem como apresenta uma extensa lista de palhaços apartir de entrevistas, fotos e de análises trajetivas dos mesmos e dos circos nos quais esses artistas se apresentam.

cos, mas que mesmo assim geram pontos de fuga. De modo que ‘encruzilhar’ de palhaçarias nos fala da diversidade convivial entre diversos aspectos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, sobretudo em se tratando de algumas de nossas práticas espetacularidade mais singulares e tão características do tecido cultural brasileiro, que se podem aproximar a palhaçaria também das investigações e conceituações desenvolvidas por Leda Martins sobre as congadas brasileiras, por exemplo.

E voltando ao tema da colonialidade, agora desde a decolonialidade que Leda Martins (MARTINS, 2003) busca imprimir em suas análises, é preciso pontuar que muitos dos destacados palhaços brasileiros que nos são referenciais são pessoas negras e\ou mestiças. Assim, palhaça, palhaço, palhaçe, palhaçada, palhaçaria, palhacesco, palhacístico, palhacística, termos que aparecem ao longo do texto, bem como as palavras *clown* e *clownesco*, nesse embate léxico, terminológico, e estético, artístico camuflam\expõem uma disputa narrativa que no fundo nos fala sobre representatividade e ‘ancestralidade’ (MARTINS, 2003), e nos trazem a patente necessidade de mudança paradigmática no sentido do olhar para as interseccionalidade do riso, seja do ponto de vista identitário seja do ponto de vista racial.

Não se pode perder de vista que a aparição e o uso do termo *clown* no Brasil, antes mesmo das ações formativas do LUME teatro na década de 80 e 90, levanta uma questão de ordem social mas também desencadeia uma questão econômica, mercantil, de valoração e hierarquização simbólica, estimulando o equívoco que nos impele a querer eleger qual seria ‘a melhor’ poética, a mais potente, a mais ‘elevada’, a mais artística. Assim o uso do termo *clown* detona um controverso ‘enobrecimento’ do trabalho com palhaçaria, no que poderíamos ou deveríamos, começar a falar, também, em um ‘embranquecimento’ da palhaçaria brasileira a medida de seu uso – não só por que estamos tratando de um termo estrangeiro num mundo colonizado por europeus e norte-americanos como é o Brasil, mas porque o termo ‘*clown*’, e mais, a forma como ele é utilizado afetou todo um percurso cheio de protagonistas negro e negras, sejam palhaços ou donos de companhias circenses como o caso do Circo Guarany e de uma multidão de pessoas mestiças. Segundo Ermínia Silva, uma das principais referências sobre as histórias circenses brasileiras, descendente da quarta geração de família Barry, e criadora do portal Circonteúdo, ao se debruçar sobre Benjamim de Oliveira, um dos palhaços mais conhecidos do Brasil, nos diz que:

A própria forma de denominar Benjamim de Oliveira nos jornais havia sido alterada, passando, então, nas propagandas do circo, a ser anunciado como o clown brasileiro, deixando a denominação de palhaço para se utilizar a referência europeia. (SILVA, 2003, p 182)

Palhaço ou *clown*, no caso de Benjamin e de outros tantos palhaços negros, revelam desde aí dimensões e tensões políticas, sociais, profissionais, econômicas, e raciais através de uma micropolítica entre o riso, o risível e o vendá-

vel. Essas dimensões são atravessadas por questões visuais, estéticas, artísticas, dramáticas, poéticas, históricas e coloniais.

Para palhaças essas tensões também se deram na medida em que a permissividade da participação de mulheres no picadeiro foi explorada economicamente, como no caso de Evetta, apresentada em cartazes como 'The Only Lady Clown With Barnum and Bailey Circus'<sup>12</sup> em 1988, quando era anunciada como raridade, como exceção. Durante muito tempo Evetta foi apresentada como a primeira mulher palhaça do mundo. Mas como já poderíamos desconfiar ela não foi a primeira, mas foi a primeira a ser anunciada dessa maneira. A já citada Annie Fratellini a antecedeu. E provavelmente outras antecederam a Annie Fratellini, só que não encontraram o espaço\território adequado para se fazerem visíveis. Como a 'palhaço' Xamego<sup>13</sup>, Maria Elisa Alves, considerado a principal atração do Circo Guarany nas décadas de 1940 a 1960, uma mulher negra fazia às vezes de palhaço em picadeiros lotados da cidade de São Paulo sem que ninguém pudesse saber que por traz das roupas folgadas e do nariz vermelho havia uma mulher.

Palhaçaria e gênero, palhaçaria e negritude, são temas relevantes e carecem ainda de muitos estudos do Brasil. No entanto, ao apenas tocarmos a lâmina d'água dessa breve citação de Ermínia e ao trazer em brevíssimas linhas a existência de Elisa Alves nos deparamos com a necessidade eminente de decolonizarmos nosso olhar em relação a palhaçaria feita no Brasil, pois a interseção racial e a presença negra e indígena na palhaçaria brasileira gritam e clamam por mais mergulhos, bem mais mergulhos. E muito mais respeito e reconhecimento.

Ana de Miguel, filósofa e feminista espanhola, especialista em História da Teoria Feminista e editora da revista virtual *Mujeres en Red* - plataforma virtual onde publica suas pesquisas, ao traçar um breve resumo das principais tendências ou abordagens feministas do século XX, na série *Los Feminismos Através De La Historia*, afirma que:

Vem se usando o termo "feminismo de terceira onda" para referir-se ao feminismo a partir dos anos oitenta, que se centra no tema da diversidade das mulheres. Este feminismo se caracteriza por criticar o uso monolítico da categoria mulher e se centra nas implicações práticas e teóricas da diversidade de situações das mulheres. Diversidade que afeta as variáveis que interagem com a de gênero, como o país, a raça, a etnicidade e a preferência sexual. Neste aspecto, tem sido notável a contribuição das mulheres negras. (MIGUEL, 2007, p.04<sup>14</sup>. (tradução nossa).

---

12 A única mulher palhaço no Barnum and Bailey Circus. Tradução nossa.

13 Maria Eliza Alves dos Reis. A primeira palhaça negra no Brasil tem sua história contada no documentário "Minha Avó Era Palhaço!" uma produção de 2014, com direção de Ana Minehina e Mariana Gabriel, neta de Xamego.

14 En algunos textos se ha acuñado ya el término de "feminismo de tercera ola" para referirse al feminismo de los ochenta, que se centra en el tema de la diversidad de las mujeres. Este

E segue,

(..) Como podemos justificar generalizações sobre as mulheres afro-americanas, sobre as mulheres do Terceiro Mundo, ou as mulheres lésbicas?<sup>15</sup> (MIGUEL, 2007, p.04. tradução nossa).

Sim, o risco de generalização é enorme. Sempre e a todo momento. E eu me tremo a cada linha que escrevo. E, sobretudo, a cada ponto final que imprimo nas frases. Então, para mim, no momento, em resposta as recorrentes tentativas vãs de organizar, catalogar, compreender, rotular coisas que não querem ser rotular, que buscam pontos de fuga, além de ter em mente a necessidade de enfrentamento a quaisquer intentos de padronização, tenho buscado fazer uso de oxímoros para estruturar alguns pensamentos que gostaria de desenvolver com liberdade. ‘Feminilidades padrões’ ou ‘masculinidades padrões’ só me servem para provocar o riso ‘objetivo’, mas o legal mesmo é a ‘oximoria’. É desde essa trincheira\platô que percebo a comicidade ‘feminina’ hoje, ou a ‘palhaçaria feminina’ que tanto ajudei a embalar, mas que hoje desejo implodir. Ou mesmo a palavra palhaçaria, ainda que esta consiga numa único termo aproximar oposições complementares de maneira a construir destrutivamente conceitos.

E, finalizando o tema sobre os termos palhaço e *clown*, Mario Fernando Bolognesi, já citado anteriormente, considera que essas duas palavras podem ainda guardar uma relação territorial, colocando os primeiros em picadeiros e os segundos em teatros, pois:

No universo circense brasileiro, essa diferenciação soa estranha, já que ambos os termos designam as várias funções do cômico do picadeiro: augusto, clown branco, toni de soirée, excêntrico, etc. Porém, pensando nas profundas diferenças entre os modos de interpretação e encenação do palhaço no picadeiro e no palco, talvez a diferenciação seja proveitosa, pois demarca, possivelmente, uma nova etapa na história dos clowns (BOLOGNESI, 2006, p. 38).

Ao ler esse trecho de Bolognesi pego-me pensando que talvez a palavra ‘palhaça’ e a palavra ‘palhace’, mas sobretudo a palavra ‘palhaçaria’, também queiram e possam detonar uma nova etapa no rizoma. Não no sentido de ‘evolução’, mas de ‘volução’.

De modo que Ermínia Silva num dos artigos disponíveis no portal Circonteúdo, destaca que é impossível falar em história do circo, mas em ‘histórias’:

---

feminismo se caracteriza por criticar el uso monolítico de la categoría mujer y se centra en las implicaciones prácticas y teóricas de la diversidad de situaciones de las mujeres. Esta diversidad afecta a las variables que interactúan con la de género, como son el país, la raza, la etnicidad y la preferencia sexual y, en concreto, ha sido especialmente notable la aportación realizada por mujeres negras.

15 ¿Cómo podemos justificar generalizaciones sobre las mujeres afroamericanas, sobre las mujeres del Tercer Mundo, o las mujeres lesbianas?

Se entendermos que as histórias do circo são as histórias dos circenses fazendo circo, pressupõe-se, também, que não existe “A História do Circo”, no singular, mas sim no plural. Assim, o conjunto de várias histórias representa os vários momentos de produção das artes circenses. Múltiplas serão também as linguagens artísticas herdadas e produzidas por uma multidão de artistas anônimos desde as primeiras manifestações sociais dos homens, mulheres e crianças, aonde quer que eles estivessem e estejam (SILVA, 2009, p. 1).

Mais a frente Ermínia defende que:

A teatralidade circense mostrou-se rizomática, foi construindo novos percursos, desenhando novos territórios a cada ponto de encontro, em cada continente, país, cidade, bairro, vila, que operavam como resistências e alteridades, com os quais essa linguagem dialogou e produziu diferentes configurações nesse campo de saber e prática. Aliás, o novo foi e é um dos elementos constitutivos do processo histórico das artes circenses.

Deste modo, nessa LINHA DO TEMPO DAS ARTES CIRCENSES, iremos apresentar imagens ou gravuras de períodos anteriores ao século XVIII, no sentido de exemplificarmos parte do que conseguimos levantar das distintas influências artísticas recebidas e que faziam parte dos saberes e fazeres dos muitos artistas presentes no final daquele período. Parte, não o todo e nem uma ou a “verdade” sobre o passado (SILVA, 2009, p.2).

E nesse sentido, quero aproximar a prática da palhaçaria que faço do conceito/prática da performance, mas não pelo entendimento identitário de Judith Butler, mas pelo viés espetacular-performático de Bia Medeiros, articuladora e fundadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, esse bando que “busca provocar a vida da linguagem forçando-a para que outras reflexões, flexões, inflexões sejam feitas, (de)feitas, refeitas” (MEDEIROS, 2017, p 35).

Bia Medeiros me provoca ao dizer que:

Na arte da performance e em textos sobre a performance vemos traços (tatos) que buscam não defini-la, não fechá-la com palavras. Daí resulta também esta necessidade de outras palavras. Corpos Informáticos propôs os termos “fuleragem” para a palavra “performance”, “mixuruca” para a palavra “efêmera”, “gente mancomunada” para “grupo”. Grupo pode ser também “bando”, “cambada”. E a arte quiçá, apenas, “(in)vento”, ou simplesmente “vento”. A cambada do Corpos faz fuleragem mixuruca como forma de vento. (MEDEIROS, 2017, p.36).

Segundo a pesquisadora:

Em 2010, após uma visita às exposições Marina Abramović (...), ao retornar ao Brasil, discuti com o Corpos Informáticos sobre o fato da performance “já” estar nos museus, isto é, ter se tornado doce, se tornado linguagem.

A conversa nos levou à necessidade de um novo termo para a performance, e declaramos não mais fazer performance, mas, sim, fuleragem e, ainda, não mais realizar arte efêmera, mas fazer coisas mixurucas. A fuleragem pode ser barbárie, pode ser vagabunda, pode ser invertebrada, nego fugido, indolente, relaxado, mas não subservente. A troça e a trapaça estão aí subentendidas. A ironia e o cinismo podem ser estratégias (MEDEIROS, 2017, p. 37).

Desde esse ‘encruzilhamento’ também tento me dedicar a buscar uma linguagem mais ‘fuleira’ para falar sobre palhaçaria, ou pelo menos intentar maneiras de constituir teo(ri)zações a respeito das investigações em palhaçaria as quais tenho me dedicado nos últimos tempos. E através de oxímoros e ‘invenções linguísticas’ me sinto como que cartografando o que se dá em minhas paisagens internas, mais até do que em minhas ‘fuleragens’ reais. Como que construindo ruínas de dentro pra fora até que elas se tornem aparentes.

Como que por um passe de mágica passei a me divertir com essa aventura de tentar escrever sobre a palhaçaria que brota aqui, em mim, e sobre minha jornada singular em suas dimensões relacionais, temporais-momentâneas, espetaculares, afetivas - no sentido de afetação defendida por Rolnik, Deleuze e essa ‘cambada’ pós-estruturalista apaixonada pelas maravilhas diversivas dos rizomas. Como deseja Bia Medeiros, também quero ser fuleira, escrever livros e rir deles (MEDEIROS, 2017, p. 38).

Há tempos sinto que falta nos estudos em palhaçaria algo que se ria dela, aliás. Que faça graça e que deboche da sisudez das definições e conceitos aplicados a teatralidade, a comicidade, a cenologia palhacesca. Sigo na busca de algo que ‘fuleirasse’ a escrita sobre palhaçaria no sentido de trazer alguma performatividade a discussão acadêmica sobre o tema. E uma vez que “não há regras para atos de linguagem (MEDEIROS, 2017, p. 38-39), gostaria de escrever rindo sobre o que faço, pois, no mais:

pouco importam as referências teóricas do cartógrafo. O que importa é que, para ele, teoria é sempre cartografia - e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha (...). Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. (ROLNIK, 1898)

Fontes que são sentires, devires, afetações, e que são acontecimentos, sensações e pensamentos soltos, mas em 'correspondência destoante', pois "a fuleragem não é retrato acabado, não tem títulos altissonantes." (MEDEIROS, 2017, p. 38). Fuleiragem é pra frente, é caminho, e por isso também é método palhacesco.

Mesmo para Leda Maria Martins, cujo entendimento do que seja 'performance' passa por Richard Schecher para quem, dada a diversidade modal que o termo pode abarcar, a ideia\imagem de leque ou ventilador, é fundante pensando no como as relações entre os entes performáticos se dão. Em sua teoria, Leda Maria Martins reitera a extensão do termo performance conjugando referente as ocorrências estritamente teatrais quanto um sem fim de formas ritualísticas que atuam na liminaridade do espectro artístico, como nas congadas e reisados por exemplo.

Para Leda Martins:

Cada uma dessas práticas (o teatro, a dança, o ritual, o esporte, as atividades lúdicas, os jogos, encenações coletivas, atos artísticos e mesmo expressões pulsionais emotivas) são modos subjuntivos, liminares, gêneros performáticos cujas convenções, procedimentos e processo não são apenas meios de expressão simbólica, mas constituem em si o que institui a própria performance. Ou seja, numa performance da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é simplesmente narrativo ou descritivo mas performativo. (MARTINS, 2003, p. 65)

Ou seja, numa palhaçaria que se inscreve no papel, não pode faltar performatividade nas ideias e conceitos que brincam, que fazem graça, que deboçam, que palhaceiam a sua própria escrita pois esse é seu corpo agora. E da mesma forma que um corpo não se define apenas por seus aspectos conjuntivos físicos: perna, pé, pele, órgãos, mas também pelos significantes que se colam nele a partir de suas relações sociais, ancestrais e subjetivas, no sentido antropófago que Rolnik traz:

O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. Aliás, "entender", para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima - céus da transcendência -, nem embaixo - brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é

mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem (ROLNIK, 1898)

Dessa maneira, vários são os diálogos entre fuleragem e palhaçaria. E é tão gostoso sentir esse tomar corpo e as cambalhotas conceituais que começo a dar, uma vez que “a fuleragem vai sem ver, sem temer, toca, sente, desliza, desfila e desfia, beija e é sem vergonha” (MEDEIROS e SOUB, 2018, p. 83). Aliás, muitas vezes ouvir dizer que é preciso muita coragem para se expor como palhaça. Coragem não só no sentido de ‘coração’ corajoso, mas no sentido de coração sem vergonha. E é mesmo. Coragem sem vergonha é aquela acompanhada de muita auto-ironia. Mas também enredada numa metodologia de composição através da ideia de ‘jogo’ e iteração, que tem um lugar de destaque em qualquer uma das apresentações rizomáticas dessa arte que brevemente trouxe para esse texto. E a essa ideia quero colar três procedimentos ou metodologias recorrentes e inspiradoras desde a leitura dos *Corpos Informáticos* e encruzilhar-lhes princípios palhacescos. O primeiro deles é o caso da pronóia.

Em 1994, descobrimos, ao acaso, o termo “pró-noia”. Esta seria o contrário da paranoia: na paranoia, alguém sempre está perseguindo o paranoico, trabalhando para destruí-lo. Na pró-noia, sempre alguém está, neste momento mesmo, colaborando com o pronóico, trabalhando por, contribuindo. O pronóico é fuleiro, des-preocupado porque não está pré-ocupado e acredita na co-laboração. Este termo também é interessante: “co-labora”.

A pró-noia funda teoricamente o *Corpos informáticos* desde então. (MEDEIROS, 2017, p. 38)

Em palhaçaria este procedimento pronóico aparece recorrentemente. E, num certo sentido, ele constitui o princípio sentido relacional palhacesco básico, pois palhaçaria se faz com, se faz em colaboração e iteração.

Desse maneira, boa parte da palhaçaria que vivencio, e com a qual busco trabalhar, desenvolve uma escuta muito sensível do intérprete em relação à sua espectação (DUBATTI, 2016) ou ‘brincância’. De forma geral é tranquilo perceber que palhaças, palhaces e palhaços - mesmo os lidos mais tradicionais, trabalham em colaboração com a plateia. Na pós-modernidade, a espectação e a escuta na palhaçaria ganharam uma atenção toda especial. E não estou me referindo a uma escuta auricular, dos ouvidos, e sim a uma outra escuta. Uma escuta do sensível, do íntimo, e do relacional<sup>16</sup>.

---

16 Quero nessa nota apontar a experiência que tive com Sue Morrison como uma das mais importantes nesse sentido da escuta relacional, pois, na abordagem dessa importante artista canadense, a conexão, o engajamento com os ‘campos emocionais’ de cada pessoa que está na ‘apresentação’ e com a qual se troca o olhar, é que se constrói a narrativa da fuleiragem\performance. Não há um comprometimento discursivo com o roteiro, senão com a relação que acontece entre os presentes.

Ainda me reportando a Jorge Dubatti, teórico teatral, pesquisador e crítico argentino, cujo olhar sobre a arte contemporânea, em especial o teatro, tem se destacado na filosofia da arte dos últimos tempos:

Há poéticas teatrais em que o trabalho espectral assume por inteiro o exercício consciente da distância ontológica: a quarta parede da caixa italiana; a metateatralidade do distanciamento brechtiano; o balé clássico. Contudo, há outras poéticas teatrais nas quais o acontecimento de espetação pode dissolver-se parcial ou totalmente, pode ser provisoriamente interrompido e retomado ou, ainda, combinar-se com tarefas de atuação ou com técnicas dentro do jogo específico de cada poética teatral.(...) O espectador pode fugir de seu espaço e ser tomado pelo regime do convívio ou pela poiesis. Chamo esses deslocamentos, respectivamente, de regressão convivial e abdução poética. De regressão convivial, podem-se achar exemplos nos trabalhos de variété, clown, narração oral e standup.(DUBATTI, 2016, p.36).

Dubatti coloca os *clowns* como representantes da regressão convivial das poéticas teatrais. Mas também vejo muitas palhaçarias acontecerem dentro do outro esquema desenvolvido por Dubatti: as abduções poéticas. Citando Dubatti:

(São) Alguns modos de abdução poética: + O espectador pode ser 'tomado', incorporado pelo acontecimento poético a partir de determinados mecanismos de participação e trabalho que o incluem no corpo poético. + O espectador pode voluntariamente 'entrar' e 'sair' do acontecimento poético em espetáculos performativos nos quais a liminaridade entre convívio e poiesis favorece o canal de passagem. + O espectador pode obter uma posição de simultaneidade no 'dentro' do acontecimento e no 'fora' da distância espectral, preservando plenamente a distância observadora e, ao mesmo tempo, sendo visto pelos outros espectadores como parte da poiesis. (DUBATTI, 2016, p. 35-36).

Estão expostas nessas ocorrências abduções poéticas expostas pelo pesquisador, o sentido de escuta ao qual me refiro e que percebem\recebem a plateia\brincante como componente e 'convidado compulsório' da cena. Esse tipo de ocorrências acontecem muito em cenas palhaescas tradicionais onde 'se pega' a plateia pra jogo. A liminaridade entre convívio, observação, ação cênica, e jogo presentes na poética palhaesca estabelecem desde aí um encontro próximo, íntimo, mas também pessoal e compartilhado com os presentes. Assim a palhaçaria que servimos nesse banquete convivial me parece ser um mega convite a antropofagia autoinflingida através da exibição, e às vezes até mesmo do escárnio, impostos aos compositores cênicos envolvidos na fuleragem, sejam eles brincantes convidados\abduídos, ou brincantes palhaescos referenciais.

No que a ideia de pronóia vem sentar-se ao lado da ideia de iteração. Antes da leitura dos materiais dos Corpos Informáticos pensava também na fuleragem palhaçesca em termos de ‘interação’, do interagir. Ou até mesmo a partir da ideia da intervenção, quando aplicada a práticas das ‘invasões de palhaças’<sup>17</sup>, ou da ocupação de espaços públicos, que parte são treino, parte espetáculo, e que são fuleragens obviamente.

Voltando a citar Medeiros:

Deleuze e Guattari, assim como Derrida, se referem ao conceito de “iteração”: conceito mais amplo e aberto do que o de “interação”. Nós tomamos a liberdade de trazer esse conceito para o campo da arte e da performance. Na interação, caminho por caminhos pré-estabelecidos pelos idealizadores do projeto, da obra (MEDEIROS, 2017, p. 38).

Na iteração, se potencializa o princípio de composição.

Mas mesmo quando ela não acontece, quando é interativa como com videogames (MEDEIROS, 2017) porque há um compromisso maior com o roteiro, ou porque dá medo da improvisação não funcionar, nas palhaçarias em geral a iteração é sentida como eminente. Quantas vezes me esforcei para manter interativo para o que tendia\queria ser iterativo? Muitas.

Seguindo nessa direção:

A participação iterativa é co-laborativa, co-labor-ativa, prevê a participação ativa do espectador; a possibilidade de modificação da proposta artística pelo iterator: iter (caminho), na fuleragem, a ação pode ser modificada, no caminho, pelo iterator. Alguns dizem “participador”. No participador, a dor permanece, na iteração, o transeunte, o errante, se torna iterator. (MEDEIROS, 2017, p. 38)

E complementando:

Iteração é repetição no processo, mas essa repetição é entendida como reformulação, reinvenção, reformulação. São iteradores aqueles que participam ativamente de um processo proposto não tendo a priori um resultado definido, um tempo previsível de duração, um espaço fixo de realização. Na iteração, o erro não existe, já que tudo é possível, impossível, impossível. (MEDEIROS, 2017, p. 38-39).

Como na palhaçaria o brincar com os erros e falhas é um mote palhacesco evidente. Sobretudo quando se quer provocar riso. Erros são um prato cheio de talinhos de riso.

---

17 Invasões de palhaças ou de palhaços,e palhaces, são ocorrências onde essas figuras saem para treinar o que chamamos de ‘encantamento’ que nada mais é do que treinar a escuta e as potências improvisacionais e relacionais tão próprias da artes palhacescas. Essas ocorrências fazem parte do ‘treinamento’ clown desenvolvido pelo LUME Teatro, por exemplo, mas também de outros caminhos formativos em palhaçaria.

Entretanto, nem sempre a palhaçaria quer provocar riso. Contudo são inúmeros os estudos sobre o sentido do fracasso, do erro, do problema, e da errância<sup>18</sup>, cujas ocorrências inclusive são ensaiadas a exaustão para aparentar que se tratam de acontecimentos autênticos, que se dão *in loco, in live, in situ, in momentum*. E ri aqui revivendo imaginariamente esses 'ensaios de erro' em cursos de palhaçaria que tentam garantir que as falhas, gags, as cascatas<sup>19</sup> funcionem ao enganar a espectação, que deseja e espera ser enganada e quando enganada ri, porque deseja rir de\para\com\por com a gente em situações de fuleragem.

Existo e resisto dentro dessas falhas, fissuras, cascatas e portanto, dentro dessa incomunicabilidade essencial no que tange a um desenho final de unidade cada vez mais fora do rigor sisudo que se apregoa na academia. Na verdade, muitas vezes me desinteresse dele. Desejo deslizar entre prevalências e manifesto meu desejo em fuleirar a linguagem, "fuleirar a filosofia" (MEDEIROS, 2017, p. 42) sobre palhaçarias.

## Referências bibliográficas

AQUINO, Fernando e MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). **Corpos informáticos. Performance, corpo, política**. Brasília: PPG-Arte/UnB, 2011.

Disponível em: [http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro\\_MEDEIROS\\_Maria\\_Beatriz.pdf](http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_MEDEIROS_Maria_Beatriz.pdf)

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. – 7ª edição. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

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

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Trad: Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. Vol 1.

---

18 Em termos de materiais que compõem um imaginário sobre palhaçaria, é recorrente palhaços volta e meia aparecem acompanhados de suas malas, o que compõe com um imaginário de interminável errância, por exemplo.

19 Cascatas são uma série de gags físicas ensaiadas na palhaçaria como por exemplo: quedas acrobáticas, tapas e gestos coreográficos treinados.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos: Introdução a Uma Filosofia do Teatro**. Tradução de Sérgio Molina, São Paulo: Edições SESC, 2016.

MARTINS, Leda M. "Performances da Oralitura: Corpo, Lugar de Memória". **Revista do Programa de Pós-graduação em Letras –UFSM**. Santa Maria, n.26, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/647>

MEDEIROS, Maria Beatriz de. "Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos". #4.1 - **Dossiê: Perspectivas Multidisciplinares no Campo da Arte – UFRN**. Natal, v. 4, n. 1, p. 33-47, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808>

MEDEIROS, B., & SOUB, A. "O conceito de mar(ia-sem-ver)gonha e a fuleragem/performance Mogno e Mais do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos". **Revista Vazantes**, 2(2), 80-89, 2019. Recuperado de <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/40292>

MIGUEL, Ana de. "Los feminismos a través de la historia. Capítulo IV. Feminismo de la diferencia y últimas tendencias". **REVISTA MUJERES EM RED, El periódico feminista**, 2007. Disponível em: <http://www.mujaresenred.net/spip.php?article1312>

PUC CETTI, Ricardo. "O Riso em Três Tempos". **REVISTA DO LUME**, Campinas: Unicamp, 1998.

REIS, Demian. **Caçadores de Risos: o Mundo Maravilhoso da Palhaçaria**. Tese de Doutorado, Salvador: UFBA, 2010.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo**. Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.

SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX**. (Tese de Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Linha do Tempo das Artes Circenses**. Portal Circonteúdo, (2009). Disponível em: [http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1910%3Aa-linha-do-tempo-da-artes-circenses&Itemid=424](http://www.circonteudo.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1910%3Aa-linha-do-tempo-da-artes-circenses&Itemid=424).

## Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

---

A palhaçaria hospitalar: breves  
registros sobre a atuação da  
Associação Doutores da Alegria e  
sobre o trabalho da pesquisadora  
Ana Elvira Wuo

### **Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum**

É palhaça e doutoranda em Teatro (UDESC), Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2017), bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria (2012). Formou-se em palhaçaria na Escola de Palhaços dos Doutores da Alegria, no curso de Formação de Palhaços para Jovens (2014). Dedicou-se à atuação palhacesca hospitalar, às ações artísticas, teóricas, formativas e de pesquisa na área de Artes Cênicas. Tem experiência em interpretação teatral, máscaras, iluminação cênica, pesquisa e palhaçaria com ênfase na atuação de mulheres e nas poéticas dos contextos hospitalares.

## Resumo

O presente trabalho trata-se da construção de um breve registro sobre a atuação palhacesca hospitalar. Tendo como enfoque a pesquisa sobre os trabalhos e experiência da Associação Doutores da Alegria e de Ana Elvira Wu, responsáveis pela edificação, cada qual, de uma prática de mais de trinta anos sobre a palhaçaria hospitalar, o presente artigo tem por objetivo registrar e difundir essas iniciativas, bem como as suas contribuições e referências artísticas, formativas e de pesquisa no contexto das Artes Cênicas do Brasil.

Palavras-chave: Palhaçaria Hospitalar, Doutores da Alegria, Ana Elvira Wu, Teatro.

## Introdução

O presente artigo trata-se de uma tentativa de registrar, brevemente, duas importantes iniciativas sobre a atuação palhacesca hospitalar brasileira, são elas: o trabalho desenvolvido pela Associação Doutores da Alegria, bem como, as pesquisas práticas e teóricas empreendidas pela professora e artista Ana Elvira Wu. A pesquisa aqui apresentada é oriunda de meu trajeto no doutorado em Teatro, realizado na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), sob orientação da profa. Dra. Maria Brígida de Miranda. Ao propor o recorte que originou esse artigo, tenho como foco registrar, difundir e enaltecer trabalhos de suma importância no âmbito da palhaçaria hospitalar, que são responsáveis pelo acúmulo de conhecimentos práticos e teóricos ao longo das últimas três décadas no Brasil.

## 1. A Associação Doutores da Alegria

Em meados do ano 2000, Val Pires e Márcio Douglas trabalhavam no Hospital do Mandaqui, em São Paulo, como os besteirologistas Dr. Valdisney e Dr. Mané Pereira. [...] Em uma de suas visitas, tiveram um encontro muito carinhoso com uma garotinha. Em seu leito constava o nome “A. P. Pereira”. Os palhaços apelidaram a criança de “Pereirinha” e brincaram com o fato de ela ter o mesmo sobrenome do Dr. Mané. Bem, mais de uma década depois, Val Pires segue atuando na associação Doutores da Alegria e faz dupla comigo nos plantões do Instituto da Criança. Dr. Valdisney e eu, Dr. De Dérson, aguardávamos o elevador para subir aos quartos. A porta abriu e uma criança surgiu. Valdisney arregalou os olhos. Um filme passava em sua cabeça: – Espera um pouco... A gente se conhece? Perguntou Valdisney desconfiado.

– Sim, eu sou a “Pereirinha!”, respondeu a menina com um sorriso. A menina tem agora 14 anos e Dr. Valdisney tem... Bem, deixa pra lá! Percebendo o reencontro, dei um passo para trás e apreciei a cena junto com a mãe da Pereirinha. Foi emocionante. Os olhos dos dois se encheram de lágrimas e, como uma caixa d’água quando estoura a boia, transbordaram de emoção. E ali, na saída do elevador, por um momento o hospital parou para saborear o doce reencontro entre um palhaço e uma criança. Ah, a vida é mesmo a arte do encontro, embora haja tanto desencontro nessa vida! (SPADA, 2019, s.p.).

O relato de experiência acima foi descrito por Anderson Spada, palhaço nos Doutores da Alegria, e revela um momento de reencontro, possibilitado pela experiência contínua da Associação Doutores da Alegria ao longo dos anos. Desde 1991, os Doutores da Alegria promovem esses encontros e reencontros, ampliando as possibilidades de inserção das figuras palhacescas na sociedade e no imaginário das pessoas que são interpeladas pela ação cênica nos contextos hospitalares. A partir de sua própria descrição,

Doutores da Alegria é uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos que introduziu a arte do palhaço no universo da saúde, intervindo junto a crianças, adolescentes e outros públicos em situação de vulnerabilidade e risco social em hospitais públicos (DOUTORES DA ALEGRIA, 2019, s.p.).

A Associação Doutores da Alegria<sup>1</sup> é a primeira organização do gênero no Brasil e atualmente conta com uma equipe de cerca de 40 palhaços e palhaços pro-

---

1 Para informações mais detalhadas sobre a Associação Doutores da Alegria consultar em minha dissertação de mestrado (BRUM, 2017).

fissionais contratados, além de diversas equipes de colaboradoras (es). Uma pesquisa realizada em agosto/setembro de 2019 revelou que os Doutores da Alegria contam com uma equipe de 72 profissionais, entre palhaças, palhaços, equipe técnica, equipe de gestão e equipe de formação (DOUTORES DA ALEGRIA, 2019, s.p.). A atuação em contextos hospitalares, para o grupo, trata-se do “[...] coração da organização” (DOUTORES DA ALEGRIA, 2019, s.p.) – que possui outras frentes de trabalho, como a Escola de Palhaços, a criação de espetáculos e palestras, o Programa Palhaços em Rede e o Programa Plateias Hospitalares – e se dá por meio de “[...] encontros semanais com as crianças em 8 hospitais de São Paulo e 4 em Recife, [nos quais] as duplas de palhaços subvertem a rotina hospitalar e propõem novos sentidos para a experiência de internação.” (DOUTORES DA ALEGRIA, 2019, s.p.).

A Associação recebeu premiações nacionais e internacionais por manter um dos mais completos programas de atuação palhacesca no mundo, abrangendo ações artísticas, atividades formativas e produção de conteúdos de pesquisa. Ao longo de seus trinta anos de existência, a organização realizou mais de um milhão e setecentas mil visitas em hospitais públicos (DOUTORES DA ALEGRIA, 2019, s.p.), voltadas para crianças e adolescentes em situação de hospitalização, assim como para seus acompanhantes, profissionais da saúde, funcionários e funcionários do hospital e demais transeuntes desse espaço.

A sede do grupo, em São Paulo, conta com uma videoteca equipada com diversos materiais sobre a palhaçaria, onde somam-se centenas de DVDs, VHSs, livros, revistas, folhetos, cartazes e diversos outros materiais de registro. Além desse arquivo, o grupo conta com a presença de Morgana Masetti, psicóloga que acompanha o trabalho dos Doutores da Alegria desde 1998 e que é a atual coordenadora de pesquisa do grupo, produzindo diversas publicações sobre o assunto (MASETTI, 1998; 2001; 2003; 2013; 2014; 2019).

Em se tratando de sua relação com os contextos hospitalares e com a palhaçaria, bem como de seus registros históricos e contemporâneos de pesquisa, o grupo Doutores da Alegria destaca-se como: a primeira organização profissional de palhaçaria hospitalar no Brasil (fundada em 1991); o principal grupo no país no tocante à atuação, pesquisa, registro e formação no âmbito da palhaçaria hospitalar; uma das mais antigas e principais referências no mundo sobre esse tipo de trabalho; a primeira organização no Brasil a fundar uma Escola de Palhaços (em 2004); a criadora de uma rede de palhaçaria hospitalar no Brasil: Palhaços em Rede (fundada em 2009); entre outras ações.

Assim, devido ao reconhecimento de tal organização como fundamental ao desenvolvimento da palhaçaria hospitalar brasileira e mundial e como impulsionadora de uma nova percepção sobre essas figuras cômicas – que historicamente dialogam com as características de seu tempo e da sociedade em que vivem, como afirmam Alice Viveiros de Castro (2005), Tristan Rémy (1945), Vladimir Propp (1999), Georges Minois (2004), dentre outros –, além do contato que, fortuitamente, pude travar com tal grupo, tenho-a como importante referência

prática e de pesquisa no contexto da atuação hospitalar. Os dois anos em que frequentei diariamente a sede do grupo, tendo aula com palhaças e palhaços de seu elenco, reverberam ainda em todas as minhas práticas no contexto hospitalar, sendo de grande valia os ensinamentos recebidos por palhaças e palhaços experientes e empenhados em seu ofício ao longo das décadas.

A seguir, no sentido, de trazer uma perspectiva colada à atuação palhacesca da Associação, trago a colaboração da pesquisadora Beatriz Sayad, que se dedicou, durante três anos, à observação das visitas e intervenções dos Doutores da Alegria nos contextos hospitalares:

Nós treinamos para o presente, não estamos prontos, no sentido de acabados, finalizados, mas sim prontos, no sentido de prontidão, de predisposição a adaptar-se, a transformar-se. Esta noção de presença, que nos é tão cara, corre o risco de se perder, de ir por água abaixo se o palhaço acreditar que ele tem que acertar: chegar ao hospital, fazer algo de muito mágico ou engraçado, mudar o ambiente e sair. Para transformar o outro é preciso, antes de tudo, transformar-se a si mesmo. (SAYAD, 2008 apud DOUTORES DA ALEGRIA, 2008, p.14).

Assim, o comprometimento com uma noção de presença aliada às técnicas palhacescas vem sendo, ao longo dos anos, uma metodologia pautada pelos Doutores da Alegria no intuito da realização de relações positivamente efetivadas.

Para Morgana Masetti, psicóloga e diretora de pesquisas da Associação, a atuação palhacesca hospitalar, quando foi inserida profissionalmente no Brasil, em 1991, por meio da iniciativa de Wellington Nogueira, deu-se a partir de um diálogo com iniciativas semelhantes em outros países:

O movimento de palhaços é um movimento muito forte, é uma coisa que cresceu muito, no Brasil a gente tem mais de mil grupos fazendo este tipo de atividade, na verdade atividades com características diferentes que estão recebendo o mesmo nome, que a gente está agrupando no mesmo nome por enquanto. Existem divergências sobre como começou (a atuação palhacesca hospitalar), mas uma referência forte é o Michael Christensen (fundador do Clown Care) em Nova Iorque e ele estando lá, a Caroline (Simonds) que depois foi para a França (e fundou o grupo Le Rire Médicin), o Wellington (Nogueira) que veio para cá (e fundou os Doutores da Alegria), Laura (Fernandez) que depois foi para a Alemanha (e fundou o grupo Die Clown Docktoren). Outro ator foi para a Itália, outro para a Espanha. Todos estes atores beberam da mesma fonte e depois se espalharam um pouco pelo mundo e deram uma continuidade para este trabalho com uma linguagem próxima, claro, todos adaptando para sua realidade e depois fazendo novas descobertas. Tem um diálogo que felizmente é possível entre todos estes grupos. Então eu acho que isto ajudou a gente pensar que hoje em dia o trabalho do palhaço

no hospital está no mapa mundial, e cada país está lidando com ele de um jeito (MASETTI, 2014, s.p.).

No Brasil, os Doutores da Alegria foram o primeiro grupo a profissionalizar e a desenvolver as especificidades da atuação palhacesca no contexto hospitalar, acompanhando um movimento que também aconteceu em outros países e que se expandiu no país.

A seguir, trago uma imagem de parte do elenco dos Doutores da Alegria:



**Figura 1:** Parte do elenco dos Doutores da Alegria.

Fonte: DOUTORES DA ALEGRIA. 2018. Disponível em:

<<https://doutoresdaalegria.org.br/>> Acesso em: 09 dez, 2019.

O movimento de expansão da palhaçaria hospitalar no Brasil tem suas raízes no trabalho desenvolvido pelos Doutores da Alegria, que, por sua vez, teve ligações com o trabalho de Michael Christensen, desde 1984, a partir da fundação do Clown Care Unit<sup>2</sup>.

As autoras canadenses Donna Koller e Caroline Grisky, ao realizarem um panorama sobre a atuação palhacesca hospitalar com base no panorama internacional, situam os Doutores da Alegria entre as principais organizações mundiais:

Na última década, houve um rápido crescimento no âmbito da palhaçaria hospitalar, principalmente em ambientes pediátricos. Milhares

---

<sup>2</sup> Para maiores informações sobre o contexto internacional relacionado a Wellington Nogueira, acessar “Palhaças e Palhaços: o hospital como palco de encontros” (BRUM, 2017).

de crianças são postas em contato com palhaças e palhaços durante a hospitalização. Por exemplo, seis palhaços do *Therapeutic Clown Program* do Hospital *Sick Children (Sick Kids)* em Toronto, Ontário, Canadá, vêem uma média de 20 crianças 2 dias por semana, totalizando mais de 10.000 visitas por ano. Os pacientes podem variar de idade, desde a infância até a adolescência. A *Theodora Foundation* patrocina palhaços em 82 hospitais em três continentes, Europa, África e Ásia. Nos Estados Unidos, 90 médicos-palhaços do *Clown Care Unit* de Palhaços do *Big Apple Circus (CCU)* realizam 250.000 visitas aos leitos por ano. A Austrália possui o *Humour Foundation Clown Doctor Programs*, na América do Sul existem os Doutores da Alegria e na França, *Le Rire Médecin*. Além disso, os palhaços voluntários de atendimento visitam inúmeros hospitais e asilos, principalmente nos Estados Unidos e no Canadá (KOLLER; GRISKY, 2008).<sup>3</sup>

Importante salientar, ainda, que o grupo Doutores da Alegria, desde sua fundação, em 1991, é construído com a presença de mulheres atuando como palhaças. A história do Teatro e do Circo não pode ser narrada dessa forma, uma vez que as mulheres foram buscando maneiras de se inserir historicamente em uma arte desenhada para o masculino nesses dois contextos<sup>4</sup>. No Brasil, a partir dos Doutores da Alegria, uma mulher compôs a primeira dupla profissional de palhaçaria hospitalar. Wellington Nogueira, fundador do grupo, retornou ao Brasil após quatro anos de trabalho e estudos nos Estados Unidos, junto ao grupo *Clown Care*<sup>5</sup>. Ao fundar os Doutores da Alegria sua primeira contratação para a Associação foi a artista Vera Abbud, com quem passou a trabalhar em dupla no contexto hospitalar de São Paulo. Na sequência, com o desenvolvimento e ampliação dos trabalhos do grupo, Wellington Nogueira contratou Pedro Pires, Alexandre Roit e Thaís Ferrara.<sup>6</sup> Thaís Ferrara e Vera Abbud permanecem atuando nos Doutores da Alegria até os dias atuais. Thaís atua como artista e formadora na organização, tendo sido, ao longo de um ano, minha professora de palhaçaria na Escola dos Doutores da Alegria e diretora, em parceria com Roberta Calza, do espetáculo *Nada de Crachá, meu chapa!*, que foi o resultado final da formação do Programa de Formação de Palhaçaria

---

3 Tradução minha.

4 No Teatro Ocidental as mulheres foram proibidas de atuar até o século XV (BERTHOLD, 2017), já o Circo apresenta uma realidade onde a atuação de mulheres como palhaças não é comum até o século XX (MONTEAH, 2015), sendo que as dramaturgias registradas são voltadas para a atuação masculina (RÉMY, 2016; BOLOGNESI, 2003).

5 Ver mais detalhes em Brum (2020), onde encontra-se uma entrevista completa com Wellington Nogueira, bem como maiores informações sobre a sua trajetória e fundação dos Doutores da Alegria.

6 Essas informações foram cedidas por Wellington Nogueira, por meio de trocas de e-mail, e também aparecem na entrevista de Vera Abbud, disponibilizada em partes em minha tese, a ser defendida em novembro de 2021.

para Jovens (PFPJ), turma 5, onde fui discente. Vera Abbud cedeu uma entrevista para a minha pesquisa de doutorado, a qual será disponibilizada em novembro de 2021. A mencionada entrevista traz um conteúdo enriquecedor sobre a palhaçaria hospitalar desde uma pesquisa prática, enraizada nas experiências de vida da artista em diálogo com a palhaçaria.

Desse modo, por meio do breve registro sobre a palhaçaria hospitalar desenvolvida pelos Doutores da Alegria desde 1991, no Brasil, busquei explicitar a importância do trabalho do grupo no contexto nacional, bem como em contextos internacionais onde é igualmente tido como referência. O empenho e dedicação empregados pelo grupo que, em 2021, completa três décadas ininterruptas de trabalho sobre a palhaçaria hospitalar foi, aqui, brevemente registrado no sentido de ampliar a legibilidade dessas ações nos contextos acadêmico, artístico e formativo.

A seguir, trago outro intento de registro sobre a experiência prática e de pesquisa no âmbito da palhaçaria hospitalar, com vocês, a profa. Dra. Ana Elvira Wuo.

## 2. Profa. Dra. Ana Elvira Wuo

Em período bastante próximo ao início do trabalho dos Doutores da Alegria (1991), em 1993, Ana Elvira Wuo iniciou, no país, seu trabalho e pesquisa sobre o “Clown visitador” (WUO, 2011), trazendo uma metodologia única de trabalho, pesquisada atualmente junto ao Departamento de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Com tal metodologia, Ana Wuo investiga a palhaçaria e seus processos iniciáticos a partir do diálogo com o contexto hospitalar. A seguir, trago duas imagens da pesquisadora, professora e palhaça Ana Elvira Wuo:



Figura 2: Ana Elvira Wuo.

Fonte: Redes sociais da pesquisadora. Montagem: Mariliz Focking.

O clown, no hospital, faz tudo às avessas, postura transgressora pertinente a uma genealogia cômica que se manifesta nas mais variadas linhas de atuação existentes, ajudando a criança a espantar o medo, a brincar com o seu corpo saudável e risível. Ele comunga suas piadas repletas de bom humor e assim o riso surge, instaura a alegria para que um risco de morte se transforme [...] (WUO, 2011, p. 45).

Ana Elvira Wuo é a palhaça Dolores Dolaria, desde 1992, além de atriz, pesquisadora e professora adjunta do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. Também é pesquisadora em técnicas de ator, formada com o grupo LUME, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 1994-1998), realizou o Curso de Mestrado em Estudos do Lazer em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 1999). Ana Elvira Wuo tem doutorado em Pedagogia do Movimento e Corporeidade em Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (2005) e seu segundo doutorado foi em Artes da Cena, obtido pelo Instituto de Artes da UNICAMP (2016). Além disso, a pesquisadora possui Pós-doutorado em Linguística no IEL - Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP (2011). Ana Elvira Wuo conta, ainda, com a autoria na publicação de três livros, são eles: 'O clown visitador: comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas', em 2011, que teve mais de 1500 exemplares comercializados pela EDUFU; 'Disfunções Líricas', publicado em 2012 pela Editora Papel Social e o 'Aprendiz de clown', publicado em 2019 pela Paco Editorial, esses dois últimos livros somando mais de 400 exemplares distribuídos. Ana Wuo e eu, ainda, dividimos a autoria do livro 'Palhaças na Universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais' (WUO; BRUM, 2021). Como parte de sua pesquisa de Pós-doutorado intitulada 'A escuta do olhar', Ana Elvira Wuo criou, em 2020, o espetáculo solo 'Dormente', dirigido pela artista e palhaça Lily Curcio, do grupo Seres de Luz (Campinas, SP), onde a artista atua como a palhaça Caixinha. Teve como iniciadores na arte da palhaçaria os mestres "[...] Ricardo Puccetti, Carlos Simioni, Luís Otávio Burnier, Philippe Gaulier e Jacques Lecoq (indiretamente)." (WUO, 2016, p. 35).

Mantém, ao longo das últimas três décadas, sua pesquisa ativa nas áreas práticas, teóricas e/ou formativas da palhaçaria hospitalar, sendo criadora do termo metodológico 'clown visitador', por ela investigado no curso de Teatro da UFU, junto às suas alunas e aos seus alunos da graduação. O público específico a que se volta o trabalho de Ana Elvira Wuo, em sua pesquisa sobre a metodologia do 'clown visitador', é composto por crianças hospitalizadas e seus acompanhantes, sendo que, conforme a autora ressalta, sua atuação é atravessada também por profissionais da saúde e multiequipes hospitalares (WUO, 2011), sendo que o hospital visitado por ela é o Centro Infantil Boldrini, em Campinas, São Paulo. Ao refletir e registrar o seu trabalho como palhaça e formadora de palhaças e de palhaços no contexto hospitalar, Ana Wuo afirma

que: “O clown podia se relacionar com outros profissionais de outros setores, mas deveria priorizar a visita às crianças e seguir um roteiro de trabalho com um tempo limite de atendimento.” (WUO, 2011, p. 68-69).

Sua metodologia é única no Brasil, partindo da busca por uma conexão que permita o despertar das palhaças e palhaços adormecidos dentro de cada criança hospitalizada. Ao propor experiências iniciáticas no contexto da palhaçaria hospitalar especificamente voltada para o atendimento de crianças, a autora, palhaça e pesquisadora promove a expressão genuína de subjetividades a partir da criação de um espaço artístico de experimentação. Nas palavras da autora:

As pessoas têm um clown interiorizado e este tenta se divertir a qualquer custo. Nesse momento, é bom saber que, mesmo que não haja um nariz vermelho, existem outras maneiras de ele se manifestar. Por isso, quando ele cruzar o seu caminho, será melhor se entregar, sem resistência. (WUO, 2016, p. 15).

Ana Wuo, ao realizar sua pesquisa, é a pessoa que prepara o território para que a palhaça, o palhaço ou o clown, como ela prefere, cruze com o caminho de diversas pessoas nos contextos hospitalares, emergindo das profundezas de cada ser e tomando forma cotidiana em momentos de jogo com a palhaça Dolores Dolarría e suas/seus aprendizes.

A proposta cunhada por Ana Wuo exige que a palhaça/o desenvolva elevada capacidade relacional, uma vez que as conexões estabelecidas ocorrem com o objetivo de despertar uma maneira específica de comportamento de seu público, isto é, um lugar de protagonismo mediado pela comicidade. Para que isso aconteça, inevitavelmente, as pessoas necessitam construir uma relação de confiança com a palhaça/o, permitindo-se acessar a expressão cômica e palhacesca de sua existência. Isso aconteceu com a ajuda e companheirismo, inicialmente, da palhaça Dolores Dolarría e, posteriormente, com o das/os centenas de alunas e alunos formados por ela no Brasil, desde 1997, quando ela ministrou o seu primeiro curso de palhaçaria.

Além dos processos iniciáticos e do despertar do clown das crianças hospitalizadas, Ana Wuo, desde 1997, ministra cursos e formações que tem por intuito aprofundar sua pesquisa na palhaçaria e promover essa arte entre o público em geral e estudantes de teatro e de circo:

A pesquisa experimental, desenvolvida com atores iniciados por mim desde 1997, possibilitou a elaboração de um projeto de um curso de iniciação de clown e, também, de acordo com a necessidade, a reflexão profunda a partir do instante em que vieram à tona questionamentos acerca de minha própria forma de ensinar, em outro momento, o clown como uma técnica. É o fio que vai se desenrolando de volta ao começo, às fontes geradoras do aprendizado pessoal da pesquisadora (WUO, 2016, p. 42).

Ana Wuo descreve algumas características metodológicas de seu projeto formativo/iniciático no âmbito da palhaçaria, destacando o caráter pessoal da comicidade por ela buscada nas/nos aprendizes de clown:

Tendo um cuidado redobrado e muita atenção para não perder o fio condutor da comicidade de cada pessoa. Percebo que o que aprendi como uma pequena ação, uma ação surpresa, um lapso corporal, por exemplo, a vergonha que uma pessoa sente ao estar exposta ao público, pode ser revelada para a plateia. Quando se está parada em frente a todos sem saber o que fazer, surge um balancinho do corpo, um retorcer das mãos, de repente um sorrisinho meio sem graça, uma risada meio nervosa, um olhar, meio de rabo de olho, espreitando o público e um olhar sem querer encarar, tentando disfarçar algo e tentando esconder alguns detalhes ou partes do corpo: um nariz, orelha ou pescoço desproporcionais, sinais que poderiam servir para buscar o clown da pessoa. Algumas vezes, eles não são muito evidentes no corpo, mas se evidenciam nas atitudes, no caráter e na personalidade. Tanto a braveza, a parvoíce, a timidez, a extroversão e a distração, como a presença da pessoa e seu estado natural de verdade: sem imitar ninguém, mas sendo ela mesma, do jeito que é (WUO, 2016, p. 64)

Como formadora, Ana Wuo afirma atentar-se aos gestos e ações das pessoas não só em momentos de prática no curso, mas até mesmo nos intervalos, onde, em estado de maior relaxamento, acabam demonstrando características pessoais próximas da energia cômica do clown (WUO, 2016). Essa observação ativa é aliada aos procedimentos técnicos que compõem a gama de ações que configuram a palhaçaria por ela investigada. Para Ana Wuo, nesse sentido, “O olhar perceptivo do iniciador é necessário para estabelecer conexões num universo conhecido pelo mesmo, mas desconhecido pelo iniciado.” (WUO, 2016, p. 106).

Tendo os processos formativos na área da palhaçaria como uma prioridade em seus trabalhos dentro e fora do cenário acadêmico, a autora conduz uma metodologia experimental, nascida da agência (e da urgência) de suas múltiplas experiências e desejos formativos, artísticos e de pesquisa. A seguir trago, nas palavras da autora, evidências sobre sua proposta como formadora e iniciadora, bem como sobre seus impactos artísticos e de pesquisa na sociedade:

O curso mantém-se com carga horária mínima de 25 horas, necessária à iniciação de cada participante. O processo influenciou a criação de grupos de estudo, a escrita de dissertações de mestrado e as publicações sobre a aplicabilidade do trabalho dos clowns em espetáculos, teatros, asilos, creches, escolas, hospitais. O processo de criação divide-se em dois momentos: 1º Bloco – iniciação do clown (com duração de 30 horas); 2º Bloco – elaboração de repertório (25 horas), com 20 participantes no máximo, idade acima de 16 anos, re-

alizado de forma condensada, com distribuição de carga horária de cinco horas por dia (WUO, 2016, p. 107-108).

Sobre o público, a autora afirma que inicialmente foi composto por atrizes e atores, e que ao longo dos anos foi se ampliando para pessoas advindas de outras áreas profissionais e áreas, tais como “[...] como engenharia elétrica, computação, línguas, pedagogia, artes plásticas, educação física, direito, medicina, enfermagem etc.” (WUO, 2016, p. 108).

Percebo esse mesmo movimento nos contextos formativos e artísticos em que, como palhaça e pesquisadora, estou imersa. Há, nos últimos dez anos, uma popularização dos cursos e oficinas de palhaçaria, o que propicia oportunidades de contato dessa arte com públicos menos restritos, que dialogam com ela em contextos de lazer, autodescoberta, movimentação física, desenvoltura, diversão, dentre outros objetivos extra-profissionais que, de alguma forma, são buscados na palhaçaria. Ao ampliar a gama de seu público nos cursos e formações, Ana Wuo, desse modo, dialoga com um fluxo presente na sociedade. Esses diálogos podem, ainda, agregar novas percepções à palhaçaria, uma vez que cada pessoa traz diferentes formas de estar no mundo, assim como experiências profissionais de áreas diversas.

Ana Wuo afirma que sua metodologia tem como importante base a brincadeira:

Procurei, no decorrer desses dezenove anos de pesquisa em iniciação de clowns, elaborar exercícios que proporcionam aos iniciados o desenvolvimento de brincadeiras, algumas vezes, com o intuito de expô-los sem que percebam que estão sendo expostos e observados. Comecei a perceber, após cada curso dado, que o envolvimento com a brincadeira deixava os alunos livres, descompromissados, despreocupados em relação ao resultado final de encontrar o clown, permitindo que o estado criativo permanecesse no aprendizado sem a preocupação de chegar ao fim, mas de continuar realizando a descoberta, não só durante aquele período de tempo, mas como processo continuado. Os vários jogos e brincadeiras selecionados são trabalhados durante as diferentes fases do aprendizado como complementares ao ritual (WUO, 2016, p. 109).

A autora prossegue explicitando os seus métodos, empregados ao longo dos processos iniciáticos da palhaça, do palhaço ou do clown:

No primeiro contato com os participantes, fazemos uma brincadeira falando de coisas que gostamos de fazer e que não estejam relacionadas ao clown ou à profissão. Num outro momento, agradeço às pessoas por terem escolhido o curso, pois o mundo precisa dos clowns. A seguir, explico que o nosso intuito é nos divertirmos e que meu clown e eu iremos, a partir daquele momento, conduzir a “nos-

sa brincadeira no picadeiro”, pois todos são futuros candidatos ao “Circo dos Envergonhados” (WUO, 2016, p. 109-110).

Nesse sentido, Ana Wuo afirma que “[...] o clown é um processo criativo pessoal e único. [...] é um processo contínuo de criação.” O processo iniciático, desse modo, para a autora, “[...] reduz-se, em suma, à experiência de morte e de renascimento. ‘Desformar’ um corpo para dar vida a outro, o corpo clownesco.” (WUO, 2016, p. 151). Embora seja muito importante que as iniciadas e os iniciados sejam conduzidas/os, em primeiro momento, pela experiência de alguém que conhece profundamente a palhaçaria, como coloca a autora, esta é uma arte em constante processo de mudança, sendo que busca pela construção de uma palhaça acompanha nossas constituições enquanto pessoas: “O clown muda, cresce, amadurece e envelhece, como todos nós. Ele é um companheiro ou companheira que vai seguir conosco pelo resto de nossa vida.” (WUO, 2016, p. 110). Essa percepção sobre a palhaçaria revela um profundo comprometimento com uma comicidade pessoal, que parte da existência de cada pessoa em diálogo com seus aspectos risíveis na releitura de estruturas cotidianas. Trata-se de uma metodologia especificamente voltada para a construção pessoal da comicidade, e, por uma busca que não emerge de mecanismos externos que são sobrepostos a um corpo, mas de uma corporeidade que se sobressai na intersecção com percepções e a ações diversas sobre a realidade.

Nesse contexto, Ana Wuo situa o jogo com o público como “Um dos princípios elementares da técnica de clown.” (WUO, 2016, p. 117), uma vez que, para ela: Ele se relaciona com tudo o que faz, não olha com distanciamento, olha com proximidade envolvente, relacionando-se com tudo à sua volta. Quem observa um clown ao se relacionar com as coisas percebe logo que ele é, de certa forma, um curioso que penetra naquilo que vê, dependente da interação, do momento, das pessoas, dos objetos, olhando com afincado. Ele olha porque quer ser percebido e quer ser olhado. Quer aparecer. Precisa aparecer para revelar de perto o que ele é (WUO, 2016, p. 117).

Nesse processo de descoberta e revelação as palhaças e palhaços, conforme a metodologia da autora, buscam por “[...] um desprendimento das ações cotidianas do corpo do iniciante por meio de exercícios (físicos, lúdicos e imagéticos) e de preparação do corpo pessoal, encaminhando-o para uma soltura de formas, de gestos habituais [...].” (WUO, 2016, p. 154). No discurso da autora destacam-se por um lado a expressão pessoal de cada pessoa, e por outro, a pesquisa sobre repertórios físicos e técnicos da palhaçaria, tornando-se uma referência metodológica constantemente vivenciada na prática e registrada nas publicações da autora. Para ela, nesse sentido, a figura da palhaça/o “[...] recupera os elementos perdidos dentro do processo social controlado, na busca de uma lógica pessoal para poder sentir, reagir e transgredir corporalmente,

ficando na outra margem oposta aos padrões estabelecidos.” (WUO, 2016, p. 178). Essa oposição aos padrões, muitas vezes, se dá desde a criação inicial da palhaça ou do palhaço, uma vez que a partir da observação própria se possa reconhecer e romper com moldes de existência, onde, em concordância com as colocações da autora Ana Wuo, pode surgir a comicidade.

A palhaça, o palhaço e, em Ana Wuo, o clown, têm uma potência intensa, capaz de permear os aspectos mais profundos da existência de quem pratica essa arte:

[...] confesso que o clown trouxe-me à luz, pois, no momento em que me sentia em carne viva na dor de perder-me sem vida, agarrei-me ao nariz do clown como quem se agarra a um salvador, ao Parsival. Aquele ser mítico que vem para desemaranhar o novelo do destino. Senti-me exposta à minha própria escolha e comecei a ouvir o chamado para buscar os clowns junto àqueles que desejavam esse encontro para brincar com suas próprias sombras (WUO, 2016, p. 205).

O discurso de Ana Wuo é permeado pelas suas experimentações práticas ao longo de quase três décadas atuando como palhaça e formadora, e também pela sistematização desses conhecimentos e questionamentos em suas pesquisas teóricas publicadas. Ao relatar sobre o trabalho da pesquisadora e de palhaça, tive acesso, ainda, a um arsenal de memórias que me aproximam de Ana Wuo enquanto grande referência e parceira de jornada na pesquisa sobre a palhaçaria. Embora, por questões geográficas, eu ainda não tenha tido a oportunidade de participar de um curso ministrado por ela, fui agraciada por sua companhia durante a organização do livro *Palhaças* (WUO; BRUM, 2021). Essa parceria surgiu em nosso primeiro, e único, encontro presencial, em 2018, no Festival Esse Monte de Mulher Palhaça, organizado por Karla Concá, Samanta Anciões, Geni Vegas, Vera Ribeiro e Ana Borges, das Marias da Graça, no Rio de Janeiro, RJ.

Meu intuito, ao trazer um recorte artístico e pedagógico sobre a obra da pesquisadora e artista foi o de, além de honrar a memória e importância de seu trabalho constante na palhaçaria hospitalar, colocá-lo como imprescindível no que tange o estudo da palhaçaria hospitalar no Brasil, uma vez que a metodologia pesquisada por Ana Wuo ao longo de quase três décadas é única no Brasil, propondo transformações no contexto hospitalar a partir da proposição do ‘despertar do clown’ das pessoas em situação de hospitalização, além de um método formativo calcado na comicidade de cada pessoa que cria, como esmerada obra de arte, uma palhaça, um palhaço ou um clown.

## Conclusão

Os projetos de palhaçaria hospitalar aqui apresentados, cada um a partir de metodologias próprias, defendem, como maneira de ampliar sua gama de atu-

ação, que as figuras palhacescas promovam vínculos com a sociedade, e também o desenvolvimento de relações positivamente efetivadas/continuadas. Fazendo um movimento diverso ao do Circo e/ou do Teatro, as figuras palhacescas, nesses casos, vão ao encontro de suas espectadoras e de seus espectadores, que muitas vezes estão em situação de instabilidade e vulnerabilidade.

Desse modo, o trabalho desenvolvido pelos Doutores da Alegria, assim como o trabalho de Ana Elvira Wu, são importantes referências na pesquisa brasileira sobre a atuação palhacesca hospitalar. Na minha percepção enquanto palhaça e pesquisadora, noto que esses dois trabalhos são fundamentais na edificação da palhaçaria hospitalar do Brasil, e importantes iniciativas em que se inspiram organizações de países de toda a América Latina e em outros contextos internacionais.

## Referências

BRUM, Daiani Cezimbra Severo Rossini. A atuação de palhaças e de palhaços: o hospital como palco de encontros. 2017. 138 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Curso de Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

BERTHOLD, Margot, História Mundial do Teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

BOLOGNESI, Mário Fernando. Palhaços. São Paulo: UNESP, 2003.

DOUTORES DA ALEGRIA. Boca Larga: Cadernos dos Doutores da Alegria n. 4. São Paulo: Doutores da Alegria, 2008.

DOUTORES DA ALEGRIA. Site dos Doutores da Alegria. 2019. Disponível em: <https://doutoresdaalegria.org.br/>. Acesso em: 07 mai. 2021.

KOLLER, Dona; GRYSKI, Caroine. The life threatened child and the life enhancing clown: Towards a model of therapeutic clowning. *Ecam*, 5 (1), p. 17-25, 2008.

MASETTI, Morgana. Boas misturas: a ética da alegria no contexto hospitalar. São Paulo: Palas Atenas, 2003.

MASETTI, Morgana. Boas misturas: possibilidades de modificações da prática do profissional de saúde a partir do contato com os Doutores da Alegria. 2001. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Curso de Psicologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

MASETTI, Morgana. Parte da palestra proferida no Fórum: Caminhos da Formação em Palhaçaria. 2014. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=21&v=39yfN3RiN0I](https://www.youtube.com/watch?time_continue=21&v=39yfN3RiN0I). Acesso em: 17 jan. 2016.

MASETTI, Morgana. Por uma ética do encontro: a influência da atuação de palhaços profissionais na ação dos profissionais de saúde. *Indagatio Didactica*, Aveiro, v. 5, n. 2, p. 912-925, jun. 2013. Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/ID/article/view/2499/2367>. Acesso em: 17 jun. 2015.

MASETTI, Morgana. *Soluções de palhaços: transformações na realidade hospitalar*. São Paulo: Palas Athena, 1998.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. 3. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

MONTEAH, Sara. *Mulheres Palhaços: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*. Dissertação, 2014. (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2014.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução Aurora Fornoni Bernadini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

REMY, Tristan. *Les Clowns*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1945.

RÉMY, Tristan. *Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

SPADA, Anderson. O verdadeiro encontro nunca é marcado. In: *BLOG dos Doutores das Alegria*. 2019. Disponível em: <https://doutoresdaalegria.org.br/blog/o-verdadeiro-encontro-nunca-e-marcado/>. Acesso em: 14 jan. 2020.

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

WUO, Ana Elvira. *O clown visitador: comicidade, arte e lazer para crianças hospitalizadas*. Uberlândia: EDUFU, 2011.

WUO, Ana Elvira. *Clown: “desforma”, rito de iniciação e passagem*. 2016. 1 recurso online (220 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/321826>>. Acesso em: 1 set. 2020.

WUO, Ana Elvira; BRUM, Daiani C. S. R.. *Palhaços na Universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais*. Santa Maria: EDUFMS, 2021.

## Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão

---

Foto Ensaio “Mary En Virtual Mood:  
Palhaçaria Virtual” e Mary En  
Metamorphosis: Clowning e  
Fotografia” – dois atravessamentos”.

### **Enne Marx**

Doutoranda no Programa de Estudos Artísticos/Estudos Teatrais e Performativos da Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Portugal, sob a orientação de Fernando Matos de Oliveira em colaboração com Joice Aglae Brondani (PPGAC/UFBA). Projeto acolhido pelo Centro de Estudos Interdisciplinares/Universidade de Coimbra. Pesquisa com financiamento da Fundação portuguesa para Ciência e Tecnologia (FCT) através da bolsa de doutorado 2021.07341-BD – Enne Marx Beserra.

Uma artista palhaça investigadora tem sempre muitos caminhos a desbravar, um deles indubitavelmente instigante, é o de criar e trazer para a criação a investigação pela prática, a fim de conjecturar elementos colaborativos entre teoria e práxis (Leavy, 2015; Borgdoorf, 2010), colocar o material de estudo no corpo e no sentir, e então descobrir insumo para desenvolver de forma mais potente o que de fato está à procura. Estas experiências são flutuantes e embora se apresentem de forma estrutural, tendo em vista o objeto de pesquisa, continuam se atualizando, constituindo-se em material vivo e mutante. A reflexão deste Foto Ensaio parte das experiências práticas (sempre em construção), dos diários de bordo escritos durante todo o processo criativo - antes, durante e depois do espetáculo virtual “Mary En Virtual Mood” (criado em 2021 em meio ao momento pandêmico como um experimento virtual autobiográfico), de fragmentos da dramaturgia desenvolvida por mim para o experimento, das artistas que me instigaram na pesquisa para o estudo de caso em interface com a Fotografia, e da pesquisa continuada linkada ao escopo do meu doutoramento.

As fotos que aqui se sobressaem advêm da pesquisa de dois estudos de caso do meu projeto de doutoramento intitulado “Metamorfoses do Clown: A Comicidade e o Riso na Transdisciplinaridade”, que propõe uma casuística transdisciplinar, focada em diversas interfaces (Palhaçaria Virtual, Teatro Físico, Fotografia, Vídeo Instalação, Bufonaria e Performance) e que se relacionam com o clowning\palhaçaria na criação contemporânea. Aqui se destaca o estudo da obra “Clowning Around the World and Socialite Selfies – In Pictures” (2016), da artista visual e fotógrafa Cindy Sherman, que me atravessou de maneira substancial, de forma a migrar a pesquisa analítica e conceitual dessa obra (tendo-a como inspiração) para a experimentação no corpo das diversas figuras compostas por mim, com colaborações de alguns artistas (ver ficha técnica), que me levaram a outros “estados” levando a potencializar o meu “Ser Palhaça” e descobrir dissonâncias e emoções diversas. Digamos ser esta, a primeira “metamorfose” do meu processo de investigação pela prática, a qual intitulo de “Mary En Metamorphosis – primeiro atravessamento: Clowning e Fotografia”.



Figura 01

Destaca-se ainda neste Foto Ensaio, a pesquisa desenvolvida inspirada em outra artista, a humorista australiana Celeste Barber, que nos faz rir com as suas fantásticas desconstruções em fotografias dos padrões femininos com relação à sensualidade. Celeste traz na sua obra a aceitação corporal e o empoderamento que isto pode causar à alma feminina. A diferença que se pode observar entre as suas desconstruções e as minhas é a mesma que observo entre as minhas personas e os diversos “clowns” da Cindy Sherman – eu estaria a desenvolver a pesquisa a partir do meu estado de palhaça – a mesma que veste as diversas figuras ou satiriza divas e celebridades – a palhaça com seu pensamento alto acompanhando cada foto com a sua lógica pessoal, onde as fotos que eu trabalhei trazem no texto o complemento para o portal cômico.



**Figura 02:** Mais importante do que as mãos são as pernas e o bumbum numa foto sensual. O difícil é parar nessa pose mesmo o colchão sendo fofinho...

Da mesma maneira, outro atravessamento se desenvolvia a partir da pesquisa prática de uma nova forma de atuar em Palhaçaria. Com a construção dramática a partir do que estava se passando dentro de mim diante do enfrentamento da pandemia e daquilo que eu observava tomar um espaço enorme nas nossas vidas, as culturas virtuais, chegaram as experimentações, os ensaios, e a seguir as apresentações virtuais. Se por um lado eu estive a atuar em hospi-

tais, palcos diversos e espaços inusitados, nada era comparável a se apresentar ao vivo diante de uma câmera conectada com o público a partir de uma plataforma virtual. Assim, o que estava fora das perspectivas propostas inicialmente no projeto de doutoramento, surge a interface “Palhaçaria virtual” cuja experiência intitulou de “Mary En Virtual Mood – segundo atravessamento.



**Figura 03:** Dizem que o nariz vermelho é o ícone da palhaçaria, e que por sua vez, é diferente da comicidade. Você é palhaça ou atriz cômica? Você é famosa? Não? Ahhhh você é palhaça! Tem que fazer rir né? Tem também quer ser doce, poética, ter uma voz suave, ser muito, muito alegre!! Falar palavrão é mais pra bufão, né? Cuidado! Aqui não é teatro. Fica gravado!

Começo por escrever o argumento do espetáculo, que trouxe a oportunidade também de pôr em prática a pesquisa com a fotografia, igualmente arredondada em letras e pensamentos meus, estes que percorreram os meus dias que antecederam as apresentações em si e que são por assim dizer, um dos elementos significativos do meu processo criativo. O desafio de criar um espetáculo solo e de forma virtual acabou por ser duplo. Entretanto, os desafios nos fazem ir mais longe e nos surpreender. Com este trabalho regado à investigação, eu me deparei com poderes e habilidades que me fizeram migrar para

outros ambientes, o áudio visual e a fotografia foram preponderantes neste processo de migração. Apresento com esta partilha o “metamorfosear” de Mary En, a palhaça que eu sou, a outra de mim, a minha sombra alegre, a forma que eu escolhi para me expressar artisticamente no mundo.



Figura 04

Da mesma maneira, é importante escrever aqui inserções do texto dramático, este que me acompanhou durante o sono e ao acordar, ao andar na rua, ao observar tudo que estava se passando dentro de mim, até se transformar em texto e vir ressoar nos áudios gravados, ao se transmutar no “meu pensamento alto”, assim transmitido nas lives, ecoando nas telas de todos aqueles que estavam assistindo.



**Figura 05:** A partir de amanhã estarão abertos apenas os serviços essenciais. Supermercados, farmácias e postos de gasolina. Lockdown, down, down, down, Em Março de 2020 em Portugal, as pessoas mudavam de calçada para não passar perto umas das outras. Como aquilo era estranho! Eu, para ir ao supermercado ia com casaco com capuz, boné, óculos de sol, fones de ouvido, calças compridas, luvas e a máscara! Em casa, todos estes itens ficavam na porta de tanto medo que eu tinha de o vírus entrar, desgraçado!

Versada no meu próprio drama, todas as falas da dramaturgia são autobiográficas e falam do que estava fazendo bater meu coração forte. Como jogar sem a plateia presente, aquela que constrói o tempo ritmo junto comigo, que com o seu riso me guia a seguir ou a recuar? este foi um dos pontos de partida. Com isto, todas as inquietações que se apresentaram diante de mim foram acolhidas: a pandemia, o mundo virtual e suas culturas, a música, e a solidão,

que estava presente todo o tempo, sutilmente, mas de maneira sublime, o que dá muitas vezes o tom agridoce contido no meu trabalho. Com toda a poesia que a palhaçaria merece, apresento em “Mary En Virtual Mood” durante 1 hora e meia o meu universo, o meu “céu de afetos” cheio de contradições. Uma palhaça bufona que bebe, que fuma e que fala palavrões, pois são estes, entes sinceros pertencentes à minha sombra, que me libertam e que me fazem ser quem eu sou.



**Figura 06:** Ao mesmo tempo em que todo mundo correu para produzir vídeos e lives, vídeos e lives, lives e vídeos, vídeos e lives, eu percebia que os seres humanos são essenciais!

Estas características são elementos do meu status, assim como tenho por perto objetos cênicos transicionais do meu repertório que aparecem em cena como “num passe de mágica” já que a linguagem áudio visual propicia este feito. O espetáculo, sustentado pela pesquisa e pela prática artísticas, evidencia a minha auto poética e tem como característica o hibridismo entre linguagens, onde a intersecção entre palhaçaria, teatro, música, áudio visual e fotografia colocam a obra dentro do “clowning contemporâneo”.



**Figura 07:** Em menos de 1 ano eu vi as fotos e os vídeos se multiplicarem na internet. Dançando, comendo, bebendo um vinho, trocando de roupa, se maquiando, passeando com o cachorro, na academia, no banheiro, na cozinha, lendo, fazendo compra, na piscina, na praia, no hospital mostrando a veia furada...

Não há muito que fazer quando o momento pede para resistir/existir e se desafiar a abraçar o novo, mesmo que o desejo seja o palco e o público real. “Mary En Virtual Mood” foi chamado durante toda a divulgação de “experimento”, pois foi assim que me vi, experimentando um “admirável mundo novo”, ainda mais por se tratar de uma pesquisa dentro de um projeto de doutorado. Muitas dúvidas se reportavam a mim, sobretudo de como seria o jogo, sem aquela parte importante, o “ente” plateia que alimenta com o riso a construção cênica, o

feedback necessário do “aqui e do agora”. Eu não teria a percepção multissensorial proporcionada pela questão expectatorial do teatro. Era um novo espaço que se abria e, portanto, um novo receptor. A relação era sustentada por mim e pela maneira que eu me relacionava com a câmera. O meu estado de presença teria que ser gigante para ultrapassar a tela e afetar o público. Foi preciso reinventar-se!



Figura 08

O argumento da peça perpassa temas relacionados à atualidade, que, embora advindos do meu âmago, flui em um espaço de um fundo coletivo comum, a dramaturgia atual de todos nós: a solidão e o mundo virtual, trazendo à tona certos enfrentamentos quando se é obrigado a estar só, tendo como única companhia um celular ou um computador, e mais recentemente um “Ring Light”, que foi neste trabalho mais que uma luz que ilumina, foi um personagem, vivo, latente, que jogou e me afetou durante todo o prólogo e esteve presente também nos teasers de divulgação, como a minha “dupla” ou um amigo em tempos estranhos. A peça questiona o próprio fazer teatral e o jogo - A casa virou uma sala virtual, transformada em sala de espetáculo e a vida virou uma “live”, a palavra mais pronunciada nesta época pandêmica.



Figura 09

O meu pensamento durante toda a peça vai ao encontro das sensações que a virtualidade nos impõe – sermos digitais, multiplicarmos “figuras” de nós mesmos para não desaparecermos. O digital, embora tenha nos salvado em muitas situações durante a pandemia, joga sobre os nossos ombros a obrigatoriedade de saber lidar com as “Culturas” da Celebridade e do Cancelamento, que tomaram imensa força nos últimos tempos e que põem em xeque os próprios valores humanos. Hoje é difícil se posicionar sobre qualquer assunto. O mundo virtual embora seja facilitador, muitas vezes é opressor. Contudo, as figuras que criamos ou as diversas personas que somos, algumas que só existem no mundo virtual, de certa forma nos protegem.



Figura 10



Figura 11

Para esta criação, Mary En aproveita algumas pesquisas da sua cara metade - Enne, eu, esta que vos escreve, melhor dizendo nós, duas transformadas em tantas. Uma dessas pesquisas iniciada em 2010 com a Banda de palhaças “As Levianas”, é cantar músicas que de certa maneira dialogam com um passado de verdade, oportunidade para gerar relações, mesmo que “entre telas”. A outra é a inspiração da obra de Cindy Sherman a partir da pesquisa iniciada em 2020, que me motivou a “metamorfosar-me” e criar as diversas figuras clownescas em autorretratos - que embora não se enquadrem exatamente nesta categoria, liga o conceito ao ato de pensar, pesquisar, construir e produzir cada figura - investigação que se encontra em continuidade. Há muito que desbravar, este atravessamento é infinito! Mais tarde, já em 2022 veio a pesquisa prática sobre as desconstruções fotográficas da “sensualidade” imposta desde sempre às mulheres, à perfeição e aceitação a partir desse estigma.



Figura 12

Experimentar também é terreno para questionar o próprio metier e durante os quatro episódios ao vivo de “Mary Em Virtual Mood”, fui percebendo que a potência do teatro estava toda lá, as mesmas sensações de frio na barriga, as tensões necessárias, os movimentos, as intensidades, os odores, os erros técnicos que geravam os improvisos e assim, os caminhos desenvolvidos pela arte da palhaçaria não se perderam, mas ao contrário, ganharam outros contornos e nuances. Além do frescor proporcionado pelos improvisos, outro recurso para que fosse sempre novo para quem viesse assistir novamente, fora apresentar mudanças no repertório musical entre o prólogo e a música final, gerando sempre novas cenas, assim como utilizar mais de uma câmera e transmitir as imagens de dois ângulos ao mesmo tempo, dando movimento à cena. Olhar o chat me ajudava a me conectar ainda mais com o público que estava em casa. A cada episódio eu me sentia mais confortável com esta nova maneira de jogar. A câmera era o olho do público, a risada interna e o fato de eu me divertir me trazia a confiança de que o riso muitas vezes seria inevitável. A presença então, existia, indubitavelmente em outro lugar.



Figura 13

Os vídeos gravados e veiculados durante a peça ao vivo trazem uma atmosfera interessante, uma quebra necessária tanto para mim (que aproveitava o tempo para as trocas de roupa) quanto para o público em casa. Da mesma forma, as músicas cantadas trazem a emoção que se transportam para as casas através da tela e funcionam principalmente como um elemento de resgate de um outro tempo, um outro lugar, uma outra respiração, talvez um pulo para uma alegria outrora vivida, tempos que não voltam, mas que podem ser lembrados.



**Figura 14:** Em 2017 o movimento “me too” tinha como finalidade abalar as estruturas de poder. Até aí, ótimo! Mas à proporção que tomou a tal cultura do cancelamento muitas vezes é distorcida e cancelamos o contraditório, a ambiguidade e a dialética. Mas... Será que “cancelar”, apertar um simples botão, tirar aquela pessoa da sua tela e da sua vida, resolve?

Paralelamente à criação das cenas e a busca das soluções cômicas para as partes musicais, corria a pesquisa das figuras para as fotografias e a leitura sobre a obra da Cindy Sherman, além de pesquisa visual de palhaços e palhaças diversos, sobretudo os mais antigos, mas também inspirações bastante inusitadas como o palhaço Pennywise do filme “IT: A Coisa” (1990) que inspirou o figurino e a maquiagem do “Pierrot” e o “Joker” (2019) que inspirou a maquiagem da figura “Socialite”. Assim, os figurinos, os adereços, o estudo de ma-

quiagem e cabelo e cada figura que eu pensava e materializava, me dava mais consciência do quanto rica é a transdisciplinaridade nas artes, e o desejo de concretizá-las ultrapassou a experiência de transformá-las em fotos. O estúdio me trouxe a oportunidade de gerar sensações, olhares, e outros corpos.



**Figura 15:** Ser virtual é estar no sistema. É ter um smartphone. Ser smart! Ter à sua mão um minicomputador. Às vezes eu fico sufocada com o mundo virtual. “Deus me live!” É tanto vídeo, tanta tecnologia, tanta virtualidade, tanto digital, que eu já nem sei o que é de verdade. Ninguém pensa, ninguém respira, ninguém conversa, ninguém se olha, ninguém se toca.

A pesquisa vai além da fotografia. Buscar essas personas e trazê-las para o corpo, para a pele, vestindo-as de vida, traz uma gama de possibilidades, traz inclusive sentimentos ocultos. Pesquisar o gesto, a mimesis, não no sentido de cópia, mas no sentido Aristotélico, de descobrir nuances entrelaçados na minha natureza que podiam aparecer através dessas figuras encontradas, ao mesmo tempo que eu observava cada figura apresentada por Cindy Sherman

e a força de cada caracterização e expressão, abria um amplo território, e apenas com a pesquisa posta em ação, perguntas e respostas apareciam.



**Figura 16:** Hoje, é o instagran que temos que alimentar à noite. Ser podcaster ou influencer digital então? É o máximo! Ser célebre não é mais fazer um grande personagem no cinema. É angariar milhões de seguidores, soldadinhos de chumbo que compram a sua ideia.

Nesse processo o olhar dá um salto e alcança outras esferas. São outras Mary Ens que aparecem. Os entes exteriores como chapéu, figurino, maquiagem, perucas, são deveras importantes para reforçar esta interface que acontecia com

a investigação pela prática: o Clowning e a Fotografia. Eram “entre lugares” que se formavam entre Enne, a investigadora, e entre Mary En, a palhaça e as outras figuras que se corporificavam e me transmutavam nas fotos. A experiência me mostrou que é bem mais profundo o movimento de metamorfose. Como transcender a foto?



**Figura 17:** Eu pedi uma coisa alegre, mas não tão alegre. Procura um equilíbrio na vida. Nem alegre, nem triste!

Nos ensaios algumas dessas figuras se fizeram quase necessárias, eram como se as cenas fossem criadas para estas Mary Ens metamorfoseadas, e vieram

para os episódios o Pierrot, a Rainha e a Pin up – cada uma com a sua loucura, com o seu universo nonsense junto com tudo que eu carrego no meu domínio. Esse cruzamento saltava, como camadas relacionais, estabelecendo a intersecção entre as linguagens para além do inicialmente pensado. Assim, a construção poética do prólogo com o Pierrot, a tragicidade empregada pela Rainha ou a fragilidade e a falência apresentada pela Pin up trouxeram para o “palco” facetas dessa metamorfose proporcionada pelo contato com a obra de Sherman e a Fotografia.



**Figura 18:** Hum, só quero saber se quando essa brincadeirinha de lives acabar, o povo vai voltar ao teatro... assim é muito fácil. Eu posso ver e sair no meio da peça. Posso criticar em voz alta e tudo e ainda dá um “deslike”. E o melhor, de graça! Em casa, estamos protegidos, afinal!

Encontramos ainda uma forma de apresentar estas figuras através do vídeo final da peça, como um “elemento surpresa”, contemplando oito delas: a Pin up, a Rainha, o Pierrot, a Viúva, a Diaba, o Palhaço, a Socialite e a Mulher Barbada – figuras arquetípicas, mas que ganham contornos singulares. Traçando um paralelo com “Clowning Around the World and Socialite Selfies – In Pictures”, onde vemos as transformações de Sherman em diversos palhaços, palhaças e socialites – onde a artista questiona a natureza e a representação da mulher em autorretratos conceituais, observamos o grotesco e o sutil a caminhar na obra de mãos dadas, através das imagens “Femininamente distorcidas”. Sherman apresenta performances impressionantes em cada fotografia, onde quase podemos não a reconhecer.



Figura 19

Já “Mary En Metamorphosis” intercruza o estado da palhaça com estas outras figuras clownescas, e ao trazê-las à tona nos vídeos e na peça, provoca a Interseccionalidade entre linguagens: a performance, o áudio visual e a fotografia, como também provoca mudanças sensoriais e corporais na própria palhaça, colocando em xeque a sua dimensão particular ontológica. Que Ser é este?



Figura 20

Assim, procurei externalizar essas figuras para além da aparência e da foto, fazendo surgir seus pensamentos, sua forma de se expressar, de falar, de agir e deixei-me afetar por cada uma delas e pelos corpos que mobilizavam múltiplos sentidos. Já não era a mesma Mary En, experimentava então a vivência do “corpo mutante” (Castro 2021). O meu Ser Palhaça estava passando para o patamar de experimentação performática, quebrando paradigmas defendidos outrora por mim mesma quanto às formas de me apresentar. Com esta pesquisa, o meu trabalho tornou híbrido o meu próprio corpo, pois se antes eu já flutuava entre palhaçaria, teatro e música, agora Mary En passeava por múltiplos corpos e maneiras de ser dentro dessas linguagens e dos novos modos de produção.



**Figura 21:** Enquanto isso, virtualmente vemos o famoso mostrando a mansão, o não famoso querendo virar famoso, não se pode falar isso, não se pode falar aquilo, não faça isso, não faça aquilo, não seja isso, não seja aquilo, palhaçaria é isso, palhaçaria é aquilo, cancela aquele, cancela aquela!... Tem até linchamento virtual!!!! Mas, se não existe réplica, não há conversa, não há escuta. Isso não seria... raso?

Estas mutações ou metamorfoses se deram também em termos estéticos. Com a experimentação de novos cabelos e maquiagens, Mary En perde um tanto do seu semblante jovial e ganha aparência mais madura, o que de certa forma é natural, visto que nós palhaças e palhaços muitas vezes somos seres que performamos a nossa própria vida e os encaminhamentos por ela vividos.

Porém, mesmo que algumas figuras tenham pulado da fotografia para a cena e tenham trazido as suas características visuais para Mary En, se “misturaram” com ela, mas não tomaram forma de personagens. A essência ou a centelha de vida de Mary En estava, portanto, resguardada e a sua performance original permanecia ali, embora estivesse a ganhar novos contornos. Como afirma Josette Féral: “O processo performativo age diretamente no coração e no corpo da identidade do seu performer, questionando, destruindo, reconstruindo seu eu, sua subjetividade sem passagem obrigatória por um personagem” (Féral apud Mostaço, 2009:83).



**Figura 22:** Me fazia falta uma conversa real, um abraço real, um mundo real. Respirar, respirar, respirar. Eu decidi escutar o que a pandemia queria me dizer. E tudo que eu escutava, era amor.

Entretanto, estas novas nuances levaram-me a outros gestos e a amplificar a minha forma de falar, tornando-a mais potente em sua singularidade. Por existir uma identidade bem estabelecida, os padrões de comportamento já encontrados no meu repertório se fizeram presentes com toda a sua força na minha performance solo, ganhando em ampliação e reiterando a importância da repetição no trabalho da palhaçaria. Segundo a pesquisadora e palhaça Lili Castro, 2009, 105: “Diferentemente do palhaço teatral, que surge e desaparece a cada montagem, a tendência capital do palhaço é a repetição. O grande palhaço tem uma carreira longa, envelhece e evolui juntamente com o seu intérprete”.



Figura 23

Da mesma forma, lançar mão dos “comportamentos restaurados” (Schechner, 2013:34) trazendo-os à tona de forma mais desenhada, leva o público a criar expectativa quanto à próxima ação e isto gera empatia. Por certas vezes leva-o até a sugerir coisas, para ver este comportamento crescer. Sugestões de o que beber, o que fumar, o que cantar, e até pedir para que Mary En repita um palavrão, denota a identificação do público com estes comportamentos, que como diz Schechner, não foram inventados pelo interlocutor, pois fazem parte do universo coletivo, mas de alguma maneira estas ações e gestuais fazem parte de mim, e apenas por isto se ajustam, se mostram, funcionam, são ver-

dadeiros, “se dão em espetáculo” (Féral apud Mostaço, 2009: 63) e estão ali prontos para serem acionados por Mary En, pois ela desenvolveu, aprendeu a fazer. A partir do pensamento de Schechner sobre o “comportamento restaurado”, Féral diz que “a performatividade requer uma apropriação pelo sujeito: o eu se desdobra, se apropria e aprende os códigos, transforma-os, joga com as repetições, joga-os com alargamento de sentidos” (*Ibidem*, 2009: 79).



**Figura 24:** Também tivemos acesso diário ao estilo de vida dos famosos. Vimos suas casas, seus closets, seus jardins, seus pijamas etc. Mas para a maioria das pessoas, o grande barato agora é filmar e mostrar os seus próprios cotidianos, se vê na selfie. Somos todos celebridades! Filtros fabricados pela tecnologia. Com filtro ou sem filtro, a realidade virtual veio para ficar.

Assim, a experiência desses dois primeiros atravessamentos da minha investigação pela prática sobrepujou este corpo “estado” de Mary En e do próprio jogo. As premissas da diversão, do riso, do lúdico, do questionamento, da poeticidade estavam presentes, mas com mudanças narrativas. Se estes elementos já eram subvertidos em meu trabalho, através das fotografias, dos vídeos e do experimento virtual ao vivo eles puderam respirar melhor e com mais liberdade. A palhaça se mostrava ainda mais bufona, distorcida, borrada.



Figura 25

Em cada uma das figuras fotografadas eu vejo parte dessa bufona, em algumas fotos há ironia, em outras sarcasmo, ou um sorriso de canto de boca denotando um certo perigo. Assim como em vários momentos da cena aparece uma maneira própria, farsesca de ser, ou um comportamento bipolar, que se apresenta belo e estranho ao mesmo tempo. Porém, há uma beleza estética, presente também em Mary En, o que eu chamo de um ser “bufona social” – e que me trouxe atra-

vés desta pesquisa várias indagações novas. Posso sentir novos embriões nascendo em mim, mas ainda não percebo de onde eles nascem, possivelmente são desdobramentos de uma palhaça bufona, ou “fora dos padrões”.



**Figura 26:** Eu já tinha whatsapp, facebook, instagan, mas nem de longe ou se me pagassem em ouro eu abriria uma conta no tweeter. Vai que me cancelam por eu ser... Palhaça? Não, isso não. Talvez me cancelassem por eu me posicionar, expor minha opinião contrária, meu pensamento pulsante e verdadeiro.

Segundo Joice Aglae, 2020, 77: “(...) o bufão é um ser em transformação, ou melhor, em metamorfose, o qual poderia desdobrar-se em tantos outros personagens e Máscaras da história do teatro ou multiplicar-se incontavelmente (...)”. De fato, sinto-me um ser em metamorfose e me travestir dessas figuras levando-as para o objeto fotográfico e para a cena apertou um gatilho que abriu

outras conexões com a investigação. A Comicidade de Mary En passa também por alguma metamorfose? Bem como o Riso não ouvido, mas provocado e sentido por mim durante a performance virtual, se metamorfoseou?



Figura 27

Igualmente outras perguntas aparecem através dessa experiência. De certa maneira eu já venho questionando os modelos de palhaçaria impostos por algumas pedagogias e formações na área, sobretudo as generalizações e for-

mas sem fundo, às vezes advindas de meras imitações e cópias. Muitos palhaços e palhaças entendem o nariz como um passaporte da alegria e o confundem com a obrigatoriedade de fazer piadas risíveis. Mas entendo que a palhaçaria vai muito além do nariz vermelho ou de um riso fácil. Com este processo incluo o questionamento sobre o “Ser palhaço(a)” e o lugar do Riso, além de questionar sobre a presença do público no jogo da palhaçaria. Todo palhaço e palhaça precisa ser alegre? Se dizíamos que a palhaçaria não existe na quarta parede, como ela se dá através da tela? – aqui não coloco a linguagem cinematográfica, mas o teatro online, mais precisamente a palhaçaria virtual. Estará a própria linguagem da palhaçaria a passar por uma metamorfose? Entretanto, o caminho da pesquisa ainda é longo e eu tenho mais perguntas que certezas.



Figura 28: Ahhh, eu detesto quem detesta. I hate haters.



Figura 29

A pesquisa e a inquietação de uma artista investigadora geram uma carga infinita de experimentações, afinal só se ganha com a experiência. Nesta interface com a fotografia aparece para mim no final de 2021 a Celeste Barber com questionamentos similares – como potencializar o seu eu verdadeiro e ainda fazer as pessoas rirem. Lendo a sua entrevista na Vogue Portugal (2019), me identifiquei quase que completamente com as suas indagações acerca da feminilidade exigida pelos padrões sociais, questões estas que acompanham muitas mulheres que fazem palhaçaria e que por terem liberdade em serem exatamente quem são, trazem este fundo dramático para os seus trabalhos. O meu propósito nesta intersecção é ampliar e potencializar o clowning junto à fotografia. Assim, no final de 2021, iniciei a pesquisa a priori observando algumas das desconstruções de Barber e em seguida buscando através da minha própria imaginação, o que faria sentido para a minha pesquisa.



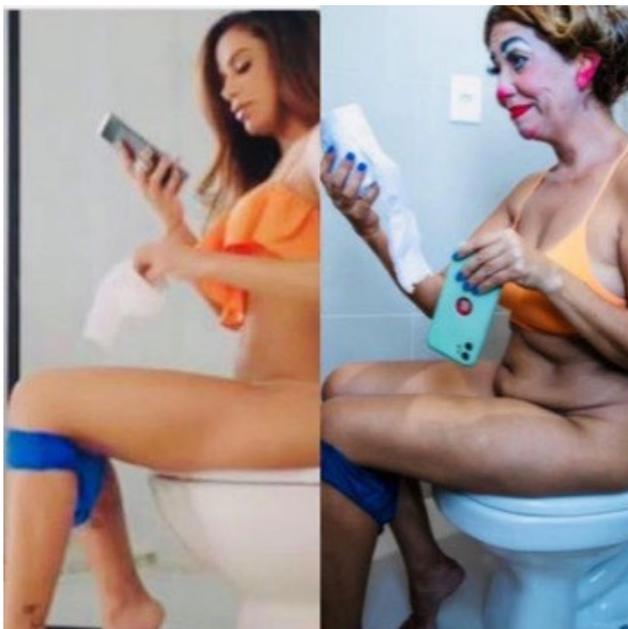
**Figura 30:** A Madonna que me desculpe, mas eu prefiro morder ossinho de borracha a machucar meus dentes. Porém acho que confundi a pose de cachorro com a de sapo. Enfim, a Madonna vai me perdoar por eu não perceber que morder e segurar a barra da cama me deixaria mais sensual, ao invés de me esparramar no colchão, afinal fiz 2 fotos modelando as poses dela.

Importante observar que para as minhas releituras, o sentido do cômico da foto (assim como para Barber), tem sido um ponto fundamental de comunicação. Como desconstruir determinada foto feita de uma celebridade e colocar ali o meu sentido crítico, porém leve, sensual, mas nem tanto? também como comungar uma ideia para a foto sem que esta fugisse ao olhar do fotógrafo, que sim, poderia me levar a outros lugares? Igualmente como gerar comicidade a partir de um tema tão delicado, a mulher e a sua sensualidade, sem levá-las a pensar que sou contra a beleza que há em sua maquiagem, em seu modo de usar os cabelos, ou em suas roupas para cada ocasião, já que eu própria me faço valer às vezes por esses subterfúgios?



**Figura 31:** Bom dia! Essa vida de modelo me cansa, ainda mais quando me pedem para ser óbvia. Obs.: Também não consigo e nem quero “secar a barriga”.

Seguindo algumas etapas como buscar fotografias que me instigassem a trabalhar no corpo, busca dos figurinos, locações etc., e após a realização das fotos, passei a criar os textos tendo como premissa sempre a minha lógica de palhaça. Ao mesmo tempo que sei que a foto pode gerar inúmeras interpretações ao olho de quem vê, senti a necessidade em escrever algo que sublinhasse o que estava sentindo no momento da foto, e ao tempo que ia organizando e publicando as fotos nas redes sociais, ia colhendo os feedbacks e as impressões do público, gerando dados para a pesquisa enquanto seus efeitos com relação à comicidade. O que fora espetacular, pois estas respostas - que aconteciam em tempo real e virtualmente, passaram a ser ferramentas práticas para o estudo.



**Figura 32:** Devemos ser sensuais até no momento mais íntimo do nosso ser, a hora de fazer cocô. Eu aproveito pra verificar se o papel é suficientemente macio, e às vezes há até uns papéis com desenhos divertidos. Aproveito também pra deixar a barriga beeeem relaxada. Para completar, o reflexo da janela faz minhas pernas ganharem manchas criativas. Eu sei, o celular ajuda a relaxar e pra aqueles que tem dificuldade em defecar ele tem sido uma boa companhia, mas como disse Manoel de Barros “Melhor jeito que eu achei para me conhecer, foi fazendo o contrário”.

A percepção da Celeste Barber de como a indústria trata as mulheres como objetos e não como pessoas foi o mote inicial para o seu trabalho de imitar as celebridades, mas de um jeito peculiar, desarrumada e “normal”, o que eu chamo de desconstrução. Fazer o que quer, e como quer é também uma característica forte na Palhaçaria Feminina, que tem no seu conceito (já difundido

inclusive em diversos trabalhos acadêmicos) a percepção de que a mulher é dona de si, do seu corpo e do seu modo de ser. Através do seu espetáculo “Challenge Accepted: 253 Steps to Becoming an Anti-it Girl” (que posteriormente virou livro), Celeste está quase a inventar um novo conceito ou apenas a reforçar que o velho conceito de “mulher perfeita” caiu por terra. Comparando com o meu trabalho de palhaça, onde desde sempre apareceu forte o universo da bebida, do palavrão, do humor cítrico, surgiu principalmente a partir de 2020 a denominação dada a mim por outras colegas, de “bufona”, sendo que a bufonaria sempre existiu em mim, apenas foi exacerbada através da partilha das minhas pesquisas práticas. Bem como, curiosamente fui chamada de “anti-palhaça” no sentido de fazer o que não se espera, mas que em minha opinião só funciona porque não é inventado, mas próprio, assim como Barber se mostra inteira em sua maneira de mostrar a Celeste. Ser de verdade é o cerne desse trabalho, são Mary Ens, Celestes e Cíndies destorcidas, porém, inteiras.



**Figura 33:** Fazer foto sensual numa marquise? E se eu cair lá embaixo? As celebridades são colocadas em cada cilada, não é? A carinha de quem está tranquila e mega sensual da Marquezine fazendo uma sessão numa marquise não convence Mary En de que isso seja possível, e ela faz cara de medo sim. Será que porque ela é Marquezine? Deveria ser Marquisine... eu, heim!



**Figura 34:** Será que a Nanda Costa tinha esquecido a preparação no forno e daí teve que correr pra tirar o prato antes que queimasse? Eu por minha vez não consigo tocar em panela quente, sentir o bafo quente do forno, ser fotografada nua e ainda garantir a carinha sensual.

Através dos comentários do público nas minhas postagens pude observar alguns pontos importantes concernentes a linguagem da palhaçaria que inevitavelmente penetram as fotos: além do riso que as fotos causam nas pessoas, o olhar foi preponderante. O comentário de Roberto Ribeiro no post do Facebook “Tuas modelos têm em geral um olhar blasé e o teu olhar é vivo e ficado na câmara” (Facebook Enne Marx, 25 de abril de 2022) chama a atenção para este olhar diferenciado, que olha a câmara como olha o público. Não interessa seduzi-lo, mas se mostrar verdadeiro e se a sedução acontecer será por conectá-lo à sua própria fragilidade.



**Figura 35:** Me disseram para puxar o cabelo que é muito sensual, mas esqueceram de avisar pra ir devagar. Eu, que já não tinha patrocínio, agora é que não vou ter mesmo!

A performance de uma palhaça na fotografia é repleta de emoção, que ultrapassam o padrão da performance fotográfica que deve evidenciar este ou aquele sentimento para vender o produto. Para além do humor e do olhar subversivo, o que descobri através desta experiência é que a minha identidade clownesca está preservada ao ponto de flutuar entre uma celebridade a outra sem subjugar-se a padrões. A lógica pessoal de pensamento e ação, os comportamentos restaurados e a forma de ver o mundo acompanham cada uma das fotos. Também foi preciso organizar de uma maneira conceitual as imagens fotográficas, pois, por mais que o meu trabalho como palhaça tenha passado por processos ligados à comunicação visual, o universo imagético da fotografia é um caminho completamente novo no meu percurso. Entendo que no caso de uma pesquisa pela prática as fotografias são insumos para aferir

possibilidades de hibridismo entre essas duas linguagens, tentar descobrir que pontos de intersecção existem, que diferenças são mais evidenciadas, que aspectos da comicidade e do risível se passam em minha própria práxis e que aspectos estéticos são afetados.



**Figura 36:** Eu sempre achei que quem gostava de andar de carro com o corpo pra fora fossem os cães. Mas vendo a Beyoncé eu experimentei e até gostei. Na verdade, o carro está parado mesmo (o meu e o dela) e não tem vento nenhum batendo no cabelo, como bate nas orelhinhas dos cães, mas assim é que fica sensual. Não consegui um Rolls Royce Boat Tail (o carro mais caro do mundo) e o meu ainda está com um detalhe, que eu prefiro nem falar!

Aspectos imagéticos do cotidiano das estrelas se tornam então, elementos criativos para a performance fotográfica clownesca. Aqui salvaguarda-se o ingrediente espetacular para designar o trabalho performático, a palhaça enquanto o ente a ser fotografado. Embora no momento da captura da foto existisse também enquanto olhar de fora, o fotógrafo, mas, contrariando a

questão da “presença física” entre o performer e o receptor (o público), percebo que o clowning e a fotografia seguem os preceitos definidos por Glusberg (1987:89) quando diz “A performance não nos apresenta estereótipos preconcebidos e sim criações espontâneas e verdadeiras”. O que me faz ainda perceber esta pesquisa enquanto objeto performático é a flexibilidade dessa expressão artística, como acentua Roselle Goldberg em “A Arte da Performance: do Futurismo ao presente” (2006: 09):

(...) Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução.



**Figura 37:** Eu sinto muito, mas vestir uma camisola e ficar horas fazendo caras e bocas de quem vai para uma festa e não para a cama dormir, não rola pra mim. Fora que essas cores azul e rosa me dão sono, muiiito sono.



Figura 38: Ficar horas no tapete vermelho a posar para as câmeras é deveras cansativo, pior ainda quando tens de ter um sorriso na cara, a mão na cintura e a perninha dobrada, mesmo que o foco seja na verdade, as marcas na parede. Mas há que se aproveitar alguma coisa, afinal nem toda marca é branco e preto...

## Lista de figuras

Pierrot (1, 10, 11 e 23); Palhaço (3, 13 e 21); Rainha (4, 14, 25 e 29); Viúva (5, 17, 22 e 28); Socialite (6, 18, 24 e 27); Mulher Barbada (7, 12 e 19); Diaba (8, 15 e 20); Pin up (9, 16 e 26); Mary En (2, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38 e 39).

## Referências bibliográficas

BRONDANI, Joice Aglae. *Máscaras e Imaginários: bufão, commedia dell'arte e práticas espetaculares populares brasileiras*. 1ª. ed. – Curitiba: Appris, 2020.

CASTRO, Lili. *Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo*. 1ª.ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do Futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

MOSTAÇO, Edélcio. OROFINO, Isabel. BAUMGÄRTEL, Stephan. COLLAÇO, Vera. (org.). *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge, 2013.

Veja Cindy Sherman

<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2016/may/30/cindy-sherman-clowning-around-and-socialite-selfies-in-pictures>

Veja Cibele Barber

[Celeste Barber em entrevista à Vogue Portugal: “O humor pode mesmo mudar o mundo, as pessoas precisam de se rir mais” | Vogue.pt](#)



Figura 38

## Ficha técnica

Mary En Metamorphosis:

Pesquisa e Idealização, Figurinos, Maquiagem, Adereços: Enne Marx

Desenho e Execução de Makeup e Hair: Gera Sales

Fotos: Rogério Alves

Edição foto 38: Noemia Loures

Mary En Virtual Mood (Prêmio APACEPE 2022 em Destaque Dramaturgia):

Dramaturgia, Encenação, Atuação, Figurinos e Adereços, Pesquisa musical: Enne Marx

Direção: Quiercles Santana

Execução de Makeup e Hair: Gera Sales

Fotos e captação de imagens: Rogério Alves

Teasers e edição de vídeos: Daniel Machado

Streamer: Eudes Ciriano

Dossiê Palhaçadas: Caminhos  
Poéticos e Cômicos para Subversão

---

Um olhar sobre o tempo cômico e  
sua aplicação em um experimento  
de palhaçada no *Tiktok*.

Ana Vaz

## Resumo

O presente artigo tem o objetivo de refletir sobre o tempo cômico, buscando identificar princípios relacionados a este fenômeno e as possibilidades de aplicação dos mesmos em um experimento de palhaça no *Tiktok*. Para tal, este trabalho propõe um estudo a partir de investigações bibliográficas e da análise de um vídeo criado pela palhaça Hipotenusa, interpretada pela autora deste artigo, discutindo diálogos possíveis entre a linguagem do palco e o meio digital. A análise proposta tem como ponto de partida, aspectos relacionados ao contexto da cena, à lógica particular presente na gestualidade da palhaça e a relação com o público com base na técnica da triangulação.

Palavras-chave: Palhaçaria, tempo cômico, Tiktok, gestualidade, triangulação.

## Abstract

*This paper aims to reflect on comic time, seeking to identify principles related to this phenomenon and the possibilities of applying them in a clown experiment on Tiktok. To this end, this work proposes a study based on bibliographic investigations and the analysis of a video created by the clown Hipotenusa, interpreted by the author of this article, discussing possible dialogues between the language of the stage and the digital medium. The proposed analysis has, as a starting point, aspects related to the context of the scene, the particular logic present in the clown's gestures and the relationship with the public based on the technique of triangulation.*

*Keywords: Clowning, comic time, Tiktok, gestures, triangulation.*

## Investigando o tempo cômico

Na palhaçaria, o tempo ou o ritmo, pode ser percebido como um elemento de extrema importância na construção da comicidade. Por esta razão é comum observar como determinados números de palhaços, podem ter maior ou menor efeito cômico, dependendo do ritmo dado para determinada ação. Seguindo a mesma ideia, pequenas alterações no tempo de uma ação também podem modificar a lógica de um número ou de uma cena.

No livro *Caçadores de Risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria*, o autor, palhaço e pesquisador Demian Reis, ao abordar sobre as rotinas de palhaçaria clássica, tradicionalmente composta por *gags*<sup>1</sup>, quadros, esquetes, números, reprises e entradas, fala sobre a importância de se ter o domínio do tempo cômico (2013, p. 186). A maioria das rotinas apresentam cenas curtas com ações dinâmicas e situações dramáticas rapidamente inteligíveis, que exigem do ator que as executa, a capacidade de “empregar o tempo cômico que lhe corresponde” (REIS, 2013, p. 186).

Na pesquisa *Corpo, mímese e experiência na arte do palhaço* (2014), a autora Beatriz Staimbach Albino que investiga os lugares do corpo na arte do palhaço, seus processos e técnicas, sugere que o tempo cômico é a mais importante das técnicas do palhaço. Segundo ela:

Trata-se de um uso correto do tempo e do espaço, que é determinante para a produção de um efeito cômico. Segundo alguns dos interlocutores desta pesquisa, é uma técnica muito difícil, pois exige extrema precisão na realização ou interrupção de uma ação, sendo o erro ou acerto

---

1 Cenas curtas de efeito cômico, muito utilizadas por palhaços, que normalmente jogam com o elemento surpresa.

(a graça) definido por um instante. Por meio dela, o artista-palhaço enfatiza em seu próprio corpo, pela relação pausa e movimento, o que deve ser percebido pelo espectador. Esta técnica é determinante para conduzir à compreensão da piada materializada nas imagens/formas/gestos que produzem o corpo do artista-palhaço, e também na exposição do que ele está pensando e/ou sentindo. (ALBINO, 2014, p. 72)

O tempo cômico estaria relacionado, portanto, com todo o processo de execução e recepção da ação cômica, por interferir diretamente na transmissão da piada que se quer passar. A autora traz essa reflexão, dando foco aos aspectos corporais do palhaço tornando o domínio de suas técnicas corporais em relação ao tempo das ações, imprescindível para a qualidade de um número. Entretanto, faz-se necessário investigar mais sobre o que seria esse “uso correto do tempo e do espaço” mencionado pela autora.

Na pesquisa de mestrado *A poética do corpo não-verbal: um olhar para a comicidade em cena*, o pesquisador Heráclito Cardoso de Oliveira, afirma que “O tempo cômico é formado por um conjunto de atitudes, é um tempo cênico que nasce da ação e da reação, do olhar e da qualidade do movimento, da ação no tempo e no espaço” (OLIVEIRA, 2015, p. 120). Esse tempo, não necessariamente aquele marcado no relógio, seria o tempo que desenha a ação cômica, incluindo pausas e silêncios que envolvem um ritmo próprio do ator (2015, p. 120). Essa visão leva em consideração, a expressividade do ator como agente principal no tempo cômico da cena, uma vez que a sua maneira de agir e de se movimentar pelo espaço, de andar, de olhar e de se relacionar com elementos da cena, seriam determinantes nesse processo.

Já a filósofa, escritora e educadora norte-americana, Susanne Langer, nos apresenta em seu livro *Sentimento e Forma* (1980), uma perspectiva sobre o tempo cômico a partir de uma comparação entre o humor no cotidiano e o humor na representação teatral. Segundo ela, a comicidade na vida real seria definida por respostas a estímulos, separados por intervalos, que atendem a um ritmo natural da vida e que dependem de uma disposição de espírito adequada. Já no teatro, “[...] a peça nos possui e rompe nosso estado de ânimo” (LANGER, 1980, p. 361). E o ritmo de um espetáculo cômico depende da dinâmica das ações e de sua relação de dependência com a ação total. Sendo assim, no teatro:

O que nos atinge diretamente é a ilusão dramática, a ação do palco à medida que se desenrola; e a pilhéria, em vez de ser tão engraçada quanto nossa resposta pessoal a faria, parece tão engraçada quanto sua ocorrência na ação total a torna. Uma piada muito suave no lugar certo pode arrancar grande gargalhada. A ação culmina em um dito espirituoso, em um absurdo, em uma surpresa; os espectadores riem. Mas, depois da explosão, não existe o abatimento que se segue ao riso normal, porque a peça prossegue sem o momento de pausa que normalmente damos a nossos pensamentos e sentimen-

tos depois de um chiste. A ação prossegue de uma risada a outra, algumas vezes bastante espaçadas; as pessoas estão rindo da peça, não de uma série de gracejos. (LANGER, 1980, p. 361)

Na visão da autora, o que determina o ritmo cômico, se encontra em grande parte na estrutura da peça com seu desenrolar de ações e a maneira como as mesmas se desenrolam. Isso ocorre numa busca de envolver o público com ações intensificadas, ao contrário das situações difusas vivenciadas na vida real. Por mais que as ações sejam executadas pelo ator, é justamente o fato de haver uma organização maior dessas ações dentro de um objetivo geral, que costura o tempo em função da comicidade, definindo o momento certo para a produção do efeito cômico. Sendo assim, pode-se dizer que Langer dá maior ênfase ao contexto da cena teatral.

Se juntarmos as visões de Oliveira e Langer, é possível aferir que, em uma cena cômica, o ritmo é determinado pela capacidade do ator de articular seu corpo no tempo e no espaço, levando em conta o seu ritmo pessoal e obedecendo à determinada estrutura narrativa que justifique a ação cômica. No entanto, é importante observar algumas particularidades no trabalho do palhaço para poder aplicar essa lógica dentro do contexto da palhaçaria. Uma delas é o caráter improvisacional do seu jogo, na relação de troca com o espectador. A outra particularidade que acredito ser importante neste estudo, é que cada palhaço tem uma maneira particular e única de agir diante das situações apresentadas, o que resulta em um léxico próprio de ações que podem ser mais ou menos dilatadas em relação ao tempo de execução.

No artigo *Dos pés ao nariz: relatos de uma trajetória formativa*, seus autores trazem a seguinte contribuição em relação ao jogo do palhaço:

Em cena não devemos agir por agir. Para tanto, faz-se interessante encontrar um objetivo para cada ação e ter foco no olhar que é conduzido pela máscara do palhaço, o nariz vermelho. Mesmo com a ausência de gesto, o palhaço deverá estar consciente da ação interna para tornar determinada atuação crível. Em nossa prática, perceberemos a importância do silêncio dentro do universo cômico, que em alguns momentos deve ser preenchido pela dilatação do corpo e do olhar. Esse processo técnico parte de um treinamento específico do tempo cômico e que pode estimular esse estado em que o palhaço deve se encontrar para provocar o riso. Buscamos compreender em nossos estudos a subjetividade do tempo/ritmo cômico presente na estética do palhaço, que não pode ser medido de forma cartesiana, mas cada palhaço deve buscar em sua prática o seu próprio tempo, em diálogo com o outro (TONEZZI et al., 2012, p. 163).

Esta reflexão compreende a ação clownesca como algo que envolve uma conexão entre as ações internas e as externas, cujas intenções e objetivos atuam

de maneira presente e constante naquilo que transborda na sua fisicalidade. Não adiantaria, portanto, reproduzir uma gag, uma piada ou uma cena cômica, sem compreender seus princípios e objetivos principais. Ao mesmo tempo, essa prática não se limita ao princípio de uma gag, já que ela também depende de uma maneira própria de articular o corpo no tempo e no espaço.

Sobre tais aspectos mencionados, recorreremos ao ator, palhaço, formador, pesquisador e integrante do grupo Lume<sup>2</sup>, Ricardo Puccetti, que diz o seguinte:

[...] o palhaço não tem uma forma fixa e definida, ele é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo. Esses impulsos se concretizam ou se manifestam sempre obedecendo três parâmetros: a lógica do palhaço, entendida como sua maneira de “pensar” (o agir e o reagir com seu corpo); a interação com cada indivíduo do público e o jogo estabelecido entre palhaço e público. Entendo jogo como as pequenas idéias, as micro-situações e relações criadas entre palhaço e público a partir da interação do repertório do palhaço com as reações do público. Essas pequenas relações permitem que o palhaço traga o público para o seu universo, conduzindo-o através de sua atuação (2009, p. 122).

Esta colocação justifica a capacidade do palhaço de viver o presente momento, num jogo vivo e real, onde a interação com o público é tão importante quanto a estrutura da cena, suas ações e o seu domínio do tempo. Ao mesmo tempo, ela também nos revela mais um elemento importante, o ritmo cômico também depende do tempo estabelecido no diálogo entre o palhaço e seu público. Dessa forma:

Combinar o repertório físico e vocal (seu comportamento, suas ações e reações frente a estímulos), o repertório de idéias (a lógica pessoal de cada indivíduo que transparece no palhaço), o repertório de gags (pequenas situações cômicas em seqüência ou isoladas) e, através do jogo vivo e real da cena, interagir com cada indivíduo do público é parte fundamental da técnica do palhaço. [...] Também é parte do seu fazer técnico o controle do tempo (repetição e variação de ritmo) em que essas combinações e interações acontecem (PUCETTI, 2009, p. 122).

E de que maneira se desenvolve o tempo cômico tendo em vista essas combinações? Talvez seja o momento, então, de olharmos um pouco para o que de fato o palhaço faz, para podermos compreender como a comicidade se materializa no tempo e no espaço da cena.

---

2 Núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas, fundado em 1985, sendo uma referência mundial na pesquisa da arte do ator.

Se olharmos para os aspectos técnicos da palhaçaria, a triangulação talvez seja uma das técnicas que mais se relacionam com o ritmo cômico, por ser intrínseco ao jogo com a plateia. No artigo *Convívio na triangulação clownesca na potencialização do evento teatral: substratos de uma montagem* (2011), a pesquisadora Priscila Genara Padilha descreve o procedimento da triangulação da seguinte forma:

[...] o *clown* encontra um problema, comunica-o a seu *partner*, eles comunicam-no ao público e, por fim, tentam resolver o problema. [...] Embora Wufo fale de linhas que se imaginam entre ator-ator-público-ator, elas também ocorrem entre problema-ator-espectador-ator. O *clown* percebe-se desamparado frente a um problema, avisa o público do mesmo olhando para ele, recebe a cumplicidade do público e volta-se para tentar ultrapassar o obstáculo. É uma forma solo de triangular, o efeito é o mesmo (PADILHA, 2011, p. 4-5)

Seria portanto, uma forma de interagir com a plateia, a partir do compartilhamento de reações entre palhaços e/ou público, ou ainda entre a relação direta somente entre palhaço e público. A ideia de triângulo vem dessa relação que teria a princípio três pontas, sendo o público, o vértice de maior peso, para onde converge o foco da ação. Trata-se ainda, de um espaço de troca, que Padilha afirma a hipótese de que venha a “potencializar o convívio, dando forças ao próprio acontecimento teatral” (2011, p. 3).

Sendo uma das chaves para o acontecimento cômico, a triangulação proporciona cumplicidade entre o palhaço e a plateia, podendo ainda marcar eventos importantes e desfechos de cena. É também uma maneira de estabelecer um ritmo coletivo, por meio do qual o riso se dará em sua completude, por ser também um fenômeno coletivo. Na questão corporal, o procedimento envolve uma sequência de ação física precisa, que compreende o direcionamento do olhar, como forma de comunicar a situação vigente, o que requer escuta, envolvimento e ritmo.

A partir dessa reflexão sobre como se opera o tempo ou o ritmo cômico na ação do palhaço, trago agora algumas questões para direcionar uma discussão sobre a realização de experimento com o *Tiktok*. Como funciona a aplicação da lógica do tempo cômico da palhaçaria, em uma cena feita para vídeo? Quais são os princípios que regem o tempo cômico de uma cena com ritmo pré-definido? E como é possível, na junção desses dois casos, controlar o tempo sem perder esse jogo vivo e real que a comicidade exige?

## Contextualizando o experimento no *Tiktok*

Desde o início do isolamento social provocado pela pandemia da COVID-19<sup>3</sup>,

---

3 Doença infecciosa provocada pelo coronavírus da síndrome respiratória aguda grave 2 (SARS-CoV-2), que trata de uma pandemia atualmente em curso.

tenho dedicado parte do meu tempo com a criação de vídeos no *Tiktok*. O interesse na criação dos vídeos surgiu primeiramente da necessidade de manter a atividade artística em dia, já que o isolamento impedia a nós artistas, de seguir com o nosso trabalho<sup>4</sup>. Como artista da cena teatral e como palhaça, me vi distante do palco naquele momento, mas com um celular na mão, com o desejo de continuar criando e com muitas dúvidas de como poderia seguir com meus projetos teatrais.

Além disso, meu interesse também se baseou na possibilidade de estudo e experimentação do humor e da comicidade, já que a rede social apresenta hoje uma grande tendência ao humor com uma diversidade de vídeos cômicos feitos por usuários das plataformas digitais e também por artistas interessados em experimentar esse novo formato.

Inicialmente fiz algumas gravações de vídeos experimentais junto com alguns parceiros de trabalho, a partir da ideia de um grupo de palhaços em isolamento e impossibilitados de trabalhar. Essa situação resultou em uma pequena série de experimentos solos, entre 1 e 3 minutos de duração cada, a partir das próprias características e habilidades de cada figura cômica. Foi durante este período em que criei o perfil da palhaça Hipotenusa e comecei a criar vídeos dentro da plataforma.

O *Tiktok* é uma plataforma de criação e publicação de vídeos, criada em 2012, inicialmente focada em vídeos curtos de comédia, entretenimento e *lipsync*<sup>5</sup>, que se tornou mundialmente conhecida em 2017 (CANALTECH, 2022). Voltada para a criação de vídeos curtíssimos, num primeiro momento, hoje é possível criar vídeos de até 3 minutos, sendo os mais comuns, geralmente entre 15 segundos e 1 minuto de duração. Com isso a plataforma possui um acervo gigante de vídeos, músicas, áudios, efeitos sonoros além dos famosos *challenges*<sup>6</sup> que podem ser reproduzidos, duetados e costurados, facilitando a multiplicação acelerada de vídeos de humor, dança, conteúdos educativos, dentre outros. Os vídeos podem ser feitos por qualquer usuário que tenha uma conta no aplicativo.

O editor de vídeo da plataforma permite que se crie de forma integrada e flexível, tudo em um só lugar, tendo a possibilidade de adicionar música, texto

---

4 Sou atriz de teatro e atuo profissionalmente há 20 anos, tendo atuado também como palhaça há aproximadamente 10 anos. Sou integrante do BRs.a. Coletivo de Artistas e da Cia. Concertina, e dois dos nossos espetáculos sofreram a suspensão de dois contratos e o cancelamento de uma apresentação em um festival.

5 Termo em inglês, para definir a sincronia labial, muito utilizada na plataforma quando se assume a voz de outra pessoa como a sua própria, combinando o movimento dos lábios com a voz e se utilizando da expressão corporal.

6 Palavra que vem do inglês e significa “desafio”, que tem sido muito utilizada na criação de vídeos curtos para as redes sociais e que geralmente consiste em um tipo de jogo onde os criadores devem criar um tipo de vídeo com regras específicas.

7 Uma das possibilidades de criação de vídeo curto, que consiste em criar um vídeo colagem com outro vídeo já existente na plataforma.

e efeitos criativos (TIKTOK, 2022). Na plataforma, o botão “usar este som” permite que se adicione o mesmo som que foi utilizado em determinado vídeo, em uma nova criação. A partir do uso dessa ferramenta, pode-se observar algumas opções de criação de vídeos cômicos, sendo algumas delas: imitar um vídeo criado por algum usuário da rede; criar um vídeo novo a partir de um áudio, de uma música, fala ou efeito sonoro; ou ainda, parodiar algo que não tenha originalmente um teor cômico.

Mesmo nas cenas de humor, comumente baseadas na imitação, onde se vê normalmente cenas criadas previamente por algum usuário da rede sendo reproduzidas por outras pessoas, é possível perceber como cada pessoa oferece para a cena a sua maneira própria de produzir o efeito cômico desejado. Este fenômeno proporciona uma grande quantidade de vídeos criados a partir da mesma ideia, mas feitos de maneira diferente, ou até mesmo adaptados a contextos diferentes. Isso se dá pelo gestual, pela fala, pela expressão facial, e pelo ritmo próprio de cada um, e também em alguns casos, com a inserção de textos e efeitos diversos.

Tendo-se em vista que este artigo se propõe a analisar uma cena feita para vídeo, a partir dos princípios que regem o tempo cômico na palhaçaria, é importante considerar algumas particularidades dos vídeos criados no *Tiktok*. Dentre elas, pode-se destacar que, uma vez tendo definido o som, a cena deve ser reproduzida dentro do limite de tempo deste som, proporcionando uma relação de dependência entre a ideia que se quer passar e o som escolhido. Além disso, as cenas podem sofrer outras interferências mecânicas, como por exemplo, a câmera rápida, a inserção de texto na imagem e o recurso de edição, criando quadros diferentes, além dos efeitos próprios da câmera que podem esconder ou revelar algo que no presencial muito provavelmente teria que ser resolvido de outra forma.

Ao considerar ainda, a distância entre as linguagens presencial e digital, vale destacar ainda que, no caso do vídeo, o público não faz parte de um acontecimento presencial, mas apenas de uma hipótese. O que altera a perspectiva da palhaça, ao realizar suas ações para uma câmera, ao invés de estabelecer contato visual com aquele que a observa.

Sendo assim, o tempo cômico passa a ser um tempo, que não depende apenas do ritmo pessoal da palhaça em relação à determinado efeito cômico e narrativa, e que já não sofre influência da relação de jogo com o público, já que a sua estrutura estará necessariamente vinculada ao ritmo de um som mecânico e à uma cena pensada para o vídeo, o que elimina a presença física do observador.

Em relação ao tempo da cena ser necessariamente um tempo marcado pelo ritmo de uma música ou de um áudio, não temos aí uma grande novidade já que é totalmente possível encontrar exemplos de cenas de palhaçaria com dança, música, efeitos sonoros, dentre outros elementos que dependam de algum som mecânico como os próprios palhaços do circo tradicional. No en-

tanto, a diferença entre uma cena dançada dentro de um espetáculo e um vídeo do *Tiktok* com efeito de som, reside na própria função do mesmo que, no segundo caso, não tem como objetivo demarcar uma cena pertencente a uma dramaturgia maior, mas de outro modo, ele objetiva abarcar o todo que envolve a própria existência da cena gravada. Isso se dá pelo seguinte: por ser a duração do som no *Tiktok*, a duração total da cena também, ele acaba tendo, por consequência, a função de oferecer o contexto geral da cena, produzindo uma narrativa completa, com começo, meio e fim, mesmo sendo a cena inteira realizada a partir de um pequeno trecho de uma música.

Dessa forma, partindo das reflexões iniciais desse artigo, passamos agora para um relato, buscando analisar de que maneira os princípios do tempo cômico na palhaçaria podem ser observados em um vídeo da palhaça Hipotenusa no *Tiktok*, sem deixar de considerar, as particularidades do formato digital. O vídeo a ser relatado é limitado à duração de tempo de um trecho de uma música, sendo portanto uma cena de curtíssima duração e sem nenhum vínculo com uma obra maior.

## Hipotenusa em um telefonema romântico

A cena a ser relatada trata de uma criação autoral, feita dentro de casa com uma câmera de celular e luminária de chão para iluminar a cena. O vídeo contou também com a aplicação de um filtro que altera a cor da imagem e com uma leve aceleração mecânica.

Nesta cena, a palhaça aparece segurando um sapato, posicionado na orelha, simulando um telefone. A cena acontece ao som de um trecho da música “*I just called to say I love you*” (1984) de Steve Wonder. A palhaça faz gestos, expressões, olhares, além de suspirar como alguém que está apaixonada ao mesmo tempo em que segura o telefone e move os lábios em sincronia com a primeira frase da música como se estivesse na realidade se declarando para alguém que está do outro lado da linha.

Em um dado momento, a palhaça começa a fazer carinho no sapato (que representa o telefone), como se esquecesse que estava em uma ligação, confundindo o sapato com o seu amor ou pretendente. Do carinho evolui para beijinhos subindo pelo sapato e se empolgando com a situação. Quando chega na parte mais alta do sapato, que antes se posicionava na altura da orelha, faz uma pausa, distancia seu rosto, como que identificando um problema, olha para a plateia, compartilhando a sensação estranha, olha de volta para o sapato e novamente para a plateia, só que dessa última vez, com um leve sorriso e trejeitos corporais, assumindo o ato falho que acaba de vivenciar.

Segue abaixo uma colagem com alguns *prints* do vídeo para complementar a descrição da cena.

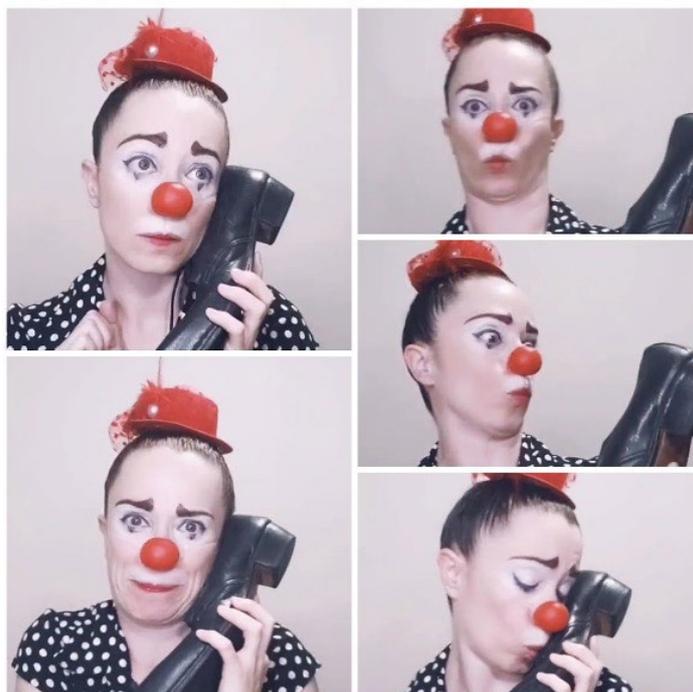


Figura: Telefonema Romântico<sup>8</sup>  
Imagem: Compilado de prints do vídeo “Telefonema Romântica”

Antes de chegar ao vídeo final, foram feitas várias gravações para conseguir o melhor resultado do efeito cômico esperado. A ideia para a cena surgiu depois que assisti a um vídeo de um dueto, que apresentava um casal sincronizando o movimento dos lábios com a música, cada qual com um telefone no ouvido, como se estivessem fazendo uma declaração de amor um para o outro. Esse vídeo serviu, portanto, de inspiração para o vídeo relatado, cuja ideia foi por mim apropriada e assimilada dentro do universo da minha palhaça.

## Análise do experimento

Para analisar o tempo cômico da cena, conforme as reflexões que surgiram durante este artigo, me proponho a abordar os seguintes aspectos: o contexto em que se insere a narrativa; a lógica particular da palhaça e a relação com o público. Os três aspectos escolhidos serão analisados para embasar os elementos que regem o tempo cômico na palhaçaria, buscando identificar em

---

8 Vídeo produzido em 2020 no Tiktok e repostado em 2022. Disponível em: <[https://www.tiktok.com/@palhacahipotenusa/video/7079379650039827717?is\\_from\\_webapp=1&sender\\_device=pc&web\\_id=7066552489118991878](https://www.tiktok.com/@palhacahipotenusa/video/7079379650039827717?is_from_webapp=1&sender_device=pc&web_id=7066552489118991878)> Acesso em: 3 mar. 2022

que medida foi possível trazer esses elementos para a gravação do vídeo relatado. Para melhor visualização dos elementos que envolvem a análise segue o diagrama abaixo:



Diagrama: Tempo Cômico

Sobre o contexto em que se insere a narrativa, a cena se trata de um telefonema romântico, o que pode ser percebido a partir dos seguintes elementos: música romântica da década de 80, com letra que fala de amor; posição do sapato na orelha que sugere um telefone; gestos e expressões de alguém que está apaixonada.

Sobre a lógica particular da palhaça e seu ritmo próprio, podemos destacar os seguintes elementos: a escolha de usar um sapato para representar um telefone; a expressão facial, o gestual, a maneira de posicionar as mãos e postura que sugerem atitude amorosa, posteriormente também demonstrando estranhamento e aceitação; a escolha das ações que dão o teor cômico para a cena como, fazer carinho e dar beijinhos no sapato; a escolha de um efeito cômico específico, neste caso, a ação que falha em seu objetivo.

Sobre a relação com o público, é possível perceber dois momentos específicos em que a palhaça comunica a situação para a câmera, como uma espécie de triangulação, numa relação: problema-ator-espectador-ator. A primeira delas é o momento em que ela olha para o “público” (câmera) demonstrando estar presenciando uma situação inusitada, beijando um sapato/telefone, e a segunda surge no momento final em que ela assume para o “público” o seu ato falho. É importante observar ainda, que embora palhaça olhe para câmera somente no final da cena, esse contato revela a presença constante do “público” que pode ser observada também pela postura e pelo enquadramento utilizados que privilegiam a cena em posição frontal.

Tais aspectos e os desdobramentos relatados, se apresentam numa relação de coexistência definindo o tempo cômico da cena. O gestual da palhaça, motivado pela sua lógica particular e pelo contexto estabelecido, encontra na narrativa e no ritmo da música momentos propícios para a escalada de ações necessária para definir o problema da cena. O problema, por sua vez, é revelado e solucionado por meio da triangulação, gerando por fim, o efeito cômico da cena. Além dos aspectos relatados, pode-se perceber ainda que a aplica-

ção do filtro traz um caráter romântico para a cena e a aceleração mecânica contribui para ressaltar a comicidade presente, pontuando a escalada de ações.

## Considerações finais

Ao propor esta reflexão sobre o tempo cômico em um experimento de palhaçaria no *Tiktok*, pude ir de encontro com questões ainda pouco discutidas, embora sejam estas, de grande relevância para a criação cômica hoje. Investigar os princípios de um fenômeno cômico e relacioná-los por meio da análise de um experimento, foi extremamente importante para levantar possíveis parâmetros para a construção da comicidade em um formato ainda novo e cheio de peculiaridades, que tem se tornado cada vez mais comum para o meio artístico de um modo geral.

Este trabalho também me proporcionou uma reflexão sobre experimentos que eu já vinha fazendo e sobre como desenvolvê-los de maneira consciente no formato digital e de como traçar diálogos entre este e o meu fazer teatral. Mesmo em uma criação para vídeo e com um tempo pré-definido, pude explorar a lógica particular da minha palhaça, por meio da qual apresento um gestual e uma maneira particular que podem ser utilizados na criação e na releitura de outros trabalhos. A questão do público, substituído pela câmera, me trouxe uma provocação enquanto artista da cena teatral, trazendo a perspectiva do observador vista por um outro ângulo. Além disso, também foi muito interessante observar de que forma se opera o contexto em uma cena de curtíssima duração.

Por meio deste artigo, pude ainda construir bases para um trabalho mais consciente no meu processo enquanto palhaça, transitando entre as linguagens do palco e das ferramentas digitais, o que me leva a crer que também posso contribuir, por meio deste, para a construção de conhecimento e de material analítico para os campos da palhaçaria e da criação cômica de modo geral. Percebo hoje nessas novas linguagens, um grande potencial para o estudo e a experimentação do humor e da comicidade palhacesca, não apenas pela multiplicação de vídeos que têm sido produzidos, mas também pelo seu caráter experimental, independente e bem como pela facilidade de uso das ferramentas digitais.

## Refêrencias bibliográficas

ALBINO, Beatriz Staimbach. Corpo, mimese e experiência na arte do palhaço. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Florianópolis, 2014.

CANALTECH. Tudo sobre *TikTok*. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/em-presa/tiktok/>>. Acesso em: 3 de abril de 2022.

REIS, Demian M. **Caçadores de Risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria**. Salvador: Edufuba, 2013.

OLIVEIRA, Heráclito Cardoso de. **A poética do corpo não-verbal: um olhar para a comicidade em cena**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

PADILHA, Priscila Genara. Convívio e triangulação clownesca na potencialização do evento teatral: substratos de uma montagem. **Cena em movimento**, n. 2, p. 8, 2011.

PUCETTI, Ricardo. No caminho do palhaço . REVISTA DO LUME. UNICAMP – LUME – COCEN. Campinas: UNICAMP, n. 7, dezembro de 2009. Disponível em: <<http://cirurgioesdaalegria.org.br/storage/app/uploads/public/5c4/85e/232/5c485e-23284ea563282493.pdf>> Acesso em: 3 abr. 2022.

TIKTOK. Soluções criativas: o guia completo. Disponível em: <<https://www.tiktok.com/business/pt-BR/blog/tiktok-creative-ultimate-guide>> Acesso em: 3 abr. 2022.

TONEZZI, José et al. Dos pés ao nariz: relatos de uma trajetória formativa. O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, PR: n. 8, p. 157-166, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/53>> Acesso em: 3 abr. 2022.