



Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes - IdA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPG-CEN
Linha de Pesquisa Processos Compositivos para Cena

Subversivas: Palhaçarias Feministas

Fernanda Dias de Freitas Pimenta

Brasília
setembro de 2024

Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes - IdA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPG-CEN
Linha de Pesquisa Processos Compositivos para Cena

Fernanda Dias de Freitas Pimenta

Subversivas: Palhaçarias Feministas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Nitza Tenenblat

Brasília
setembro de 2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

s Dias de Freitas Pimenta, Fernanda
Subversivas: palhaçarias feministas / Fernanda Dias de
Freitas Pimenta; orientador Nitza Tenenblat. -- Brasília,
2024.
278 p.

Tese(Doutorado em Artes Cênicas) -- Universidade de
Brasília, 2024.

1. palhaçarias. 2. feminismos. 3. Subversão. 4.
palhaçarias feministas. 5. gênero. I. Tenenblat, Nitza ,
orient. II. Título.

FERNANDA DIAS DE FREITAS PIMENTA
SUBVERSIVAS: PALHAÇARIAS FEMINISTAS

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para Cena.

Banca Examinadora:

Orientadora:

Profa. Dra. Nitza Tenenblat
UnB

Membros:

Profa. Dra. Melissa Caminha
UniGirona

Profa. Dra. Adriana Santos
UDESC

Prof. Dr. Tiago Mundim
UnB

Suplente:

Profa. Dra. Maria Ângela de Ambrosis
UFG

Brasília, 30 de agosto de 2024.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à parceria, escuta e incentivo constante de minha orientadora, a Profa. Dra. Nitza Tenenblat, que tem me ajudado a refletir e expandir meus horizontes desde o início deste percurso, em 2020. Obrigada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, e à própria Universidade de Brasília, assim como a seus sempre prestativos trabalhadores, incluindo os professores, com os quais tive a chance de ampliar entendimentos nas fases iniciais desta pesquisa. Sou grata aos colegas que, embora na mesma missão, me serviram de inspiração e suporte para momentos de dúvida, em especial aos palhaços Biel, Caísa, Manu e Ana, e ao querido Jajá.

Muito obrigada às professoras da Banca de Defesa, as Profas. Dras. Melissa Caminha (que volta a contribuir), Adriana Santos e Maria Ângela Ambrosis, também palhaças (!), e ao Professor Suplente, o Dr. Tiago Mundim. E gratidão à Professora Joice Aglae que, na Banca de Qualificação, teceu preciosas contribuições para o estudo. Reconheço o trabalho cuidadoso da revisora Alda Alexandre, obrigada! Agradeço a Capes e a FAP-DF, instituições que me apoiaram com Bolsa de estudos durante períodos da pesquisa, possibilitando que eu pudesse me dedicar a essa investigação.

Fico muito agradecida a Karla Conká e a Ana Borges, palhaças e pesquisadoras, que me despertaram a curiosidade, me forneceram pistas sobre como analisar obras de palhaçarias feministas e, de quebra, são referências da palhaçaria feminina brasileira.

Agradeço a todas, todes e a tantas palhaças/ces que passaram pelo meu olhar e que, de alguma forma, estão presentes nessa escrita: Julieta Hernández, Daiani Brum, Melissa Caminha, Manu Cardoso, Advane Néia, Ana Fuchs, Ana Luiza Bellacosta, Théo Oliveira, Verônica Mello, Kelly Lima, Ester Monteiro, Lelê Marins, Érica Rodrigues, Radarani Oliveira, Pepa Plana, Maku Fanchulini, Antônia Villarinho, Rafela Azevedo, Gardi Hutter, Ana Elvira Wuo, Cibele Mateus, Michelly Silveira, Caisa Tibúrcio, Gena Leão, Fran Marinho, Calini Detoni, Giovana Kurovski, Juliana Galante, Anelize Paiva, Roberta Machado, Nara Menezes, Luciene Souza de Oliveira, Vanda Cortez, Helen Maria, Emeli Barossi, Lia Motta, Dagmar Debê, Má Ribeiro, Caro Marafigo, Raquel Queiroz, e a tantas outras, inclusive as que ainda não conheço, mas que certamente acabarão por influenciar, cada uma no seu espaço e tempo, o seu redor.

Dou graças a todos as minhas mestras e aos meus mestres palhaços, assim como exalto a chance de poder trabalhar com parceiras de cena que me instigam a comicidade, como Thaíse Monteiro, Juliana Mado, Izabela Nascente e Lucas Lima, e também agradeço aos que

passaram. Grata aos amigos também, que são quem escolhemos para caminhar juntos nessa vida.

Obrigada a família pelo amor! Muito obrigada à minha mãe, Judite, que sempre soube o valor da educação, educadora que é, e é uma exímia palhaça da vida, mesmo sem saber. Ao meu pai Péricles, que sempre apreciou as artes e secretamente se orgulha do meu movimento. Aos meus irmãos, Fabiana e Fabrício, por lições de alteridade. Ao tio Fernando, obrigada por sempre me encorajar. Ao meu companheiro, Felipe Xico, palhaço Xiquim Tripa, pela constante torcida e graça diária.

Agradeço às palhaças que vieram antes de mim, abrindo caminhos com seus facões de coragem e resistência. Muito obrigada a Fernandinha, criança que me habita e que me faz brincar hoje de ser Malagueta. E a Malagueta, que me liberta e me faz subverter meu mundo! E, às vezes, até outros mundos!

*Para Julieta Hernández,
a Palhaça Miss Jujuba!*

Resumo

O presente estudo investigou os modos pelos quais a palhaçaria feminina responde e contesta imposições de gênero demandadas às mulheres, consolidando-se como instrumento para criações dramáticas cômicas feministas. A proposta foi refletir sobre a palhaçaria criada e vivenciada por mulheres e suas relações com pensamentos/attitudes/ideias dos feminismos. Investigações sobre a mulher na palhaçaria, a comicidade e os diversos feminismos são pontos de partida para esta análise, que se desdobra em entrevistas com palhaças da contemporaneidade, abarcando também montagens cômicas de cenas e espetáculos brasileiros. Esta pesquisa buscou mapear discursos, narrativas e dramaturgismos feministas presentes nas palhaçarias contemporâneas, em seus diversos estilos: as (estrategicamente) binaristas, as decoloniais e as *queers*. Contou também com a criação e análise procedimental de um espetáculo solo vivenciado e montado por mim, palhaça-pesquisadora. A atuação na palhaçaria é uma ação que promove mudanças na sociedade. Por meio da palhaçaria e da comicidade, defendo que podemos provocar reflexões sobre nossa condição de mulher, trazendo para o cerne da cena dramaturgias que evidenciam opressões de gênero. Numa cultura sexista e patriarcal, engendrada, como pode a construção social da mulher servir de base ao processo dramático e criativo das palhaças? E como se materializam as decisões dramáticas das palhaças que abordam questões femininas, feministas e de gênero? A metáfora cômica da palhaça parte de questões pessoais e íntimas para tocar em sistemas sociais engendrados e universais, de modo a, primeiramente, denunciar e, conseqüentemente, minimizar os prejuízos da desigualdade entre gêneros. Ao longo do trabalho, os principais diálogos são estabelecidos com a psicóloga Valeska Zanello, com a pesquisadora de gênero Judith Butler, e com a autora decolonial María Lugones, além das palhaças Daiani Brum, Ana Borges, Karla Cordeiro, Melissa Caminha e u pesquisadore e palhace Manu Cardoso. E, embora a pesquisa contemple os elementos responsáveis pela criação em palhaçaria, seu foco primordial é a recente renovação de suas dramaturgias cômicas por meio de um viés feminino, feminista e subversivo.

Palavras-chave

Palhaçarias; Feminismos; Dramaturgismos; Dispositivos de palhaçarias feministas; Subversão.

Abstract

This study investigated the ways in which female clowning responds to and challenges gender impositions demanded of women, consolidating itself as an instrument for feminist comedic dramaturgical creations. The proposal was to reflect on the clowning created and experienced by women and its relations with feminist thoughts/attitudes/ideas. Investigations into women in clowning, comedy, and the various feminisms are starting points for this analysis, which unfolds in interviews with contemporary clowns, also encompassing comedic productions of Brazilian scenes and shows. This research sought to map feminist discourses, narratives, and dramaturgisms present in contemporary clowning, in its various styles: the (strategically) binary, the decolonial, and the queer. It also included the creation and procedural analysis of a solo show experienced and put together by me, a clown-researcher. Acting in clowning is an action that promotes changes in society. Through clowning and comedy, I argue that we can provoke reflections on our condition as women, bringing to the center of the scene dramaturgies that highlight gender oppressions. In an engendered sexist and patriarchal culture, how can the social construction of women serve as a basis for the dramaturgical and creative process of female clowns? And how do the dramatic decisions of female clowns that address feminine, feminist and gender issues materialize? The comedic metaphor of the female clown starts from personal and intimate issues to touch on engendered and universal social systems, in order to first denounce and, consequently, minimize the harm of gender inequality. Throughout the work, the main dialogues are established with psychologist Valeska Zanella, gender researcher Judith Butler, and decolonial author María Lugones, in addition to the clowns Daiani Brum, Ana Borges, Karla Cordeiro, Melissa Caminha and researcher and clown Manu Cardoso. And, although the research contemplates the elements responsible for the creation of clownery, its primary focus is the recent renewal of its comic dramaturgies through a feminine, feminist and subversive bias.

Keywords

Clowns; Feminisms; Dramaturgies; Feminist clowning devices; Subversion.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Palhaça Malagueta	22
Figura 2 - Maria Eliza Alves dos Reis	29
Figura 3 - As Marias da Graça	37
Figura 4 - Mapa de festivais brasileiros	40
Figura 5 - Palhaça Ferrugem	48
Figuras 6 - Calini Detoni e Palhaça Biruta	53
Figura 7 - Palhaça Soldara	73
Figura 8 - Palhaça Lavandinha	90
Figura 9 - Palhaças Pepa Plana e Clara Del Ruste	94
Figura 10 - Palhaça Curalina Fosfol	98
Figura 11 - Palhaça Miss Jujuba	104
Figura 12 - <i>Print</i> de postagem	105
Figura 13 - Palhaça Madame Frôda	109
Figuras 14 - Sequência de Madame Frôda	111
Figura 15 - Palhaça Madame Frôda	113
Figuras 16 - Sequência de <i>prints</i> palhaça Maku Fanchulini	116/117/118
Figura 17 - Palhaça Tapioca	122
Figura 18 - Palhaça Fronha Lafayette	126
Figura 19 - Palhaça Brum	131
Figura 20 - Palhaça Brum	132
Figura 21 - Palhaça Fran	134
Figura 22 - Circo di SóLadies Nem SóLadies	143
Figura 23 – As Levianas	146
Figura 24 - Palhaça Malagueta	155
Figura 25 - Apresentação da cena “O Caso de Malagueta”	158
Figura 26 – Palhaça Malagueta cenário 2023/ Teatro Sesc	163
Figura 27 - Palhaça Malagueta/Cena do ônibus	164
Figura 28 - Palhaça Malagueta /Nova versão	173
Figura 29 - Palhaça Malagueta/Tirando o casaco	174
Figura 30 - Palhaça Malagueta/Emaranhada no avental	176
Figura 31 - Palhaça Malagueta/Descobrimdo as luvas	177
Figura 32 - Palhaça Malagueta/ Roubo do aspirador de pó	179

Figuras 33 - Palhaça Malagueta/ Sentando no ônibus	181
Figuras 34 - Palhaça Malagueta/Sequência latas	184/185
Figura 35 - Palhaça Malagueta/Retirando as luvas	187
Figura 36 -Palhaça Malagueta/ Com a espanadora	189
Figura 37 - Palhaça Malagueta/ Brincando com bambolê/moldura	192
Figuras 38 - Palhaça Malagueta/ Foto com espectadora	194
Figuras 39 - Palhaça Malagueta/ Show no bambolê	195
Figura 40 - Palhaça Malagueta/ Com bebê-ukelele	198
Figura 41 - Palhaça Malagueta/ Tocando bebê- ukelele	199
Figura 42 - Palhaça Malagueta/ Terminando a relação	201
Figura 43 – Apresentação Cidade Livre	207
Figura 44 – Público de Pirenópolis	210
Figura 45 – Crianças na apresentação	211
Figura 46 - Apresentação Teatro Zabriskie	212
Figura 47 - Público de Luziânia	215
Figura 48 - Apresentação em Alto Paraíso	216
Figura 49 - Apresentação em Cavalcante	217
Figura 50 - Apresentação Cidade de Goiás	219
Figura 51 - Apresentação em Catalão	222
Figura 52 - Malagueta e Biribinha	226
Figura 53 - Caro Marafigo	238
Figura 54 - Palhaça Malagueta	260

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. PALHAÇARIAS E FEMINISMOS	24
1.1. O surgimento de palhaças no Brasil	25
1.2. Voz e representatividade das palhaças	34
1.3. Os discursos dos homens palhaços	42
1.4. Existe mesmo palhaçaria feminina?	49
1.5. Breve contextualização dos feminismos	57
1.6. Dispositivos de gênero	61
1.7. Binarismo estratégico	66
1.8. Tecnologias de gênero	70
1.9. Palhaçaria <i>queer</i>	76
1.10. Por uma palhaçaria decolonial	80
2. PALHAÇAS NA CENA CONTEMPORÂNEA	87
2.1. RIstências: substantivo feminino	88
2.2. O despertar delas	95
2.3. Tecendo memórias	99
2.4. O tear das palhaças	107
2.5. Regionalidades e especificidades	118
2.6. Dispositivos cênicos de subversão de inequidade de gênero	128
2.7. Pílulas analíticas de subversividade	139
3. EM SAIAS MALAGUETEANAS: ensaios sobre processos palhacísticos	152
3.1. Um mergulho íntimo na palhaçaria malagueteana	153
3.2. O fracasso como presente: processos e encontros	159
3.3. A (re)volta por cima: a reconstrução constante	171
3.4. Análise pela perspectiva de dispositivos de gênero	202
3.5. Testagens e escuta	206
4. DISPOSITIVOS DE PALHAÇARIAS FEMINISTAS	229
4.1. Recorrências e diferenças	233
4.2. Comicidade afetiva	236
4.3. Desconstruir sem reafirmar opressões	238
4.4. Rir de sorrir para gargalhar com	241
4.5. <i>As femigags</i>	243
4.6. Femiparódias	245
4.7. Estéticas feministas?	246
CONSIDERAÇÕES FINAIS – RESISTIR, SUBVERTER, INSURGIR: as poéticas RIstentes, subversivas e insurgentes das palhaças feministas	250
REFERÊNCIAS	261
ANEXOS	269

INTRODUÇÃO

Quando alguém ri da gente,
ela não está rindo da gente,
mas está rindo de si mesma,
se aceitando.

Karla Conká – Palhaça Indiana da Silva

Cara leitora/espectadora¹,

Com imensa alegria traço as páginas dessa pesquisa de Doutorado, intitulada *Subversivas: palhaçarias feministas*, que discorre sobre o entrelaçamento comicidade e gênero na criação cênica de mulheres palhaças e pessoas cuja identidade é tida como dissidente. A palhaçaria feminista seria capaz de mostrar e explicitar ao espectador possibilidades de existências de corpos que não detêm o poder? Vamos investigar como os dramaturgismos feministas utilizados pelas palhaças contemporâneas são capazes de se configurar como táticas de empatia e vislumbres de novas reflexões sobre gênero e suas inequidades.

O presente estudo se propõe a analisar as formas, gestos, códigos, espaços, ações, hábitos, escolhas, afetos e agenciamentos das palhaçarias feministas. Essa análise é pautada pela identificação de temas feministas que provocam o riso, reconhecendo também, inevitavelmente, minhas preferências pessoais, como autora, e os encontros que tive, seja com a palhaça ou com sua obra. O estudo não pretende determinar qual dramaturgismo feminista é mais necessário ou potente, mas sim evidenciar a diversidade e riqueza de perspectivas dentro do lugar de fala (Ribeiro, 2017) das palhaças contemporâneas.

A presente pesquisa objetiva mapear discursos, narrativas e dramaturgismos utilizados por palhaças contemporâneas em suas criações, identificando elementos e estratégias de materialização cênica. As várias perspectivas dos feminismos serão apontadas nas cenas e espetáculos de palhaças contemporâneas, entrelaçando teorias feministas com práticas palhaçísticas. As teorias feministas na palhaçaria foram aqui investigadas sem verticalidade nos

¹ Apesar de ser só um vislumbre ou uma intuição, acredito que pela temática desta pesquisa mais mulheres, ou pessoas não-binárias, terão o desejo de lê-la (mais do que homens). Com essa crença de que elas serão maioria como leitoras, prefiro escrever para elas, no pronome feminino. Entendendo que a norma da língua portuguesa insiste em chamar de “eles” qualquer ambiente que tenha um único homem, mesmo em meio a mil mulheres, penso ser justo escrever para elas, na tentativa de subverter o direcionamento também patriarcal da língua portuguesa. Enfatiza-se que não há intenção de exclusão das masculinidades (para não repetir exclusão patriarcal usada na norma culta da língua), mas apenas em focar nas mulheridades. A expressão utilizada também traz minha perspectiva enquanto artista cênica, que vislumbra a leitora como sendo este hipotético público, traçando um paralelo entre a escrita e a cena.

feminismos em si, mas buscando aprofundamento direcionado as análises dramatúrgicas das palhaças e em seus estratagemas cômicos.

Antes de embarcarmos no mundo das palhaçarias feministas, permitam-me que me apresente para que possamos caminhar mais harmonicamente pelos recônditos deste estudo. Meu nome é Fernanda Pimenta, sou uma mulher branca de 39 anos, nascida no interior do Estado de Minas Gerais, no Brasil, e criada na capital de Goiás, Goiânia, numa região periférica. Minha palhaça foi batizada como (adivinhem!), Malagueta. Saltemos agora a um breve passado.

Era início do ano de 2003. Eu tinha 17 anos quando vivenciei o teatro pela primeira vez. A sensação divertida que a prática proporcionava me preenchia de forma avassaladora. A partir daí, foi irreversível e eu nem sabia, mas dedicaria a vida (ao menos até agora, 2024) às artes da cena. Nos primeiros anos, mergulhei no teatro físico e me aprofundei nele. O contato com o treinamento energético² também seria marcante nesta trajetória. Até faria oficinas de palhaçaria e comicidade, mas ainda de forma tímida.

Anos mais tarde, em 2012, me deparei com o Método *Viewpoints*. Segundo a diretora de teatro americana, Anne Bogart (2005), a criadora dos nove pontos de vista, juntamente com a diretora Tina Landau, a Teoria dos *Viewpoints* trata de princípios de movimentos e ações relativas a espaço e tempo e que, explorados em jogo de improviso, constituem técnica de treinamento para performers e de criação para o palco. Em 2012, participei de alguns treinos onde o foco era experimentar a prática deste método. Me impressionei com a inversão de uma lógica expressiva que, até então, vigorava, a de psicologizar e encarnar uma personagem, resquícios do teatro moderno. A inquietação acerca do jogo/método/filosofia me estimulou, então, a desenvolver a pesquisa de mestrado *Poéticas de Atuação: Experiências Cênicas em Viewpoints*, defendida na Unicamp, em fevereiro de 2017.

Até aí acumulava práticas íntimas com o teatro físico e o *Viewpoints*, mas, em paralelo me envolvia com cinema, performance, teatro de bonecos, sendo que meu interesse na comicidade e na palhaçaria continuaria e aumentaria. Meu caráter versátil me permitiu adentrar e trocar vivências em diferentes áreas de atuação.

Apesar de eu estar envolvida, de 2013 a 2015, com os estudos (na tentativa de ingressar no mestrado e desenvolver uma pesquisa com os *Viewpoints*), ocorreram episódios que me

² O treinamento energético, praticado pelo Lume Teatro é uma prática física que se ancora no encontro com limites físicos, elegendo a exaustão como ponto de partida do trabalho de preparação e criação. Para Luís Otávio Burnier (2001, p.17), “trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um “expurgo” de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas”.

marcaram muito no âmbito da palhaçaria, o que denotou um encontro irrevogável entre meu desejo de fazer rir e a subversão que potencialmente essa comicidade instiga.

Em julho de 2013, estava trabalhando como produtora do **Festival Palhaços do Mundo**³, na pequena cidade de Fafe, ao norte de Portugal. No evento, como o próprio nome anuncia, havia palhaços de vários países. Um dos palhaços convidados do evento, o espanhol Toni Pocotauto, me convocou para que fizéssemos uma cena juntos no cabaré final do festival. Com muito frio na barriga, topei o desafio. Ensaíamos meia hora e fizemos a cena, que era de pouco mais de dois minutos. Lembro que um outro amigo que assistia, mais experiente, me relatou depois: “você tem jeito pra ser palhaça, devia investir!”. Notem o fato de que comecei, me arrisquei a me experimentar palhaça pelo convite de um homem e fui também incentivada por outro homem. Era como se, naquele momento, pra mim, eu precisasse de uma suposta permissão masculina para adentrar este território. Talvez fossem apenas resquícios de um engendramento palhaçístico estrutural. Se por um lado, o patriarcado⁴ me abriu oportunidades, também, no decorrer desta investigação, analisarei como ele delinea, domina e influencia o universo da comicidade.

No ano seguinte, em 2014, tive a oportunidade de fazer a oficina *Clown Through Mask*, com a palhaça canadense Sue Morrison. A oficina aconteceu como parte da programação da quarta edição do **Festival Na Ponta do Nariz**⁵, na cidade de Goiânia. No decorrer de duas semanas, pude entrar em contato com trabalhos físicos, psíquicos, criativos, manuais e sensíveis, que incluíam a escuta do coletivo, a atenção e a exposição do interior de si, de seus sentimentos e crenças. A construção de máscaras se configurava como meio ao processo de busca por energias e características principais, tanto enquanto pessoa, quanto como palhaça, e também na aceitação das mesmas. Neste momento, estava próxima de iniciar e assumir minha atuação como palhaça.

³ Ler mais sobre o festival em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/encontro-mundial-de-palhacos-em-fafe_v664145 <https://correiodominho.pt/noticias/fafe-encontro-de-palhacos-cativa-centenas/70757> e <https://fafecidadedasartesblog.wordpress.com/category/encontro-de-palhacos-do-mundo/>

⁴ “Etimologicamente, patriarcado é um conceito que advém de duas palavras gregas, *pater* (pai) e *arkhe* (origem, controle). Possui três entendimentos históricos. O primeiro é religioso e se refere aos primeiros chefes de família após o dilúvio bíblico. O segundo é produtivo e se refere ao jeito de viver nos campos em comunidades agrícolas de produção familiar. E o terceiro é sociológico e se refere ao sistema social que dá vantagens aos homens e se baseia em relações de domínio destes sobre as mulheres; este é o qual nos debruçamos neste estudo. O patriarcado, assim, seria um constructo social fundamentado na autoridade do homem, com divisão desigual de funções, que distribui de maneira diferente acesso a lugares, ações e comportamentos determinados de forma normalizada, mantendo uma dominação hierarquizada que denota privilégio e autoridade do homem sobre a mulher” (Borges e Cordeiro, 2021).

⁵ Para saber mais sobre o **Festival Na Ponta do Nariz** de 2014, assistir ao documentário: <https://www.youtube.com/watch?v=7Sc86dVgh34>

Ainda neste ano de 2014 e como consequência de minha participação no festival que promoveu a oficina de Sue Morrison, fui convidada a participar como palhaça/atriz substituta no espetáculo “Vamos a La Praia”⁶, do Grupo Bastet, de Goiânia. Foi minha primeira peça na qual atuava como palhaça. Trata-se de obra voltada ao público infantil. Com este espetáculo, fizemos uma viagem para um festival de mímicos e palhaços no ano seguinte.

O **Festival Internacional de Mimos y Payasos - Mimame**⁷, em Medellín, na Colômbia, foi o grande acontecimento de meu ano de 2015, e este já trazia questões que seriam importantes para o meu despertar enquanto estudiosa de questões de gênero. Na chegada, nos deparamos com artistas italianos, chilenos, guatemaltecos, costa-riquenhos, mexicanos e nós⁸, os brasileiros. Entre os artistas convidados, todos eram homens, com exceção de mim, que estava num grupo com mais cinco homens, e de uma italiana, que contracenava com um ator italiano protagonista. Ou seja, de todos os grupos convidados, só duas mulheres se apresentaram, nenhuma delas exercendo protagonismo. No meu caso, co-protagonizava com outro palhaço. Me recordo que, naquela época, esta questão do domínio e representatividade masculinos neste festival, e também na palhaçaria, me chamou atenção.

Nos anos seguintes participei de outros festivais como palhaça. Alguns destes eventos voltados a atuações exclusivamente de mulheres, como o **Festival Palhaças do Mundo**⁹, de 2018 e 2019. Fui conhecendo outras palhaças e trocando vivências com elas.

A questão de gênero tomou então, outras proporções, fazendo com que eu alargasse meu entendimento sobre as palhaças, e que eu me interessasse mais por questões femininas e feministas, que se baseiam nos feminismos, por seu caráter de movimento político, social e filosófico que tem como objetivo a conquista de direitos através do empoderamento feminino e da libertação do patriarcado (Pinto, 2010). Em outras palavras, despertei minha atenção para analisar as condições em que vivem as mulheres. Finalmente tirei minha feminista do armário!”¹⁰ E me dei conta de que, em minhas criações individuais como palhaça, em pequenas

⁶ Link para vídeo do espetáculo: <https://www.youtube.com/watch?v=9JkXm2dnkyw>

⁷ Link do site do festival: <https://festivalmimame.com.co/archivo.html>

⁸ Nós éramos cinco em cena no espetáculo: os músicos Diego de Moraes, Fernando Cipó e Sérgio Pato, e os palhaços Thiago Moura e Fernanda Pimenta (eu). Ainda viajaram o mímico e nosso diretor Miqueias Paz e a profissional de vídeo Sallisa Rosa.

⁹ Manu Cardoso, também conhece como palhaça Matusquilla, criou em 2008 o **Encontro de Palhaças de Brasília**, depois chamado de **Festival Palhaças do Mundo** (Cardoso, 2018, p. 26).

¹⁰ Frase proferida em tom de brincadeira por Ada Luana Rodrigues de Almeida Bresani, uma de nossas colegas do grupo de estudos **Feminismos EnCena**, que se constitui numa linha do **Grupo de Pesquisa Criação em Coletivo para a Cena**, vinculado à UnB, em fevereiro de 2021. Várias colegas se identificaram com a frase, que contempla o pensamento de que, de certa forma, por muito tempo as mulheres permaneceram adormecidas em relação às desigualdades de gênero, e que os feminismos atuais ajudaram a despertar-nos para as lutas por direitos equânimes.

cenar que apresentei em espetáculos de variedades nos contextos circenses, acabei adotando temáticas que evidenciavam o cotidiano e as agruras das mulheres.

Uma de minhas primeiras cenas individuais como palhaça e com uma dramaturgia voltada a questões femininas, foi criada em uma oficina de palhaçaria ministrada por Adelvane Néia, a palhaça Margarida, em 2017, dentro da programação do **Festival Na Ponta do Nariz**, em Goiânia. A cena¹¹ se baseava na vida de uma dona de casa. Usando da mímica enquanto técnica e adotando uma dramaturgia que retratava o dia a dia desta mulher, retratei as várias e intermináveis atividades da cuidadora do lar, desde varrer a casa até cuidar do bebê.

Caldas e Gadelha (2016) nomeiam como dramaturgismos um novo entendimento de dramaturgia, ligado a todos os elementos que desembocam em elaborações cênicas, todos os instrumentos cênico-expressivos usados na cena e como disparadores dela. Na presente pesquisa, como será evidenciado mais adiante no texto, entendemos que dramaturgia se refere às diversas tramas que instalam e desenrolam a cena.

Os instrumentos adotados na encenação, sejam as ações, os figurinos, a iluminação, o texto, as corporeidades, os silêncios, as sonoridades, as sincronidades, as expressões, os sentimentos, as energias, enfim, todos os elementos presentes no processo de criação e no resultado final, no encontro com o público e na provocação do riso, eram todos dramaturgismos que tencionavam afetar a plateia. Assim, dramaturgia e/ou dramaturgismos não estariam ancorados numa hierarquia que centralizasse o texto, mas atuariam abarcando ações, fisicalidades e tudo o que está sendo assistido, escutado e sentido através da cena. Nesta investigação, identificamos elementos dramaturgismos que evidenciem questões de gênero.

Expliquei um pouco o caminho de chegada até aqui, mas há pontos deste percurso que deixei para tecer no decorrer das próximas páginas, junto com as reflexões. Esta pesquisa me permitiu aprofundar na investigação sobre como as questões de gênero são retratadas na palhaçaria criada por mulheres. Foram investigadas também as demandas da sociedade sobre a mulher e seu corpo podem provocar dramaturgismos cômicos que evidenciam desigualdades, dores, injustiças e dissabores de suas intérpretes palhaças.

Como possível ressonância desta investigação, analisamos, ao longo do trabalho, como a criação de palhaças pode ser ferramenta de resistência e despertar das pessoas-espectadoras para questões a serem discutidas, como as de gênero pela ótica da mulher e de pessoas não binárias. Nos debruçamos também sobre os caminhos que palhaças contemporâneas têm percorrido, examinando as ferramentas cênico-expressivas utilizadas por elas para contarem

¹¹ Link da cena: <https://youtu.be/8-5M3FGBj0E>

suas histórias e em como este conteúdo pessoal serve de inspiração em suas criações cômicas. O objeto desta tese é, portanto, a investigação das comicitàs feministas na criação de palhaçAs e sua possível capacidade subversiva.

Se fez necessário neste estudo, pela especificidade do mesmo, delinear um recorte do que foi investigado, o que demandou eleger um foco de análise que abarca as mulheres cis-gênero, mas não exclui mulheres transgênero ou não binárias. Compreendemos também que sobre as mulheres trans e pessoas que se reconhecem como não binárias, poderiam se instalar questões outras, específicas do universo LGBTQIAPN+¹².

Apesar deste estudo abranger questões da palhaçaria *queer*, nosso recorte passou por um campo um pouco menor, buscando mapear estas palhaçarias por meio de borragens de gênero e questionamento da heteronormatividade compulsória. Para aprofundar-me no estudo sobre comicitàs *queer*, dialoguei com estudioses que se debruçam sobre o tema, como os pesquisadores e palhaças Manu Cardoso (palhaça/palhace Matusquella) e Daiani Brum (palhaça Brum), assim como com a autora atualmente mais reconhecida sobre o tema: Judith Butler.

Prezando por uma forma de valorizar o processo de estudo me coloquei enquanto palhaça-pesquisadora no cerne da pesquisa e me misturo com ela. Essa análise adotou os seguintes métodos de investigação: 1) referenciais teóricos (Zanello, Butler, Lugones); 2) análise de cenas, entrevistas e respostas a formulário, por palhaças contemporâneas; e 3) aprofundamento na montagem e reconstrução de meu espetáculo solo “Malagueta na Labuta”¹³. Como culminância da pesquisa, chegamos a análises sobre a potência subversiva proveniente das palhaçarias feministas.

Para explicar cada uma das partes desta investigação, é preciso aqui fazer uma parada para uma palavrinha importante sobre como apresento as ideias que integram este estudo. Gostaria de lhe esclarecer, cara leitora, que, ao longo do texto, me coloquei muitas vezes na primeira pessoa do singular, com a intenção de trazer você para pensar junto comigo e sentir-se, talvez, mais próxima das minhas reflexões.

¹² O significado da sigla LGBTQIAPN+, segundo o *site* da UFSC, é L de lésbicas, G para gays, B pelos bissexuais, T de transexuais e travestis, Q para *queer*, I por intersexuais, A de assexuais, P para pansexuais, N pelos não-binários e o +, que anuncia outras variações constantes. Disponível em: <https://diversifica.ufsc.br/2021/06/25/lgbtqiapn-mais-do-que-letras-pessoas/> Acesso em 17/02/2024.

¹³ O espetáculo “Malagueta na Labuta” foi montado com o apoio institucional da Secretaria de Cultura de Goiânia, por meio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Goiânia, de 2020. Estreou de forma *online* em maio de 2021, no Canal do Basileu França, escola de circo de Goiânia. Tem a direção de Thaíse Monteiro. Em 2022, porém, foi remontado, sob a mirada cênica da palhaça catalã Pepa Plana, ação que integrou o projeto Resid(ir)... Pimenta em Conexão, aprovado pelo Fundo de Arte e Cultura de Goiás, de 2018. Mais à frente disponibilizaremos *links* para acesso a vídeos do espetáculo.

Partes da Investigação

A primeira parte de nossa pesquisa se embasou teoricamente nos feminismos e palhaçarias feministas. Dialogamos com estudiosas de gênero, investigadores do riso e pensadoras das palhaçarias femininas, afim de trazer mais referências de estudos realizados por mulheres, dando preferência às investigações de pesquisadores periféricos e epistemologias do sul.

No âmbito dos estudos de gênero, trouxemos à discussão importantes estudiosas, como a psicóloga e filósofa da Unb, Valeska Zanello, e seu livro *Saúde Mental, Dispositivos e Gênero: Cultura e Processos de Subjetivação* (2018). A autora apresenta as estratégias que nos moldam (não só mulheres) a pensar e agir de determinada forma, atendendo às demandas de gênero do mundo capitalista. Zanello (2018) cunha valiosos conceitos, também com a ajuda de outros pensadores, que nos auxiliarão no entendimento dos estudos de gênero e sexualidade, como: dispositivos de gênero, dispositivo amoroso, dispositivo materno, prateleira do amor, dispositivo da eficácia, tecnologias de gênero (Lauretis, 2015), ondas feministas (Pinto, 2010), interseccionalidade (Crenshaw, 2002) e decolonialidade (Lugones, 2019, Vergés, 2020).

Buscamos entender os feminismos e suas multiplicidades para que, assim, pudéssemos reconhecer quais ações e gestos cênicos abordam questões de gênero, quais movimentos expressivos e dramaturgias focam nas lutas das mulheres. Entendendo nosso lugar de fala, inspirada em Djamila Ribeiro (2017), e apostando numa busca de viés decolonial (Lugones, 2019, Vergés, 2020), pudemos captar e potencializar a comicidade subversiva da palhaça.

Ribeiro (2017) pensa o discurso de acordo com Foucault, como uma estrutura que aponta uma concepção coletiva. O que ela chama de lugar de fala busca legitimar o discurso de quem não é tido como referência, questionando posições dominantes. Se o feminismo negro busca salientar a diversidade entre as pessoas e busca o lugar de fala das mulheres negras, ao mesmo tempo em que se desmistifica uma visão universal destas, como é defendido pela pesquisadora, busca-se algo parecido com isso na presente pesquisa em relação à palhaçaria praticada por mulheres: salientar a diversidade, buscando o lugar de fala das palhaças. Afinal, enquanto palhaças, qual é o nosso lugar de fala (Ribeiro, 2017)? Até onde ecoam nossas vozes de palhaças? Qual alcance tem nosso discurso de grupo social não dominante? O intento é acompanhar o movimento expansivo das palhaças por meio de seus dramaturgismos feministas.

Se transpusermos o conceito de lugar de fala para o contexto das palhaças, concluiremos, segundo Ribeiro (2017), que cada indivíduo palhaça forma o grupo social de

mulheres palhaças. Este grupo tem um tamanho próprio em termos de representatividade e de escuta. Diverso e atravessado por questões similares, este grupo social de mulheres palhaças brasileiras contemporâneas é visto e ouvido de forma diferente, não da mesma maneira que se dá o discurso hegemônico do homem palhaço, dominante.

Buscamos tecer as questões que perpassam os modos de fazer e criar de tal grupo social, que também é múltiplo. Então, de acordo com Ribeiro (2017), o lugar de fala aqui entendido se trataria de amplificar o discurso do grupo social palhaças, de forma que este possa ter, se não o mesmo alcance do discurso dominante, o dos homens, que possa ter ao menos uma reverberação equivalente. Quisemos compreender, ao longo do trabalho, qual o lugar de fala das palhaças brasileiras contemporâneas, assim como entender as diferenças dos discursos e as sutilezas de tais diversidades. Também era importante entender como o gênero da artista ou da espectadora pode definir o tipo de riso que se pretende colocar em cena.

A palhaça Generosa, vivida pela pesquisadora Ana Fuchs, é uma das estudosas do riso que nos ajuda a entender o universo da comicidade. O que é cômico? Por que é risível? O que o riso pode provocar em quem ri? Compreender o motivo pelo qual determinada ação pode ser engraçada para alguém nos ampara e pode nos munir de instrumentos de denúncia e subversão. Se a piada não é entendida, não é considerada cômica, pois, como salienta a pesquisadora circense Alice Viveiros de Castro (2005, p.17), “o riso é sempre o resultado de complexas associações e conexões cerebrais”.

A palhaçaria feminina é um fenômeno que ganhou força no Brasil nas últimas décadas, assim como seu estudo em âmbito acadêmico. É cada vez mais crescente o número de pesquisas realizadas com esse tema no país. Alguns nomes despontam na escrita sobre palhaçaria com enfoque em gênero, e serão nossas parceiras no decorrer deste estudo. São elas: Daiani Brum, Ana Borges, Karla Cordeiro, Lili Castro, Daniele Pimenta, Sarah Monteah, Ana Fuchs, Joice Aglae, Adriana Santos, Maria Silvia Nascimento, Melissa Caminha, Renata Saavedra e Mariana Junqueira e u não binária Manu Cardoso.

O entrelaçamento teórico ao qual se propõe esta pesquisa, se dá justamente no cruzamento entre gênero, riso e palhaça, e se concretiza antes e depois da prática de criação cênica. Para ser capaz de criar comicidade a mulher supostamente já estaria imbuída de certa dose de emancipação, uma vez que a palhaçaria se configura num terreno majoritariamente masculino (Castro, 2005). E o resultado de sua criação como palhaça se configura, então, em objeto principal desta análise, pois, a partir deste material expressivo, podemos realizar procedimentos de reconhecimento de questões relacionadas a gênero e aprofundar seu

conteúdo, tanto identificando os afetos no público, quanto averiguando seu potencial subversivo.

O curso “Dramaturgia na Palhaçaria” sob a perspectiva de gênero e diversidade, ministrado por Karla Conká e Ana Borges nos anos de 2020 e 2021 (durante a pandemia), foi uma das maiores inspirações para a presente investigação. No curso, as ministrantes costumavam trazer material teórico, e também promoviam a exibição da filmagem de cenas, com posterior análise. Visualizei com elas formas de análise possíveis de convergirem com minha pesquisa e adotei cenas que elas também analisam seus cursos.

As análises de cenas e as 17 entrevistas com palhaças contemporâneas constituem uma segunda parte desta pesquisa. Também lancei um formulário que foi respondido por 55 palhaças brasileiras, no qual havia questões como “Você se considera feminista? E sua palhaçaria, é feminista? Acredita que existem diferenças nas palhaçarias de homens, mulheres e não binários?”. Acreditamos ter extraído do formulário importantes respostas e percentuais.

As cenas e números selecionados nesta pesquisa são de palhaças de todas as regiões do Brasil. Nas cenas, registradas em vídeo ou disponíveis na *internet*, foram analisados aspectos cênicos relacionados aos dispositivos de gênero e aos diversos feminismos, assim como o uso da comicidade nas mesmas e como é a recepção e o perfil dos distintos públicos. Também trouxemos à tona algumas realidades das palhaçarias criadas por mulheres de outros países, não figurando, porém, como foco desta pesquisa, mas servindo como material complementar e comparativo.

As palhaças contemporâneas, que têm suas cenas analisadas no corpo do texto, são: Madame Froda (de Ana Luiza Bellacosta, do Distrito Federal), Circo di SóLadies | Nem SóLadies (de São Paulo), Trupe-açú e Tapioca (de Ester Monteiro, do Tocantins), SuperEla (de Lelê Marins, do Distrito Federal), Dolores (de Érica Rodrigues, do Distrito Federal), Soldara (de Radarani, de Goiás), Pepa Plana (de Pepa Plana, da Cataluña), Maku Fanchulini (da Argentina), Curalina (de Drica Santos, de Santa Catarina), Lavandinha (de Melissa Caminha, da Cataluña), Fronha (de Antônia Vilarinho, de Santa Catarina/DF), Fran (de Rafaela Azevedo, do Rio de Janeiro), Dra. Brum (de Daiani Brum, de Santa Catarina). Serão priorizadas cenas, números e espetáculos que tenham temas e posicionamentos declaradamente feministas. Outras obras e palhaças aparecem no subcapítulo 2.7. *Pílulas analíticas de subversividade*, as quais listaremos mais a frente, realizando análises mais breves.

As entrevistas são divididas e realizadas com palhaças que têm seus números analisados, com outras palhaças que, por algum motivo, são importantes no cenário brasileiro, e também com as palhaças estrangeiras Maku Fanchulini, da Argentina, com a catalã Pepa Plana e a com

Gardi Hutter, suíça. Esmiuçamos os caminhos percorridos por elas para chegarem a suas palhaçarias, assim como analisar suas opções de abordagem de temas femininos e/ou feministas, suas especificidades/particularidades, assim como suas experiências de criação e de encontro com diversos públicos e afetos.

Na terceira parte, nos debruçamos sobre a análise da montagem e do amadurecimento do espetáculo “Malagueta na Labuta” (2021/2022/2023¹⁴), solo de minha palhaça, Malagueta. Esta escolha foi relevante dentro do escopo da pesquisa, por se tratar de prática minha, enquanto pesquisadora, tanto na fase de criação, como de encontro com o público e recolhimento de impressões e sensações sobre a obra, que foram recolhidas por meio de entrevistas ao final de cada apresentação. Assim deu-se o percurso investigativo da criação, e sua efetiva vivência prática no encontro com a plateia proporciona descobertas e amadurecimento sobre o território das palhaçarias feministas.

O espetáculo teve sua montagem iniciada no primeiro semestre deste Doutorado, em novembro de 2020, e estreou no fim do segundo semestre, maio de 2021, de forma *online*. Estreou presencialmente em novembro de 2021, mas foi remontado em 2022 e reestrou presencialmente em 2023. Durante todos os anos de desenvolvimento da tese, a peça foi vivenciada e experimentada em distintos ambientes, com públicos diversos¹⁵. Esta diversidade revela a amplitude do escopo desta parte da investigação.

Como atriz e palhaça, eu já atuava em espetáculos infantis antes de investir numa palhaçaria mais voltada para adultos. O espetáculo “Malagueta na Labuta” (2023) me proporcionou o desafio de tentar descolar a imagem da palhaça de um universo exclusivamente infantil, que é tão comum quando se pensa na palhaçaria. Na peça, há temas ousados, como a sexualidade da mulher, suas projeções, as imposições sociais, suas responsabilidades compulsórias, desconfortos e dolorosos cotidianos, tudo isso por meio do retrato de uma trabalhadora doméstica, contribuindo assim, para um engajamento decolonial, ao qual se refere Vergés (2020), de nossa comicidade.

Pouco antes da qualificação desta pesquisa (em maio de 2023), pude experienciar processos de ensino, aprendizado e aprofundamento na linguagem da palhaçaria por meio de

¹⁴ Para falar sobre a versão final do espetáculo, na qual ainda atuo, usarei apenas 2023 na indicação do ano. Para mencionar as versões anteriores, usarei os anos de 2021/2022.

¹⁵ Ao longo destes anos de Doutorado, apresentei o espetáculo 20 vezes, podendo, assim, observar ações e escolhas dramáticas que afetaram o público, utilizando tais informações para complementar nossa análise sobre comicidades feministas. Desde a estreia, houve 4 apresentações *online* e uma apresentação (que considero equivocada) com público. Em janeiro de 2023, depois de remontado, o espetáculo reestrou e já conta com 15 apresentações presenciais. Mais informações sobre o percurso da obra cênica são trazidas em outro ponto do texto.

algumas oficinas que ministrei. Nomeei de oficinas Palhaçaria de Muié¹⁶, porque vim de uma região do Brasil (Goiás) em que é comum falar com trejeitos caipiras, como sugeri na palavra “muié.” A valorização de uma identidade regional, em minha concepção, faz parte da aceitação do outro como alguém que pertence, alguém que tem alguma relevância em sua comunidade.

Em março de 2021, estava propondo um encontro sobre palhaçarias feministas no grupo de estudos Feminismos EnCena, linha do grupo de pesquisa **Criação em Coletivo para a Cena**, da Universidade de Brasília, de forma *online*. Na ocasião, estavam presentes artistas que são palhaças, ou que já tiveram experiências cênicas desagradáveis em oficinas com conduções masculinas. Houve desabafos de momentos desencorajadores para elas, que relataram terem se sentido afetadas nas suas capacidades de fazer rir, pois a tratativa que tiveram não foi generosa, pelo contrário, foi abusiva.

Entendemos que o escopo desta pesquisa se desenvolveu justamente na análise mútua e concomitante das partes desta investigação, que são referências teóricas: as análises de cenas, entrevistas e formulário com palhaças contemporâneas, e o estudo da montagem e maturação do espetáculo “Malagueta na Labuta” (2023). As observações sobre metodologias de ensino de palhaçarias entre mulheres foram complementares aqui. Os objetivos, então, seguem no rastro deste escopo.

Adotamos o cruzamento de estudos de gênero, feminismos, comicidades/dramaturgismos, palhaçarias, palhaçAs, análises de cenas contemporâneas, de entrevistas, memórias, de minha montagem solo, assim como o contato com pedagogias de ensino e aprendizado de uma palhaçaria potencialmente subversiva. Metodologicamente, considero que bebemos na fonte da cartografia, passamos pela auto-entnografia e também pela pesquisa em Artes.

A relevância desta pesquisa reside nas resistências e potenciais subversões advindas das criações de palhaças que trazem, em seu discurso, críticas e questionamentos aos hábitos socioculturais patriarcais vigentes. O fenômeno do aparecimento de palhaças no Brasil segue uma tendência mundial de liberdade e apropriação, por parte das mulheres, de seu corpo, seu tempo e comportamento, que só foi possível por meio das lutas feministas. Os feminismos chegam na sociedade e por ela se espalham em diversas áreas, e acabam encontrando também o universo das artes e da palhaçaria que não é só de homem.

¹⁶ As oficinas foram oferecidas: em setembro de 2022, em Goiânia, pelo projeto Resid(ir)... Pimenta em Conexão; em dezembro de 2022, como curso do Programa de Extensão da Universidade de Brasília; e, em 2023, no Circo do Funil, na região de Bocaina de Minas.

Para entender a importância de se discutir temas que envolvam o modo de vida e a situação das mulheres no Brasil, nos indica Daiani Brum:

Em algumas nações, como é o caso do Brasil, por exemplo, ser mulher é um fato que está particularmente vinculado à resistência. Isto é, no país uma mulher é assassinada a cada duas horas, em média doze mulheres mortas por dia; uma é estuprada a cada onze minutos; quinhentos e três são vítimas de agressão no decorrer de cada hora. (Brum, 2018, p. 160)

Os altos índices de violência contra a mulher indicados por Brum (2018) mostram uma situação intolerável para a mulher brasileira. Aprofundar, evidenciar e pensar juntas novas condições de vida para elas e para todes, por meio da criação artística e cômica, pode ser um meio de mudança. Quando a palhaçaria consegue abarcar um tema pertinente como gênero, favorece não só o universo feminino, como fortalece as relações entre toda a sociedade, pois possibilita a discussão e o desenvolvimento de ideias atuais e progressistas.

A criação cômica da palhaça pode ser entendida como forma de resistência, pois salienta e denuncia uma condição precária e/ou abusiva, mas pode também ser compreendida como subversiva ao causar reflexões e mudar pensamentos e comportamentos. Este estudo é relevante porque talvez seja possível combater as diversas violências contra a mulher e corpos dissidentes com leveza e riso. Te convido, cara leitora, a espreitar as páginas desta tese para que, juntas, possamos descobrir se tais possibilidades podem ser reais.

Apresento, a seguir, algumas perguntas que foram essenciais ao desenvolvimento desta pesquisa, como questões que motivaram buscas e trouxeram respostas a inquietações, movimentos que confluem dúvida e gana de compreensão. Numa cultura sexista e hegemonicamente patriarcal, como o gênero (e a falta de aceitação dos estudos de gênero¹⁷) marca este enquadramento cultural? E como se materializam as decisões dramáticas das palhaças que abordam questões femininas, feministas e de gênero? Como pode essa palhaçaria feminista ser subversiva? Podemos desenvolver uma técnica de palhaçaria feminina? E uma estética de palhaçaria feminista? A palhaçaria de mulheres pode servir como tecnologia de gênero (Lauretis, 1994)? Como pode o corpo da mulher ser um dispositivo cômico de subversão de gênero? Tentaremos nos aprofundar em tais questões, tentando entender como a mulher se sente no próprio corpo, como vêem (ou não) este corpo e o que a este corpo é permitido fazer.

¹⁷ No Brasil de 2022, quando este trecho estava sendo escrito, houve uma discussão que se arrastou (e ainda se arrasta) por anos e diz respeito aos estudos de gênero serem efetivados no contexto escolar. Muitas pessoas não concordavam (e ainda não concordam) com a presença destes estudos na escola. E esta era a posição defendida pela direita que governava o país naquele momento, liderados pelo ex-presidente ultraconservador Jair Bolsonaro. Neste momento, julho de 2024, o presidente em exercício é Luiz Inácio Lula da Silva.

O estudo analítico apresentado nesta tese apresenta um estudo analítico que se debruçou sobre as partes desta pesquisa, divididas em quatro capítulos: *Palhaçarias e Feminismos*, *Palhaças na Cena Contemporânea*, *Em Saias Malagueteanas*, e *Dispositivos de Palhaçarias Feministas*.

O capítulo 1, *Palhaçarias e Feminismos*, nos contextualiza sobre a comicidade da arte palhaçística e seus princípios, assim como nos apresenta alguns estudos feministas, com os quais dialogamos durante a escrita. Em *Palhaças na Cena Contemporânea*, o que se vê deste segundo capítulo é um aprofundamento nas particularidades das palhaças, seus históricos e meios de criação, tudo isso sendo investigado por meio de análises de cenas, entrevistas e respostas ao formulário.

No terceiro capítulo, *Em Saias Malagueteanas*, fazemos um mergulho na montagem e amadurecimento do espetáculo “Malagueta na Labuta” (2023). Obstáculos, conquistas, dificuldades, erros, acertos e as diversas fases da peça são aqui desveladas. No capítulo 4, *Dispositivos de Palhaçarias Feministas*, concluimos se existem técnicas, estéticas, modos específicos de um fazer criativo-expressivo de viés feminista.

Por fim, depois de todas as questões apresentadas, emerge a pergunta principal, que se configura também em hipótese: as palhaçarias feministas podem ser subversivas? E para complementar tais questionamentos, continuamos: podem tais palhaçarias serem reconhecidas como potencialmente capazes de afetar o patriarcado vigente? Ou, ao menos alcançar indivíduos ou pequenos grupos por meio do riso? Mudar a ordem e estabelecer uma equidade de gênero é um vislumbre pretensioso, tendo em vista que a ascensão da palhaçaria feminina é um fenômeno recente. Mas causar fissuras em alguns universos e perspectivas pode ser o início de um movimento de conscientização das opressões, e esse é nosso objetivo.

Agora, cara leitora, vamos dar as mãos e embarcar juntas nessa leitura. Abaixo minha Malagueta faz cara de sensual para te convidar, com alegria, para essa aventura do conhecimento em arte. Haverão intervenções de minha palhaça ao longo desta tese, buscando nos adentrar numa escrita performativa.

Os escritos de Malagueta, em itálico, carregam também a busca por uma linguagem decolonial (Vergés, 2020). Ao mesmo tempo em que brinca com o sotaque regional, sua expressão como palhaça tem uma lógica que busca a liberdade de ser, estar, falar e existir plenamente. Outras artistas também se utilizam desta linguagem caipira, como as palhaças pedaleiras Pé Vermei, dupla de mineiras montada pelas irmãs viajantes Ana Melo e Monique Melo.

Espero que seja divertido para você ler minhas palavras e ideias, assim como pra mim é prazeroso quando consigo fazer você rir!¹⁸



Figura 1: Palhaça Malagueta, de Fernanda Pimenta. Foto de Layza Vasconcelos para a divulgação da primeira versão do espetáculo “Malagueta na Labuta”, de 2021.

¹⁸ Depois da foto tem um recadinho da palhaça Malagueta, não consegui fazer com que ela se calasse... Até mencionei que este estudo era sério, que não podíamos falar qualquer coisa da nossa cabeça, mas veja só: não consigo controlar esta palhaça (que em mim habita)! Aconselho a leitura em voz alta caso haja dificuldade no entendimento.

Leiteeeees e gemaaas! Ou milhó, Sinhórrasssss... e com horassss tamém!! Não, na verdádge é: Despeitado público!!! Ainnn, acho que tamém num era isso... bom, minhas zamiga, meus zamigo e minhes zamigues, leitôres! Venho prá te dizê que vô tá falâno as bobáge queu quisé aqui, purmodiquê nos final das conta, eu pósso! Num tenho nádegas a perdê mêsss... muito menos reputaçã! Purisso já te adianto quieu, Malagueta, é que sô a verdadêra trabaiadora dessas presente tesona. Ora, sô eu qui faço espetáclo e colóco meu corpim prá jogo e prá brincá! Então, todas as vêiz quiocê vê essas letrinha deitadinha aqui pru lado contráro do esquerdo, póde sabê qué ieu: Malagueta! Tô vino falá cocês, quié prá vê se nois póde trocá umas zideia sôbre nósso trabai de fazê uzôto rí. É uns trem custoso de danado, mais tamém nunca exprimentei nádegas milhó que isso. Às vêiz é difícil, tanto pelo quê uzôto pensa de nois, quanto prá nois sê ouvída como nois qué. Quando comecei nessa vida de artística, fiz um montão de brincadêra cus paição ômi. Êles era tipo meus modêlo. Achei que os paição tudo diviria de sê ansim, cheio das zabilidade. Mais prá minha própria suspeitia, ops, surprêsa, surprêsa!, descobrinhei que tinha umas muié paição danada de engraçada, que faiz eu rí demais. Que nas bem das verdádge, quem faiz êsse trêm de paiçaria podi fazê du jeitim que quisé, tem só que sabê dus princípio básico da zarte do riso e se colocá prá brincá! E tamém sabê de sí mês e se aceitá do seu jeitim, qué tão especial. Acho importântgi tamém refretí nas brisa reflexiva, prusquê ansim nois mióra nósso trabái de fazê uzôto rí. Preguntá e caçá as respóstia faiz nois evoluí, né naum?! E por finalmente, sem querê atrapaiá, mas já me metêndo, vou fazê uns comentário em cima das análise da pesquisadôra tamém, que é pá trazê uma persprectiva deferente!

1. PALHAÇARIAS E FEMINISMOS

E o palhaço o que é?
É ladrão de mulher!
E a palhaça, o que é?
O que ela quiser!¹⁹

Neste presente estudo, me propus a investigar os caminhos das palhaçarias feministas no Brasil de hoje, buscando responder como e por que, numa via de mão dupla, os diversos feminismos existentes se imbricam na dramaturgia produzida por essas palhaças cujo teor é profundamente subversivo e questionador.

O estudo sobre palhaçaria feminista no Brasil contribui para a compreensão das diferentes formas de expressão artística que emergem dos movimentos feministas. A partir da análise de diversas obras, a proposta foi identificar que elementos caracterizam a comicidade da palhaçaria feminista, a fim de compreender como essa expressão artística se articula com os diferentes feminismos existentes.

Os diferentes modos de fazer palhaçarias feministas foram aqui abordados a fim de mapear características destas comicidades de gênero. Não se trata de buscar sua origem numa palhaçaria anterior, com fonte na palhaçaria tradicional, exercida por homens, mas de pontuar formas, gestos, códigos, espaços, ações, hábitos, escolhas, afetos e agenciamentos de palhaçarias que se colocam a serviço de um subtexto político, o qual se expressa contra a incidência de inequidades de gênero, numa espécie de ação contra hegemônica.

O aparecimento e os protagonismos das mulheres e das questões de gênero na palhaçaria trazidos à tona se baseiam numa análise pautada pela identificação de temas feministas que provocam o riso. Apesar de, em um primeiro momento, eu não ter pensado no significado das obras escolhidas para serem analisadas, é indiscutível que elas afetaram de alguma forma, por uma via sensível. Do mesmo modo, não me interessava, na pesquisa, a disputa entre qual dramaturgismo feminista é mais importante, pois considero que todos os abordados aqui têm sua importância, evidenciando diversidade e riqueza dentro do lugar de fala (Ribeiro, 2017) das palhaças contemporâneas.

A existência das palhaças, por si só, já seria um acontecimento fruto das lutas feministas no Brasil, uma vez que a conquista da possibilidade de trabalhar fora de casa, sem a permissão

¹⁹ Versão feminina de chula do cancionário popular brasileiro. Chula de palhaço é uma tradicional brincadeira cantada de perguntas e respostas. A versão original conhecida é "Hoje tem marmelada? Tem sim senhor! Hoje tem goiabada? Tem sim senhor! E o palhaço, o que é? É ladrão de mulher!". Autoria e ano desconhecidos.

do marido, só ocorreu para as mulheres em 1962, devido à sua movimentação pela conquista de direitos (Miranda, 2013). Portanto, poderíamos dizer que mesmo aquelas que não produzem discursos com fundo de reivindicação social poderiam ser consideradas feministas, pois buscam e exercem a liberdade de sua arte. Existem, no entanto, aquelas que carregam narrativas as quais, inquestionavelmente, tocam em questões da existência feminina, instigando reflexões, sensações e/ou emoções sobre o tema.

Algumas palhaças traçam dramaturgismos que podem ser considerados mais feministas, sendo suas ações carregadas de denúncias de gênero. A seguir, antes de nos engajarmos nas análises de palhaçarias feministas, veremos a confluência dos grandes terrenos das palhaçarias e dos feminismos, para que possamos visualizar o todo.

Para entender o fenômeno da palhaçaria feminina no Brasil, precisamos analisar como elas surgiram, como são representadas e percebidas, o que o conceito de feminino significa hoje em contraponto aos discursos hegemônicos dos homens palhaços. Precisamos também compreender como os feminismos surgiram e se perpetuaram, assim como seus efeitos.

Ei, psíu, falá uns trêm procêis! Pus pôvo que num gosta das muié que luta por seus póprios direitchos e que faiz rí, eu só lamento, purmodique nois vai falá um bocadelas e de tudo que elas fizéro por nois, as muié de agora. Mais é importantchy dizê que nois muié sômo tudim deferente entre nois tamém, e é por isso que têm uns trem bem espicífi em cada muié. E por mais que nois é deferente, nois tudo percisa fortalecê a nois mema, à nossa cultura brasilêra e sulamericânia, purmodiquê se nois valoriza nois, nenhum fiduma égua dum país rico, antigo e que já dominô nois, vai podê desvalorizá nois! E tenhudito!

1.1. O surgimento de palhaças no Brasil

Há trinta anos atrás a gente
não sabia o que era ser palhaça,
a gente não tinha referência,
não tinha nada.

Karla Conká

A figura do cômico atravessa os tempos e existe nas mais variadas culturas. O palhaço surgiu com o intento de trazer calma e domesticar os medos humanos: do trovão, da chuva, das doenças e, principalmente, o medo da morte. Segundo Alice Viveiros de Castro (2005. p.18), ao longo dos séculos a atuação cômica ficou quase restrita aos homens. A autora sugere que as artes cênicas - o teatro, a dança, o circo e a música - surgem a partir de rituais dos povos antigos, e complementa que “o riso surge nos momentos mais dramáticos, como uma válvula de escape

nas tensões do grupo. Os antigos perceberam isso e o riso sempre fez parte de rituais sagrados”. Já a palhaça e pesquisadora Lili Castro (2019) relata a impossibilidade de situar quando nasce a palhaçaria:

É impossível precisar, no tempo ou no espaço, a origem dos palhaços. Sua figura esteve presente em todas as sociedades, possuindo diferentes nomes e formas em cada uma delas. O palhaço assumiu funções míticas nas culturas totêmicas, trouxe riso e escárnio nas festas populares da Idade Média, atuou com mimos e funâmbulos nas feiras renascentistas e nos espetáculos da época moderna começou a se apresentar as características com as quais o identificamos hoje. A partir do século XIX os interlúdios cômicos foram se consolidando até se tornarem parte essencial do espetáculo circense. Desde então se observa um período em que o circo foi o principal território de atuação do palhaço, mas nunca o único.” (Castro, 2019, p. 19)

A figura do palhaço, por alguns entendida como arquetípica, permeou, portanto, grande parte da existência humana, se proliferando em diferentes espaços de atuação e se consolidando, como vemos agora, nas artes cênicas e, em especial, no circo. Em relação à atuação do palhaço, a pesquisadora e palhaça Mariana Junqueira (2012), define:

[...] ele é um provocador. Sua aparente inocência e suas atitudes ridículas, tocam em questões profundas das relações humanas. Inadequado, anarquista, estúpido, transgressor, excêntrico, fora dos eixos, das regras, da lógica, do bom senso e das boas maneiras, o palhaço tem uma função: fazer rir. Ele consegue enxergar com toda a ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não consegue perceber. Quando rimos das fraquezas e erros de um palhaço, criamos uma relação de cumplicidade com ele, rimos porque esse riso é libertador e por meio dele nos sentimos livres para rirmos de nós mesmos. (Junqueira, 2012, p.22)

Centralizada na figura masculina, a palhaçaria de perspectiva ocidental, por muito tempo, não reconheceu a figura da mulher como cômica²⁰ (Junqueira, 2012). Apesar de o registro de mulheres na comicidade ser escasso antes do século passado, a sua presença na arte de fazer rir é anterior. A mulher atua comicamente desde a Antiguidade, passando pela Idade Média, exercendo o ofício de bobo da corte até os tempos modernos, quando as transformações sociais e culturais impulsionaram a sua atuação nas artes (Borges e Cordeiro, 2021).

As pesquisadoras Ana Borges e Karla Cordeiro (2021), que também são as palhaças Maroquinha e Indiana da Silva, respectivamente, afirmam que mulheres artistas não tiveram um adequado registro histórico. Nos palcos, mulheres eram representadas por homens, que as

²⁰ Um exemplo hoje é o campo de disputa que se dá na *internet* entre humoristas homens e mulheres, consideradas inaptas por eles para o *stand up*.

retratavam de forma limitada e retorcida. As obras teatrais continham um subtexto político que definia comportamentos desejáveis a mulheres (Borges e Cordeiro, 2021, p. 211).

A pesquisadora e palhaça Joice Aglae (2016) indica que a primeira atuação cênica oficial de uma mulher data de 1565, na Europa. Segundo Borges e Cordeiro (2017), no contexto europeu registram-se mulheres palhaças desde a virada dos séculos XIX e XX. Já como palhaça, Amelia Butler atuava nos Estados Unidos em 1858, e Josephine Matthews, em 1895. De acordo com a palhaça e pesquisadora Melissa Caminha:

A palhaça é uma aparição recente na história do circo, do teatro e das artes em geral. Embora na genealogia da palhaçaria encontremos referência a mulheres como Amelia Butler, Peggy Williams e Amelia Adler nos Estados Unidos, e Lili Crastor (Inglaterra), Lonny Olchansky (Alemanha), Liss Loulou e Yvette Spessardi, na França, apenas a partir da década de 80 as mulheres se consolidariam como profissionais dedicadas ao entretenimento, às atividades pedagógicas e a outros trabalhos de intervenção social²¹. (Caminha, 2015, p. 65, tradução minha)

Para Caminha (2015, p. 67), no circo, antes de ser palhaça, o papel da mulher era restrito a números de graça e leveza, sendo a elas reservado os espaços de “amazonas, trapezistas, acróbatas, bailarinas e equilibristas”, com exigência de uma feminilidade era muito acentuada.

Procurei aqui evidenciar que a exclusão da autoria feminina é sintomática do exercício do poder hegemônico, que não reconhece a mulher como um sujeito da cultura, relegando-a a uma posição marginal na historiografia das artes. Isto poderia nos levar a acreditar, num primeiro momento, que mulheres não participaram da formação brasileira em artes da cena. Mas, analisando mais de perto, podemos entender que a mulher sempre esteve presente, ao longo dos tempos, nas criações e atuações artísticas. Para a palhaça e pesquisadora Ana Fuchs:

[...] mulheres cômicas sempre existiram, em todas as culturas, em diferentes tempos. Há registros disso, contudo não o suficiente para dar conta da multiplicidade de fazeres cômicos das mulheres. Isso porque a história universal é narrada numa perspectiva masculina, branca, heteronormativa, cis, classe média e eurocentrada, assim como também é a noção de sujeito universal. (Fuchs, 2023, p. 22)

²¹ Texto original: “*La payasa es una aparición reciente en la historia del circo, del teatro y de las artes en general. Si bien en la genealogía de la payasaría encontramos referencia a mujeres como Amelia Butler, Peggy Williams y Amelia Adler en Estados Unidos, y Lulu Crastor (Inglaterra), Lonny Olchansky (Alemania), Miss Loulou y Yvette Spessardi, en Francia, solamente a partir de los años 80 las mujeres vendrían a consolidarse como payasas profesionales dedicadas al espectáculo, a actividades pedagógicas y otros trabajos de intervención social.*” (Caminha, 2015, p. 65)

Castro (2005) enfatiza que, de toda forma e apesar de todo o apagamento da história das mulheres nas artes, vez ou outra surgiam artistas mulheres que marcavam época, como as habilidosas atrizes da *commedia dell'arte*, embora quase nada se fale delas. Cardoso (2018) relata a importância da *commedia dell'arte* para as artistas da cena, uma vez que a mulher finalmente subiria ao palco neste período, entre o século XV e XVI.

Durante o século XIX, a narrativa sobre a mulher foi influenciada pelo pensamento positivista segundo o qual os lugares culturais da mulher eram de mãe, esposa e dona de casa. Assim, diferentes atividades eram e continuam sendo conferidas aos homens e às mulheres, que exercem papéis na sociedade sendo, assim, a produção artística, uma prática, por muito tempo, atribuída somente aos homens.

Segundo Castro (2005), no ambiente circense, as palhaças eram poucas. As mulheres costumavam trabalhar vestidas de homem ou atuando em papéis secundários. Homens dos circos de lona tradicionais consideravam que elas não podiam ser palhaças, já que, sobre a figura das mulheres, recaíram várias e controversas teorias, que as classificavam desde pecadoras até santas. Outros não creditam a elas a capacidade de provocar o riso, como é o caso de George Minóis (2003, p. 611), que afirmou que a “feminilidade exclui o cômico. Não há mulheres palhaças, não há mulheres bufas. Um rápido exame do mundo dos cômicos profissionais, do *show business* atual lhe dá razão”.

A razão da mulher não estar associada de imediato ao riso pode perpassar a visão do outro, a perspectiva do dominante, a autorização do homem cis branco sobre ela. As estatísticas de violência contra mulheres²² me faz questionar: qual o valor da vida delas em nossa sociedade patriarcal? Me refiro às mulheres tidas pelo homem (dominante), e também por outros corpos oprimidos, como inferiores intelectualmente. Eram elas consideradas não capazes de provocar risos? Mesmo em face de um apagamento histórico nas artes, não só no país, as mulheres cômicas teimavam em aparecer.

Segundo Borges e Cordeiro (2021), a aparição de mulheres atuando como palhaças no Brasil se deu nos anos 1980. Há poucos registros de mulheres cômicas antes disso, embora elas atuassem como palhaços, se disfarçando de homens para estar em cena, ou trabalhavam como assistentes, ou em papéis secundários, e não exercendo o protagonismo. Ninguém sabia, por exemplo, que o Palhaço Xamego, a primeira palhaça negra no Brasil, era, na verdade, Maria

²² Segundo o *site* Brasil de Fato, os índices de feminicídio no Brasil aumentaram no ano de 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/11/27/feminicidio-em-alta-afasta-brasil-da-igualdade-de-genero#:~:text=Em%2013%20de%20novembro%2C%20o.maior%20n%C3%BAmero%20da%20s%C3%A9rie%20hist%C3%B3rica>. Acesso em: 28/02/24.

Eliza Alves dos Reis²³. Sobre a sua história, foi realizado o filme *Minha avó era palhaço* (2016), de autoria de sua neta, a cineasta e também palhaça, Mariana dos Reis Gabriel.

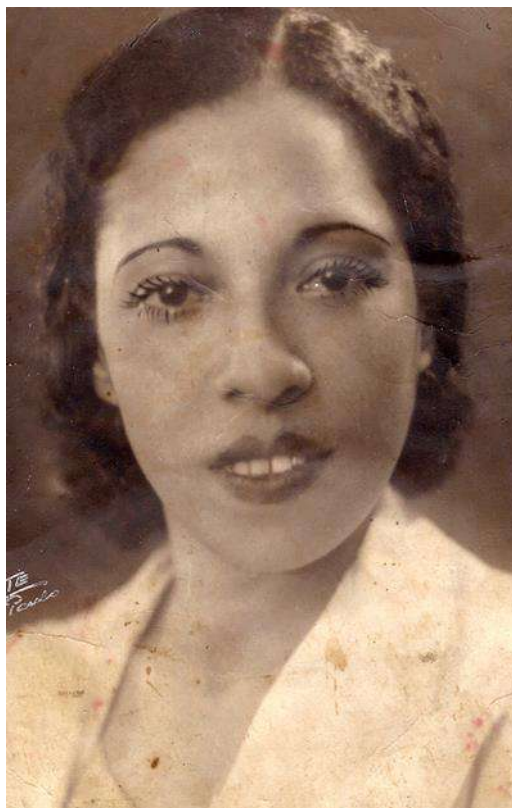


Figura 2: Maria Eliza Alves dos Reis (Palhaço Xamego), 1942. Acervo da família. Reprodução fotográfica: autoria desconhecida.

No Brasil, ainda segundo Borges e Cordeiro (2017), além de Maria Eliza Alves dos Reis, atuava a comediantes Guaraciba Malhone, na dupla Cocada e Guiomar, e a Palhaça Corrupita, de Alvina Campos, que atuava no Circo Treme-Treme, entre as décadas de 1940 e 1960.

A pesquisadora e palhaça Mariana Junqueira (2012, p. 33) acredita que o movimento da palhaçaria exercida por mulheres seguiu a tendência da experiência social, que subordina os gêneros de formas diferentes, evidenciando que, em pleno início do século XXI, ainda figuram profundamente enraizados na sociedade costumes e hábitos que fortalecem o patriarcado.

Sobre a constituição da mulher palhaça, também ressalta Sarah Monteah Santos:

Está referendada em elaborações e implicações sociais, políticas e estéticas sobre as diversas atuações femininas na sociedade. Assim, até o início do

²³ Informações disponíveis em: <https://todosnegrosdomundo.com.br/minha-avo-era-palhaco-documentario-que-conta-a-historia-da-primeira-palhaca-negra-do-brasil-sera-lancado-hoje/> Acessado em: 12/05/2020.

século XX, esta construção cênica específica nos circos ainda era voltada para o homem e muitas mulheres para atuar nesta linguagem, apareceram escondidas sob as roupas do palhaço. (Santos, 2014, p. 20)

Algumas palhaças, de acordo com Borges e Cordeiro (2021), surgiram no Brasil por meio das escolas de circo, entre os anos 1970 e 1980, enquanto outras aparecem por intermédio do teatro, como atrizes que se transformaram em palhaças. A partir da proximidade do Novo Circo²⁴, que trazia outras linguagens, dentre elas o teatro, abriu-se espaço para novos tipos de construções dramáticas sob a lona. Como consequência, as atrizes também acabaram se apropriando do picadeiro e se aventurando no terreno da palhaçaria, tendo sido esta, então, criada, pensada e construída a partir de um viés delas, embora nem sempre evidenciando um posicionamento declaradamente feminista.

No fim dos anos 1970, se iniciam as escolas de circo no Brasil, inspiradas pelo movimento circense existente na Europa. Desde a segunda década do século XX, as escolas de circo russas, americanas e francesas desenvolvem suas pedagogias. Segundo Borges e Cordeiro:

As primeiras escolas de circo surgem, segundo Santos (2014) na Rússia, com a nacionalização do circo que após a revolução de 1917 deixa de ser privado. A partir dos anos 60/70 o modelo é implementado: nos Estados Unidos em 1968 (Ringling Bros. and Barnum & Bailey Clown College); na França em 1974 (École Nationale du Cirque, por Annie Fratellini); e no Brasil a partir de 1978 (Academia Piolin de Artes Circenses em São Paulo/1978 e a Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro/ 1982; Escola Picolino de Artes do Circo em Salvador/1985) (Borges e Cordeiro, 2017, p. 2).

Segundo ainda as mesmas autoras (2021), apesar da palhaçaria ser considerada como pertencente ao universo circense, nas escolas de circo do Rio de Janeiro, por exemplo, não ensinam a arte do riso. Aliás, em grande parte das escolas de circo espalhadas pelo país, a palhaçaria ainda hoje não consta na grade curricular.

As oficinas de palhaçaria avulsas costumam ser ofertadas em diversos contextos, como cursos livres ou como parte da programação de festivais. Somente na última década, surgiram formações mais completas e direcionadas exclusivamente à palhaçaria, como a Eslipa (Escola Livre de Palhaços, no Rio de Janeiro), de iniciativa do grupo Off-Sina e a Escola de Palhaças,

²⁴ O Novo Circo, praticado a partir da década de 1980 no Brasil, se caracterizava por ter em seu elenco artistas formados por escolas de circo, e não advindos de famílias circenses tradicionais; se apresenta em espaço que difere da lona de circo, como o palco italiano; dialoga com outras áreas de conhecimento artístico e de humanas (teatro, filosofia, música, entre outras) e é muito influenciado por tais linguagens (Bolognesi, 2003; Castro, 2005; Silva, 2007). Justamente por ser próximo de outras linguagens, herdou qualidades como a preocupação com uma dramaturgia que difere daquela do espetáculo tradicional de circo itinerante (que tem como roteiro a apresentação de números em sequência, intermediados por um apresentador).

em São Paulo, promovida por Andrea Macera, a palhaça Mafalda Mafalda. A referida escola configura-se, inclusive, como a única escola brasileira exclusivamente para mulheres. Neste sentido, salientam Borges e Cordeiro:

É interessante notar que a palhaçaria é mais difundida em oficinas que nas escolas de circo propriamente ditas. Das escolas de circo existentes no Rio de Janeiro nenhuma inclui a palhaçaria em sua grade curricular oficial. As habilidades ensinadas estão relacionadas a malabarismos, trapézios, saltos, equilíbrio individual e coletivo, e acrobacias. Foram consultadas: Escola Nacional de Circo, Circo Crescer e Viver, Cia *Up Leon*. (Borges e Cordeiro, 2017, p.17)

Mesmo sem ter a palhaçaria como uma de suas disciplinas, nota-se que, das escolas de circo brasileiras surgiram algumas palhaças, talvez, pela proximidade que o próprio circo traz com a linguagem cômica. Por outro lado, apareceram artistas do teatro que passaram a vivenciar este tipo de prática e uma relação mais íntima com a comicidade. O teatro brasileiro se aproxima da palhaçaria e um de seus maiores influenciadores é o francês Jacques Lecoq.

O movimento atual de palhaçaria, que busca romper com a dependência de números clássicos, produzindo uma dramaturgia autoral, tem em Lecoq um de seus grandes impulsionadores. Foi ele, conforme Borges e Cordeiro (2017), quem implementou o ensino de palhaçaria como uma das etapas do processo pedagógico de sua escola de teatro. Para ele, a palhaçaria permite que o ator não interprete um personagem, revelando suas vulnerabilidades.

Seguindo a linha de Lecoq, algumas oficinas foram realizadas no Brasil pelo Lume Teatro na década de 1990, tendo aí surgido também importantes palhaças/ce do cenário nacional, como Manu Matusquella (DF), Felícia de Castro (BA), Ana Elvira Wuo (SP), Lili Curcio (Argentina), Adelvane Néia (SP), dentre outras.

A mulher palhaça já nasce não se encaixando, ou não estando à vontade em reproduzir uma mimese do palhaço, cujas cenas são geralmente executadas por homens e direcionadas ao universo cômico patriarcal. Ela não se contenta com as cenas clássicas já existentes e que remetem ao homem.

A palhaça surge já buscando outras tessituras, novos temas e ferramentas para ocupar essa linguagem contemporânea, já que não lhe cabem as *gags* do circo tradicional. *Gags* são ações ou gestos cômicos repetidos pelos palhaços e utilizados em diferentes espetáculos. São movimentos clássicos, como, por exemplo, chute na bunda do outro palhaço, tropeços, a calça que cai e mostra a cueca engraçada, a peruca que some, entre outros. Trata-se de piadas físicas. Guardemos esta informação, pois teceremos mais à frente o termo *femigags*, que nos auxilia a entender as possibilidades dramáticas das quais elas dispõem. Voltemos agora ao tema da

atitude da mulher palhaça de hoje que, para Borges e Cordeiro (2017), é ser ativa e assumir o protagonismo.

Segundo Brum (2018), já nos anos 1980, existiam mulheres espalhadas pelo mundo trabalhando como palhaças, como era o caso de Gardi Hutter, da Suécia, e de Ângela de Castro, brasileira que atuava na Inglaterra. Ana Luisa Cardoso, a palhaça Margarita, atuava no Rio de Janeiro, no fim desse mesmo período.

O fenômeno do aparecimento de palhaças no Brasil segue uma tendência mundial de liberdade e apropriação, por parte das mulheres, de seu corpo, de seu tempo e de seu comportamento, o que só foi possível por meio da luta feminista. O feminismo, ao se estabelecer como movimento na sociedade, se espalhando por diversas áreas, acabou encontrando também o universo das artes e da palhaçaria.

De acordo com Borges e Cordeiro (2017), antes dos anos 1990, que é quando a mulher começou a ser vista atuando como palhaça, era limitada sua presença no universo circense. Karla Concá (Concá, 2021), a palhaça Indiana da Silva, se referindo ao seu grupo As Marias da Graça²⁵, afirma em entrevista que “há trinta anos atrás a gente não sabia o que era ser palhaça, a gente não tinha referência, não tinha nada.” As aparições das mulheres em contextos circenses, então, estavam ligadas a atividades que ressaltavam beleza, graça e perfeição, adjetivos que costumam acompanhar o imaginário popular quando se pensa em feminino. Assim, acabavam por reforçar o estereótipo de que ser mulher estaria condicionado a um comportamento considerado “feminino”, devendo elas assumir tais características em sua atuação.

Em contraste com o universo da palhaçaria realizada por homens, que têm documentadas várias cenas e números, não existem, de acordo com Borges e Cordeiro (2017), no que se refere às mulheres palhaças, muitos registros de textos, *gags* e cenas escritas e criadas para elas. Por isso era (e ainda é) recorrente que palhaças adotassem, inicialmente, um estilo masculinizado, e até mesmo que assumissem uma identidade de palhaço, já que predominam as referências de homens cômicos e há poucas informações sobre as palhaças. Da mesma forma,

²⁵ Primeiro grupo brasileiro formado somente por mulheres palhaças. Se localizam na cidade do Rio de Janeiro e lá trabalham desde o início dos anos 1990. De acordo com o site: “O grupo foi criado em 1991, a partir de uma oficina de *clown*. Em sua formação inicial havia sete palhaças. Da formação original ficaram Geni Viegas, Karla Concá e Vera Ribeiro. São mulheres que trabalham o riso e escolheram a arte da/o palhaça/o para expressar o cotidiano feminino. Interferem assim, na visão tradicional deste universo artístico. Em 2003, Samantha Anciães integrou-se ao grupo. Foi nesse ano que o grupo se institucionalizou e fundou As Marias da Graça Associação de Mulheres Palhaças que tem como missão valorizar a arte da mulher palhaça dentro da visão do feminino. A partir dessa data tomamos consciência da nossa missão e definimos nosso foco de atuação, gerando uma série de atividades.” Texto disponível em: <http://www.asmariasdagraca.com.br/historia.html> Acesso em: 09/10/23.

há mais formadores palhaços do que educadoras palhaças em alguns contextos, como nos circos de lona.

À medida em que o movimento da palhaçaria criada por mulheres foi evoluindo, novos dramaturgismos foram tecidos e, posteriormente, tendências foram aparecendo, como por exemplo, a de elaborar números que partem de alguma questão pessoal. É uma prática comum, como esclarece Karla Concá, em entrevista (2021)²⁶: “Como palhaça eu parto de mim, sempre. (...) Então eu vou sempre levando pras minhas dramaturgias aquilo que eu tô vivenciando.” As mulheres palhaças tendem, assim, a criar uma dramaturgia, ou um modo de contar, pessoal e autoral.

O primeiro grupo brasileiro de palhaçaria autoral formado somente por mulheres, o As Marias da Graça, surgiu em 1991. Estreou com o espetáculo “Tem areia no maiô”, em 1992. A peça abordava o universo da mulher tentando romper com as temáticas tradicionais que a palhaçaria sugeria. Uma de suas integrantes, Karla Concá, afirma, em entrevista, que houve modificação na forma como eram chamadas. Quando começaram a atuar, era comum serem chamadas de palhaço: “Por isso é importante você falar essa palavra: palhaça. A gente acabou produzindo esta palavra no vocabulário, porque antes era só palhaço, a gente era chamada de palhaço” (Concá, 2021). Não é incomum ainda hoje, por experiência própria enquanto palhaça, ser chamada de palhaço, mesmo que minhas características visíveis apontem para minha identificação como mulher.

Apesar de saberem sua importância na história da palhaçaria, as Marias da Graça relatam que nem sempre tinham consciência de que seu trabalho como artistas que abordam temáticas de gênero poderia ser considerado feminista. Segundo Karla Concá em entrevista (em anexo):

A gente montou o “Tem Areia” [espetáculo “Tem Areia no Maiô”], e aí a gente foi. Mas a gente não tinha consciência ainda que nós éramos palhaças, que estávamos entrando dentro de um universo masculino e isso ia mudar a trajetória da palhaçaria no Brasil. A gente não tinha consciência. (2021)

Assim como as Marias da Graça, sem notar, a mulher se apropriou desta figura arquetípica do palhaço, se configurando em palhaça. Ao se tornar palhaça, a mulher foge do lugar estereotipado no qual a colocaram. O apagamento da mulher na história das artes cênicas é demonstrado por meio de registros distorcidos e representações falaciosas de feminilidade. A suposta falta de graça na mulher, apontada por Minóis (2003), e também pelo palhaço Charles

²⁶ Os *links* das entrevistas realizadas por mim podem ser acessadas nos anexos desta tese, a partir da página 269.

Rivel²⁷, demonstra como as narrativas dominantes contadas podem se espalhar, influenciar e engendrar. A partir dos anos 1980, as mulheres se assumem como palhaças, sendo as lutas feministas fundamentais ao impulsionarem suas possibilidades de ofício.

1.2. Voz e representatividade das palhaças

A gente enfiou o pé no muro, entendeu?!
Foi nem na porta, enfiou o pé no muro,
porque só o fato da gente existir, a
gente já tava mudando todo um contexto, não
precisava falar nada, só o fato de existir.

Karla Conká

Eaeê galeris! Seguintchy, nois precisa respondê umas questã sôbre essas tal dessas paiaça, purmodiquê os polvo das rua aí, que num trabáia quêsses trem de paiaçaria, de tiatro, esses polvo num faiz idéa donde quelas tão e nonde quitão atuano. Ixeste muié paiaça atuano em quais contêxto? Tão no tiatro? Nas acadimia? Nos hospital? Quis tipo de atuaçã tão fazeno? Elas monta trem sozinhe e com azôtra tamém? Cumé quelas tã criano os espetáclo? Comé que se organiza essas paiaça? Onde é que nois vê essas diaba? U que elas almeja? Qual os alcance dos trabái delas? Vai vêno, purmodiquê essas muié paiaça parece que tão invadindo os mundo, os picadêro, os palco, os hospital, as acadimia! Ninguém siruga essas bicha mais! E são ligêra essas muié, foi num intervalim curtim de tempo que as danada se ispaiaro, parecenu mato! Paiaça agora é mato!!

A palhaçaria exercida por mulheres é um fenômeno crescente e que se espalha por diversas áreas. Há palhaças que se apresentam na modalidade solo, assim como há grupos de palhaças. Existem palhaças com números recém-criados, e outras com espetáculos muitas vezes apresentados.

Os festivais de palhaçaria, principalmente os de palhaçaria feminina, também são espaço de manifestação e formação destas artistas²⁸. No Brasil, já temos revista e o *blog* Lugar de Palhaça²⁹, sobre o tema; as palhaças já se aventuram no terreno da pesquisa acadêmica há pelo

²⁷ Em minha residência artística realizada com Pepa Plana, em 2022, a palhaça catalã relatou ter ouvido isso do próprio Charles Rivel.

²⁸ Os principais festivais de palhaçaria feminina no Brasil são: **Festival Esse Monte de Mulher Palhaça** (Rio de Janeiro), de 2005, idealizado pelo grupo As Marias da Graça; o **Encontro Internacional de Mulheres Palhaças** (São Paulo), de 2012, iniciativa do Teatro da Mafalda, de Andrea Macera; **Festival Palhaçaria** (Recife), de 2012, organizado pela Cia Animée. (Brum, 2021)

²⁹ Criado em novembro de 2020 por Michelle Silveira, a palhaça Barrica. *Link* para acesso: <https://lugardepalhaca.blogspot.com/p/galeria.html> Acesso em: 23/06/2024.

menos duas décadas, publicando artigos, relatos e livros³⁰. As palhaças atuam também em hospitais, como discutimos mais à frente.

Existem aquelas mulheres cômicas que não são diretamente associadas à palhaçaria (por não estarem caracterizadas com figurino e maquiagem tradicionalmente reconhecidas como de palhaços), como é o caso de atrizes da televisão e do cinema, e que exercem a comicidade sem usar o popular nariz vermelho. E há também mulheres brincantes que são reconhecidas e se intitulam palhaças, como é o caso de Cibele Mateus, que atua como Mateus³¹, o personagem brincante da manifestação popular pernambucana Cavalo-Marinho.

Podemos afirmar que o fenômeno da palhaçaria exercida por mulheres no Brasil vem crescendo nas últimas três décadas porque, antes disso, havia poucos registros de sua atuação. Como afirma Karla Conká, em entrevista (2021, pág. 269 desta tese), há trinta anos atrás não havia referências de palhaças nas quais pudessem se inspirar. Atualmente, registra-se atuação de mulheres palhaças em todas as regiões e capitais do Brasil, segundo o *blog* Lugar de Palhaça³², de Michelly Silveira, a palhaça Barrica.

O *blog* Lugar de Palhaça (Silveira, 2010), divulga e registra atuações de mulheres palhaças pelo Brasil afora. Como desdobramento do *blog*, surgiu a Revista *Palhaçaria Feminina*, também da iniciativa de Michelly Silveira. A revista, que conta com artigos, ensaios e entrevistas de renomadas palhaças do Brasil e de fora, lançou sua quinta edição em 2022. Silveira também lançou o livro *Somos Palhaças (2022/2023)*, com artigos sobre este universo e apresentação de dezenas de palhaças de todas as regiões do país. As publicações, no entanto, foram pontuais, sem periodicidade regular.

Como consequência do aumento de mulheres palhaças atuando nos diversos contextos, não demorou para que surgissem pesquisas e estudos sobre a forma como elas vivenciam a palhaçaria, inclusive fora de cena. Para citar alguns trabalhos acadêmicos sobre a mulher na palhaçaria, realizados nos últimos anos, destacamos as pesquisadoras Daiani Brum (2018, 2021), Ana Fuchs (2020), Kátia Maria Kasper (2004), Melissa Lima Caminha (2015, 2017), Manu Cardoso (2018), Mariana Rabelo Junqueira (2012), Sarah Monteah dos Santos (2014),

³⁰ Dentre as importantes obras recentes de palhaças pesquisadoras, encontram-se: o livro *Palhaças na Universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais*, de autoria de Ana Wuo e Daiani Brum, de 2020; a tese *Payasas: histórias, cuerpos y formas de representar la desde una perspectiva de género*, de Melissa Caminha, 2015; e a tese *O Sorriso da Palhaça: pedagogias do riso e do risível*, de Ana Fuchs, 2020.

³¹ Uma das principais figuras do Cavalo-Marinho é o Mateus. Segundo Lili Castro (2019, p. 61-62): “... [é] um tipo de palhaço que além de brincar e divertir o público, atua como fio condutor do enredo, permanecendo em cena do início ao fim da festa. [...] Os palhaços do Cavalo-Marinho são Mateus, Bastião e Catirina.”

³² Informações do *Blog* Lugar de Palhaça. Disponível em: <http://lugardepalhaca.blogspot.com/> Acesso em: 12/01/2023.

Andréa Bentes Flores (2014), Elaine Cristina Maia Nascimento (2014), Maria Silva do Nascimento (2018), Daniele Pimenta (2018), Karla Cordeiro (2021), Ana Borges (2021), Lili Castro (2019), Jennifer Jacomini de Jesus (2017), Renata Franco Saavedra (2011), com teses, dissertações, livros, trabalhos de conclusão de curso e artigos sobre o tema (Brum, 2018).

Importante mencionar que o número de mulheres investigando a palhaçaria que aborda questões de gênero é expressivo na atualidade. Somente na segunda turma de Doutorado da Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, iniciada em setembro de 2020 e da qual faço parte, somos quatro palhaças/ce estudando palhaçaria, duas com foco em estudos de gênero (Manu Castelo Branco de Oliveira Cardoso – Palhaça Matusquella - e seus estudos sobre a palhaçaria LGBTQIAPN+, e eu) e outras duas que investigam questões cômicas as quais envolvem parcialmente a questão feminina (Ana Cristina Vaz – Palhaça Hipotenusa – e suas investigações sobre a cômico na *internet*, e Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães – Palhaça Ananica – e suas pesquisas sobre a comicidade musical de Chiquinha Gonzaga).

As mulheres palhaças também atuam em hospitais massivamente. A palhaçaria em hospitais chegou ao Brasil no fim dos anos 1980 e, em 1991, foi formada a Organização Não Governamental (ONG) Doutores da Alegria que, desde então, vem desenvolvendo ações cômicas em hospitais de todo o país (Brum, 2020).

Em minhas poucas andanças como palhaça de hospital (fiz apenas visitas mensais ao longo de um bimestre no Hospital Municipal de Aparecida de Goiânia, em 2018) notei que a quantidade de mulheres era, por vezes, maior que a de homens atuando como palhaços. De acordo com Brum (2021), o número de mulheres atuando como palhaças em hospitais é maior. Talvez o contexto hospitalar remeta ao lugar de cuidadora atribuído socialmente à mulher, o que explica porque esta diferença não deixa de ser mais uma função de viés engendrado.

Voltando à cena em lonas, teatros ou ruas, vários espetáculos, números, esquetes, cenas, grupos e solos de palhaçaria foram criados por mulheres nas últimas décadas. Algumas palhaças que surgiram em lonas de circo, como Gena Leão (palhaça Ferrugem), do Circo Grock, de Natal (RN), lá permanecem como parte de espetáculos coletivos e de números em dupla, como é o caso dela e de seu parceiro, Nil Moura (palhaço Espaguete). Shirley Brito, do grupo (misto) de palhaços Teatro de Anônimo (RJ), formada na Escola Nacional de Circo (RJ), tem números solo, mesmo em meio aos espetáculos de sua companhia, prática esta (de fazer solos em paralelo a trabalhos coletivos) desenvolvida por várias palhaças que pertencem a trupes.

Ao longo dos anos, desde que palhaças surgiram no Brasil, o primeiro grupo registrado somente com mulheres exercendo a linguagem da palhaçaria foi o As Marias da Graça, do Rio de Janeiro, formado em 1991 (Concá, 2021). Inicialmente com sete palhaças, hoje, 33 anos

depois, o grupo é integrado por quatro. Delas também é a autoria do primeiro espetáculo somente de palhaças do Brasil, o “Tem Areia no Maiô”, criado em 1992.



Figura 3: Foto de divulgação do espetáculo “Tem Areia no Maiô”. Geni Viegas, Vera Ribeiro, Karla Conca e Samantha Anciães. Crédito da foto: Xan Xann.

Outro grupo de destaque e inicialmente formado somente por mulheres é o Circo Di SóLadies | Nem SóLadies³³, de São Paulo, fundado em 2013. Como não se reconheciam mais no termo feminino, passaram a se auto intitular como um grupo feminista. O trabalho do grupo aborda temas especificamente ligados a questões de gênero, como o espetáculo “Choque Rosa ou Com que Armas Lutamos...”. Em 2017, o grupo criou um canal no *Youtube*, se tornando o primeiro grupo só de mulheres a criar um canal de palhaçaria nesta plataforma. Em 2021, uma das integrantes do grupo (que era formado por três mulheres), Tatá, passou a se reconhecer como uma pessoa não binária³⁴. Já em 2023, Tatá passa por um processo de

³³ “O Circo di nem SóLadies, é um grupo formado por artistas que pesquisam a linguagem cômica na cena teatral, circense e audiovisual. O grupo foi criado em 2013, partindo da percepção de que havia ainda um pequeno espaço dado à mulher nas artes cênicas em se tratando de comicidade e linguagem da palhaçaria. Desde o início da formação do grupo, trabalham com criação de esquetes, intervenções cênicas e espetáculos com dramaturgia própria, utilizando o jogo cênico, o improviso e estudos teóricos sobre o feminismo, como elementos fundamentais para a conexão e interação com o público, estimulando imaginação para a conquista do estado da graça e do riso.” Texto extraído do site do Circo Di SóLadies | Nem SóLadies, disponível em: <https://circodisoladies.com.br/quem-somos>.

³⁴ Informações obtidas em entrevista com o grupo em outubro de 2021.

transição, passando a se reconhecer como Théo. O grupo, atualmente, é formado por duas mulheres cisgênero e um homem transgênero.

Outros grupos de palhaças se espalham pelo Brasil, como as Rainhas do Radiador (SP) e a Cia Animé (PE). Alguns coletivos de mulheres circenses também contam com palhaças em seu elenco, como é o caso do Coletivo Pandoras (GO). Outras se juntam para atuarem em determinado projeto, como é o caso das *varietés* do extinto Muié do Riso (GO) e do espetáculo móvel “Caixa de Pandoras”, de iniciativa de Fran Marinho, a Palhaça Francisquinha (SP). Se organizam também em cabarés, como: Profanas (RJ), Divinas tetas (MG), Fora da casinha (BA) e Mama Cadela (TO).

Embora existam, na atualidade, diversos grupos, trios e duos de palhaças, o número de mulheres que atuam cômicamente em números e espetáculos solos é expressivo no Brasil. Pode-se notar a presença de esquetes de palhaças em festivais, *varietés* e cabarés. É crescente o número de espetáculos solos de palhaças, como se pode verificar nas programações de festivais, tanto mistos, quanto aqueles direcionados somente a elas.

Segundo entrevista realizada em 2022 com Advane Néia (em anexo, pág. 269 desta), o primeiro solo de uma palhaça no Brasil é o espetáculo “A-MA-LA”, montagem dela com sua palhaça, Margarida. A intérprete de Margarida, do sul do país, criou a peça em 1997, após estudos com os pesquisadores e professores (então da Unicamp) Luís Otávio Burnier e (da USP) Elisabeth Lopes (Néia, 2022). Desde então, diversas palhaças das cinco regiões do país vêm desenvolvendo espetáculos solos e coletivos, assim como números e cenas curtas.

Os esquetes criados pelas palhaças brasileiras da contemporaneidade têm espaço, muitas das vezes, em festivais de palhaçaria, circo e comicidade. Mas nem sempre foi assim. Segundo Karla Concá (entrevista em anexo, pág. 269 desta), mesmo tendo As Marias da Graça se consolidado como trabalho cômico de sucesso no Rio de Janeiro, elas não eram chamadas, convidadas ou convocadas para os festivais de palhaçaria, circo e comicidade mistos existentes no país:

A gente lotou realmente, deu um monte de gente pra ver, enfim, foi realmente... muitos prêmios. O Tem Areia [primeiro espetáculo do grupo] realmente foi uma abertura, só que a gente não era chamada pra nada. A gente não era chamada pros festivais, a gente não era chamada pros trabalhos. A gente tinha um reconhecimento de público, da própria mídia, mas não tinha o reconhecimento da classe circense (2021).

O Festival Esse Monte de Mulher Palhaça é o primeiro festival de palhaçaria feminina criado no país, em 2005. O evento abriu portas para a comicidade de mulheres palhaças e serviu

como exemplo para várias outras iniciativas parecidas com esta Brasil adentro. E, segundo suas criadoras, As Marias da Graça, a ideia de fazer um festival exclusivamente voltado para mulheres nasceu da necessidade delas de ocuparem um espaço que lhes era negado nos meios palhaçístico e circense.

Diversos outros festivais voltados à palhaçaria vivenciada por mulheres se alastraram pelo país nos últimos anos. Dentre eles estão: **Palhaças do Mundo** (DF), **PalhaçAria** (PE), **Encontro Internacional de Mulheres Palhaças de São Paulo** (SP), **Palhaça na Praça** (MG), **Mostra Tua Graça** (RS), **Minas – Encontro de Mulheres Palhaças de Uberlândia** (MG), **Encontro de Palhaças de Belém** (PA), **Benditas Genis Palhaças do Vale** (SP), **FEME – Festival de Mulheres Engraçadas de Maceió** (AL), **Palhaças do Sul** (RS), **Palhaça Sim Senhora** (PR), **Encontro de Palhaças de Chapecó** (RS), **Divas Palhaças - Festival Internacional de Palhaças da Ilha do Mel** (PR), **Confabulações** (BA), **Encontro Internaciona de Menines do Circo** (SP), **Festival Palhaças no Meio do Mundo** (AP), **Telúrica – Encontro com palhaças de Curitiba** (PR), **Bruxaria de Palhaças** (SC), **Festival Palhaças Sim Senhora** (MG), **Encontro de Palhaças e Circecenses do Vale do Paraíba** (SP), **Mostra Palhaçaria Feminina** (CE), **Festival Cheias de Graça** (SP), **Maloca** (AM), **Vem ca tua Graça**, **Encontro de Mulheres Palhaças do Amapá** (AP), **Vem! – Festival Internacional de Mulheres Cômicas do Pará** (PA), **Encontro de Palhaças da Floresta** (AM/PA/AP), entre outros.

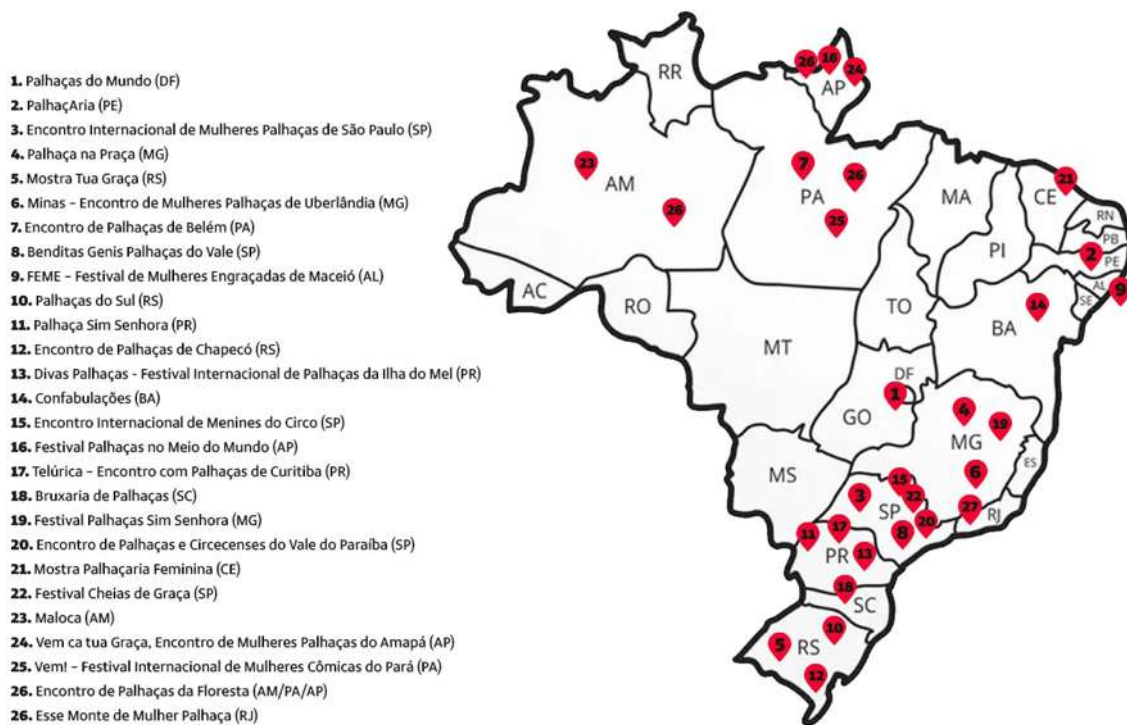


Figura 4: Mapa visual gráfico com o nome dos principais festivais de palhaçaria feminina/feminista do Brasil. Arte gráfica: Rodolfo Capuzzo.

Em dezembro de 2021, entrevistei Radarani Oliveira, a palhaça Soldara, de Goiás (em anexo, pág. 269 desta). A artista, que mora desde outubro de 2020 em Portugal, participou de eventos circenses e festivais de palhaçaria, inclusive voltados para palhaças, como é o caso da edição de 2021 do Festival Bolina. A palhaça relatou que a palhaçaria vivenciada por mulheres na Europa não é tão numerosa e crescente, como é o caso do movimento criado pelas palhaças brasileiras, o que faz com que o cenário brasileiro da comicidade feminina seja considerado muito potente pelas artistas europeias, em geral.

Outras ações importantes realizadas por palhaças brasileiras são as uniões em rede. No país, há grupos regionais que se unem com o objetivo de se fortalecer enquanto coletivo, como é o caso da Rede Catarina de Palhaças, formado por palhaças do Estado de Santa Catarina. Outro coletivo que atua em Santos e São Paulo é o Praiaces, antes chamado de Praiaças³⁵. Já em âmbito nacional, Andrea Macera, a palhaça Mafalda Mafalda (SP), criou a Rede de Palhaças do Brasil, e Enne Marx (PE) criou a Rede de Festivais de Palhaças. Ambas objetivam o estabelecimento de conexões e redes de apoio entre palhaças brasileiras e entre outras redes de palhaças fora do Brasil. Para além das fronteiras do país, existe a *Rede Sulamericana de La*

³⁵ “Movimento de Palhaçaria Feminista e pela Diversidade da Baixada Santista desde 2016.” Texto extraído do Instagram do grupo: <https://www.instagram.com/praiaces/>

Risa, formada por mulheres palhaças de diversos países da América Latina, dentre elas a argentina Maku Fanchulini, palhaça de rua. E também redes nacionais, como a *Red Colombiana de Payasas*, e a *Red Mexicana de Payasas* (Brum, 2021).

Trata-se de palhaçarias distintas, produzidas por mulheres/pessoas diversas, e, por isso, muito peculiares. Existe, por exemplo, a palhaçaria na qual não se utiliza do típico nariz vermelho. Fora das lonas e palcos, algumas mulheres cômicas atuam em televisão e cinema. Na atualidade, não é incomum nos depararmos com palhaços/palhaças/palhaces que não adotam o acessório em suas apresentações, sendo ainda, assim, reconhecidos como tal.

O simbólico nariz pode ser entendido como a marca primeira de uma palhaça (ou palhaço, ou palhace). Então, podemos dizer que a cômica que não o usa não pode ser reconhecida como pessoa palhaça? A linha entre ser palhaça/palhaço/palhace, cômica/cômico/cômique ou brincante, se é que se pode estabelecer essa distinção, é muito tênue e de difícil definição.

Não procurei demarcar aqui a diferença entre palhaçaria e comicidade, até porque estes dois campos são vastos e coexistem, sem haver um limite pré-estabelecido entre as figuras da cômica e da palhaça. Levei em consideração, para fins de pesquisa, se os trabalhos das artistas analisadas fazem rir, se estavam no âmbito das artes cênicas (com apresentações em teatro, circo ou rua) e se as próprias se reconheciam como palhaças, não importando o uso do nariz vermelho.

Num entendimento informal do dia a dia da vida circense, o nariz e a falta dele não definem se a/o brincante é palhaça/o/e. Tal definição não se sabe a quem cabe, mas suponho que talvez a conclusão de quem vivencia a palhaçaria ou a de quem a degusta deva ser considerada. Em respostas de algumas palhaças a formulário³⁶ apresentado por mim para complementar os estudos desta presente pesquisa, elas também indicaram suas referências pessoais de mulheres cômicas. Vieram à tona nomes de artistas como Tatá Werneck e Dercy Gonçalves, comediantes da televisão brasileira. Talvez a falta de referência de palhaças também possa ser um fator a ser considerado quando analisamos que as indicações a referências de mulheres também passam por palhaças sem nariz e da televisão, ou, em geral, por homens palhaços.

³⁶ O formulário foi elaborado para que palhaças pudessem responder a questões mais objetivas em relação a suas atuações e compreensões de seu ofício. Algumas destas 55 palhaças que responderam ao formulário até aqui, também foram entrevistadas de forma mais minuciosa, objetivando aprofundar a investigação acerca de suas atuações. O formulário conta com 14 perguntas. Mulheres de todas as regiões do Brasil, entre 18 e 67 anos, responderam ao questionário. *Link* para acesso às respostas: <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1fh0kXmzMNHIOXLcKKWM623qxvpXnBWK184Vi4ftLcY/edit?resourcekey=&gid=544651314#gid=544651314>

Enfatizo que a representatividade das palhaças na contemporaneidade revela aspectos cruciais da construção de subjetividades de cada indivíduo-palhaça. Para a palhaça Ana Fuchs:

No Brasil, por muito tempo, foi utilizada a noção de arte clownesca ou a arte do palhaço para se referir à palhaçaria como um todo e para todos. Os debates sobre a máscara, o cômico e o riso em suas intersecções de gênero, classe, etnia e idade não eram muito presentes, assim como a ideia de uma comicidade e de um riso decolonial, que neste momento ganham maior foco de criação e pesquisa. (Fuchs, 2020, p. 22-23)

A ideia generalizante de palhaçaria recai, muitas vezes, na identidade masculina e branca. Num movimento contra-hegemônico, entendemos que os atravessamentos de gênero, classe, raça e idade também moldam os risos e as possibilidades de subversão a partir destas palhaçarias.

Aos poucos, a mulher palhaça foi ganhando experiência, espaço e notoriedade. Foi criando números, formando grupos, estreando solos, ocupando hospitais, marcando presença em eventos e promovendo festivais; entrou na Academia, circulou sozinha ou com suas famílias; reclamou, fez barulho, foi ouvida, percebida, e agora não tem mais volta. A palhaçaria feita por mulheres é realidade absoluta e potente, sendo um movimento que cresce e se multiplica.

1.3. Os discursos dos homens palhaços

Pra mim [a diferença na comicidade da palhaçaria entre homens e mulheres] implica diretamente na questão de gênero, senti isso fortemente no início da minha trajetória como palhaça, o modelo masculino não cabia na minha lógica pessoal.

Adelvane Néia – Palhaça Margarida

Opa! Dia, tarrde ô noite (depende das hora que ocê tá lêno)! Eu só comecei a existir purmodiquê a Fernada achô divertido esse trem de brincar por meio das paiçaria. Sórte a minha! Sei que quando eu tô pá jogo, é quando ela se sênte mais forte, poderosa e fudidôna... Agóra, cômó será que tem sido os movimento dos ômi? Vamo dá uma bizoiada nas criaçã dês, pá sabê quais estratégica cênica ês têm usado.

Como pesquisadora, apliquei um formulário³⁷, de setembro de 2020 e até o presente momento, julho de 2024, o qual foi respondido por 55 palhaças brasileiras. A partir das respostas, me foi possível notar que cerca de 34,6% delas haviam tido processos de iniciação mediados por homens palhaços. Grande parte delas ainda têm referências masculinas entre suas inspirações. No entanto, as respostas mostram também que, atualmente, as mulheres já têm referências de outras palhaças, sendo que 65,4% das palhaças disseram em resposta ter iniciado seus processos com mulheres. Observei que as palhaças mais experientes, em geral, iniciaram seus processos com homens. Quanto mais jovens, mais iniciações com palhaças acontecem. Esta relação de outrora, de iniciação das mulheres na palhaçaria por parte dos homens, seria fruto da hegemonia patriarcal no contexto cômico, cujo efeito foi o espelhamento das mulheres palhaças nos mestres palhaços.

Das entrevistadas, 30,9% têm entre 38 e 47 anos, 25,4% têm entre 28 e 37 anos, 23,6% têm entre 48 e 57 anos, 12,7% têm entre 59 e 67 anos, e 7,2% têm entre 18 e 27 anos de idade. Uma informação notável que o formulário nos forneceu é de que 80% das palhaças que preencheram o formulário acreditam que existem diferenças entre os modos de fazer palhaçaria entre homens e mulheres. Em 18,2% das respostas, declararam não saber dizer. Apenas uma pessoa respondeu que, a seu ver, não existem diferenças entre as palhaçarias de homens e mulheres.

Para Fuchs (2020, p. 23): “[...] a figura palhacesca performa aquilo que é dado como torpe e inadequado socialmente, partindo das experiências e da personalidade de cada artista. Assim, obviamente, as questões de gênero estarão presentes.” Em consonância com Fuchs (2020), acredito que pensar palhaçarias sem considerar os atravessamentos de gênero não cabe em meu entendimento.

Podemos dizer que, seguindo a tendência do patriarcado na sociedade, ainda hoje, os palhaços seguem cativos em presença nos eventos mistos, atualmente, no universo da palhaçaria. Advindos, em grande parte, do circo tradicional, os palhaços foram desenvolvendo dramaturgias próprias para adentrar o picadeiro e costurar o espetáculo circense. Ao longo dos anos, foram criando *gags*, cascatas, excentricidades, corporeidades e modos de fazer rir que correriam o mundo e os séculos.

O livro *Entradas Clownescas: Uma Dramaturgia do Clown* (2016), de Tristán Rémy, traz alguns dos principais números de palhaçaria criados na Europa entre os séculos XIX e XX. Esquetes inspiradas nestas europeias foram criadas no Brasil ao longo do século XX, sendo que

³⁷ O formulário se encontra em anexo nesta tese.

tais entradas foram retratadas no livro *Palhaços*, de autoria de Mario Fernando Bolognesi (2003). A respeito destas obras, as pesquisadoras Ana Borges e Karla Cordeiro apresentam o texto *A Neutralização da Mulher na Dramaturgia da Palhaçaria Clássica no Brasil* (2021), no qual analisam as narrativas clássicas e questionam os registros históricos em relação às mulheres, reafirmando seu o lugar de exclusão e invisibilidade.

As autoras (Borges e Cordeiro, 2021) afirmam que, durante séculos, as mulheres eram representadas por homens nos palcos. Borges e Cordeiro (2021) afirmam que a política encontraria no teatro um meio para propagar novos discursos e ideias patriarcais. Os homens retratavam as mulheres de forma limitada e distorcida e esta junção de fatores acabou por limitar as mulheres em diversas áreas de sua existência, inclusive nas artes.

Construiu-se um modelo de existência das mulheres, de acordo com Borges e Cordeiro (2021), no qual só era possível se fossem, de forma desumana, putas e bruxas, ou santas e virgens. Ou seja, um subtexto político define os comportamentos femininos desejáveis. Enquanto o homem é retratado em diversos meios como o herói, a mulher é tida como a submissa

Tristán Rémy (2016) considera que as mulheres não têm preparo para o ofício da comicidade, pois alguns atributos do palhaço, como a degradação e a impureza, seriam permitidos apenas aos homens. Estereótipos são impostos na relação entre gênero e humor, como o pensamento de que uma mulher cômica não é feminina. Pergunto: Por que existe a ideia de que mulheres não podem ser engraçadas? Será que eles têm medo de se tornarem alvos das palhaças? Medo de serem ridicularizados? Será que eles têm medo de perder o lugar que ocupam na sociedade (medo dos feminismos)? Seria a ideia da mulher não ser engraçada fruto de uma tensão criada pelo medo de perder uma posição privilegiada?

Enquanto palhaça, posso falar do que se passa comigo e com outras companheiras de profissão, e confidentes. Cabe a nós refletir sobre o que a mulher ganha quando atua como palhaça. Me ocorre que, como afirmou a artista e pesquisadora Nitza Tenenblat (2023), que orientou a presente pesquisa, “só quem ri de si mesmo é quem tem autoconfiança suficiente para se tornar fonte de riso”³⁸. Isso de rir de si, e deixar que os outros riam de nós pode ser um recurso extremamente potente para o empoderamento das mulheres.

³⁸ Fala proferida pela Profa. Dra. Nitza Tenenblat durante encontro de orientação desta pesquisa, da qual ela é a orientadora, no dia 24 de julho de 2023.

Existem pensadores que endossam a ideia de que a mulher não é capaz de ser engraçada, como é o caso de George Minóis (2003), para o qual a feminilidade exclui o cômico. Rebatendo tais argumentos sobre a (suposta falta de) comicidade da mulher, Borges e Cordeiro salientam:

(...) ficam claras as relações que partem de uma visão patriarcal com o homem no centro da cena: são eles que determinam o que é engraçado e se as mulheres não riem das suas piadas elas são relegadas a uma posição de falta de humor ou de incapacidade de interpretar a história. Por outro lado, se os homens não riem das piadas das mulheres é a piada que não tem apelo cômico suficiente. E constrói-se assim, uma percepção equivocada de incompatibilidade entre mulher e a produção cômica (Borges e Cordeiro, 2021, p. 216).

Se analisarmos a palhaçaria clássica por uma perspectiva de gênero, conforme Borges e Cordeiro (2021), podemos entender que esta foi escrita por, para e sobre homens. Há predominância de abordagens que refletem valores patriarcais e, sendo assim, ao longo dos tempos, nos acostumamos a rir de determinados tipos de piadas e humor, explicitando que também o riso pode ser condicionado e limitado a sua cultura.

No meu percurso enquanto palhaça, já me deparei com situações em que fui aconselhada por palhaços, mesmo sem ter lhes pedido conselhos. Já necessitei da legitimação de homens para me assegurar de que meu trabalho tinha qualidade, assim como já ri menos de mulheres e mais de homens. Compreendo que dentro de minhas referências e experiências, também a figura do homem palhaço teve (e ainda tem) seu espaço e importância. Ao mesmo tempo, sinto que aprecio cada vez mais o trabalho de palhaças, ao passo que preciso cada vez menos da aprovação de palhaços, assim como já tenho cada vez mais referências e inspirações de mulheres e pessoas não binárias, que são cômicas. Suponho que todo este movimento no qual as mulheres ganham cada vez mais espaço só tenha sido possível por meio das lutas por direitos equânimes.

Segundo Borges e Cordeiro (2021), a entrada de mulheres na palhaçaria foi impulsionada por movimentos feministas. As autoras enfatizam que as dramaturgias de palhaços analisadas nas obras citadas, dos livros de Bolognesi (2003) e Rémy (2016), disseminam e naturalizam valores e padrões comportamentais de natureza opressiva. A análise destas cenas clássicas, mostrou alta incidência de violência, trapaça, competição, sexualização do contexto, objetificação da mulher, constrangimento, reforço de estereótipos, homofobia, escatologias e intolerância religiosa. Mais da metade das 60 cenas apresentadas no livro contêm violência. Cabe então a pergunta: Nos acostumamos a rir de forma opressiva? Não há graça fora da reprodução da vantagem a qualquer custo? Como subverter o riso opressor?

Se faz necessário salientar que não julgamos, nesta pesquisa, a palhaçaria criada por homens, mas sim buscamos lidar com os fatos, cientes de que sobre os homens também recaem os dispositivos de gênero discutidos por Zanello (2018), quando se formam suas subjetividades, modos de existência e masculinidades. Segundo a palhaça e pesquisadora Melissa Caminha, “tanto a masculinidade quanto a feminilidade não são atributos e propriedades cristalizados e fixos de nenhum dos sexos, mas construções performativas presentes em corpos variados”³⁹ (2015, p. 28, tradução minha).

Algumas dramaturgias clássicas já foram remontadas por mulheres, na tentativa de desconstruir tais narrativas limitantes e opressoras. Um exemplo é a esquete “O Apito”, constante no livro de Bolognesi (2003). O Circo di SóLadies | Nem SóLadies, trio de palhaces de São Paulo, criou a cena “Não Pode Beijar Aqui”⁴⁰, baseada no esquete original acima, mas trazendo como proposta de desconstrução, um teor dramaturgico contra a homofobia. Na cena, duas bailarinas se relacionam amorosamente, contrariando as proibições de uma maestra, que tenta separá-las. A teia dramaturgica construída para contrapor a heteronormatividade acaba por provocar muitos risos.

Faz-se necessário evidenciar o que entendemos sobre dramaturgia na palhaçaria e na presente pesquisa, partindo da compreensão básica da dramaturgia tida como clássica, baseada nos estudos de Aristóteles em sua obra, *Poética*, como um texto teatral em formato de diálogo entre personagens. Mas, com os avanços e estudos em torno de novas práticas cênicas, concordamos com os estudiosos da dança, Caldas e Gadelha, que concluem:

A nova dramaturgia desafiou fatores pré-determinantes, tais como o texto como pivô da significação e do “conceito” (ou uma moldura prefixada de interpretação) como o princípio estruturante que dirige os ensaios. Em vez disso, convocou-se uma busca exploratória, mais orientada pelo processo, de todos os tipos de materiais e questões a partir dos quais a performance gradualmente emergia. (Caldas e Gadelha, 2016, p. 196)

Na esteira de Caldas e Gadelha (2016), compreendemos, nesta pesquisa, que o avanço dos estudos teatrais e dramaturgicos desemboca no entendimento do que é dramaturgia, hoje, todo o aparato cênico-expressivo utilizado na encenação. Assim, dramaturgia seria a junção dos elementos que constituem a cena, desde o texto falado, o uso de objetos, a escolha de

³⁹ No original: “tanto masculinidad como feminidad no son atributos cristalizados, fijos y propiedades de uno u otro sexo, sino constructos performativos presentes en cuerpos variados” (Caminha, 2015, p. 28).

⁴⁰ Sinopse: “Durante a apresentação de um número clássico, duas bailarinas se encontram no amor, porém isso desperta o tradicional preconceito. Seriam elas capazes de quebrar os tabus?” Duração: 10 minutos. Classificação: Livre. Informações no site do Circo di SóLadies | Nem SóLadies, disponíveis no [link: https://circodisoladies.com.br/cenas-curtas](https://circodisoladies.com.br/cenas-curtas) Mais à frente nessa tese voltaremos a refletir sobre esta esquete.

determinada ação, as quebras, as paragens, as fisicalidades, os sons, os cenários, enfim, tudo o que está sendo visto, ouvido e sentido a partir da encenação. Não há mais hierarquia que privilegie o texto, como outrora houve. Surge daí a expressão dramaturgismos (Caldas e Gadelha, 2016), que abarca agora esta nova concepção de dramaturgia, referindo-se às tecituras e elaborações da criação cênica.

Os dramaturgismos surgem para propor novas formas de criar, nas quais qualquer elemento da cena pode servir como ideia disparadora ou como matéria de manutenção da encenação, sem um formato padrão. Pode haver hierarquia entre os elementos da cena, sendo uma elaboração consciente entre os códigos apresentados. Pode ser que determinado número não se utilize de texto falado, mas abuse da expressividade corporal, assim como pode haver cenas em que iluminação e sonoridade sejam igualmente importantes.

Como pesquisadora, cheguei à conclusão de que os dramaturgismos, portanto, servem para analisar como os elementos da cena se constituem em discurso. Como a combinação dos elementos escolhidos para a cena criam a lógica de um discurso de gênero, no caso de nossas palhaçarias feministas. Porém, ao longo desta investigação, não foi incomum que eu me deparasse com reflexões de pesquisadores que, ao se referirem aos dramaturgismos, mencionassem simplesmente dramaturgia, como é o caso de Borges e Cordeiro (2021), a seguir.

Borges e Cordeiro (2021) afirmam que não há, na palhaçaria clássica, uma dramaturgia que represente as mulheres. Na tentativa de reproduzir as *gags* masculinas, muitas palhaças não se encontram enquanto cômicas. Não é o caso de Gena Leão, a palhaça Ferrugem, do Circo Grock⁴¹, já mencionada aqui.

⁴¹ Site do Circo Grock: <https://www.circogrock.com/>



Figura 5: Gena Leão, a palhaça Ferrugem, que já foi o palhaço Ferrugem. Foto de divulgação do Circo Grock. Crédito da foto: Herman Studio.

Gena se vestiu de palhaço durante muitos anos para atuar no seu circo, fazendo dupla com seu companheiro, Nil Moura. Segundo ela, não queriam contratar uma palhaça e um palhaço, mas sim uma dupla de palhaços homens, de modo que a alternativa foi se disfarçar de palhaço⁴². Só depois de cinco anos como palhaço é que Gena se encorajou para ser o que, segundo ela, ela é: palhaça.

Segundo Borges e Cordeiro (2021), a palhaçaria criada por mulheres apresenta aspectos de resistência e potencialmente subversivos por dois motivos. O primeiro motivo diz respeito ao surgimento de mulheres num contexto amplamente dominado por homens, a palhaçaria. O segundo está relacionado ao poder que o ato de vivenciar a comicidade pode conferir, fazendo com que até que a própria imagem e ideia em relação à mulher e suas condições de vida sejam refletidas e reinventadas.

Concordamos com as referidas autoras quando estas alertam sobre como a comicidade pode exercer uma função social, ao denunciar opressões. Da mesma forma, endossamos a ideia, para efeitos desta pesquisa, que a palhaçaria criada e vivenciada por mulheres, por si, só já seja

⁴² Informações do documentário **Palhaças do Mundo**, de autoria de Manu Matusquella. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ISuL980tYy0> Acesso em 08/10/2022.

um ato feminista, pois arranha a hegemonia da palhaçaria tradicionalmente dominada por homens. Mas, indo além, penso que uma palhaçaria de cunho engendrado, que retrate, mostre e aponte caminhos de reconstrução, pode ser considerada, de fato, subversiva.

O gênero é, portanto, fator determinante nas palhaçarias. Apesar de ainda incidirem opiniões de que a mulher não é engraçada (Rémy, 2016, e Minóis, 2003), e de haver a perpetuação de palhaçarias que reforçam um estereótipo patriarcal, como algumas destas apresentadas do livro de Rémy (2016), carregadas de violências, sexualização e homofobia, existe hoje uma preocupação, por parte de alguns palhaços, em reconhecer as palhaçarias feministas e adequar suas comichidades para que não corroborem mais com opressões de gênero.

1.4. Existe mesmo palhaçaria feminina?

O corpo cômico feminino - seja das palhaças, comediantes, atrizes, drag queens, vedetes, caricatas – constrói-se em consonância e, ao mesmo tempo, em atrito com a sociedade, agindo sobre e reagindo a diferentes percepções do que seja o próprio conceito de feminino, em um movimento constante de ampliação de repertório e aprofundamento poético, sustentado pela potência do riso.

Daniele Pimenta

Gente do céu! Ocê já parô prá pensá o que é sê muié? Purmodiquê se ocê pará pá pensá, ocê vai pensar parádo! Mais falano sério, sê muié envolve tantas coisa, que nois num cábe numa caxinha, num nomizim, ainda mais sêno uns termo que colóca nois côm se nois fôsse uns zobijéto. Sê feminina ou naum, é cada uma de nois que define, até purmodiquê os corpim e a existência é nossa, uai! Tá certo que êsse nôme fiminina, quando vem com o nôme paiaçaria, nois sábe que tá falano de paiaçaria de muié, mais já tá nas hora de nois repensá êsse trem. Entaum, tô meio descunfiada que êsse trem de fiminina nois póde revê. Por enquanto nois continúa falano paiaçaria fiminina às vêis, que é pá falá dêsse movimento que as muié tão fazeno nas paiaçaria brasilêra. Mais pra reconhecê o que nois investiga aquí néssa pesquisa, nois vamo chamá de paiaçaria feminista mêsmo. Prestençãummm!!!

“Fecha as pernas”, “penteia o cabelo” e “fala baixo” são exemplos de frases que muitas mulheres já ouviram, provavelmente quando eram ainda meninas, fazendo referência à performance feminina de gênero. Algumas delas permanecem ouvindo comentários impositivos ao longo da vida, o que lhes demandou a busca por uma feminilidade que supostamente as legitimaria como mulher. Mas afinal, o que é e diz respeito a feminino?

O termo palhaçaria feminina já é questionado por algumas palhaças e pesquisadoras (Cardoso, 2018; Concá, 2021; Lima, Oliveira e Mello, 2021). Algumas concluem que o

conceito já não abarca mulheres que não têm a doçura, a fragilidade, a subserviência, características que podem remeter a este universo dito feminino (Brum, 2018; Bittencourt⁴³, 2022). Outras entendem que o feminino abarca múltiplas características, e não se importam em fazer uso do termo, como é o caso de Michelle Silveira e sua *Revista de Palhaçaria Feminina*.

Nos últimos anos, o termo feminino/a que, por muito tempo acompanhou o termo palhaçaria para se referir especificamente à comicidade exercida por mulheres e comviés de gênero, tem sido amplamente discutido nos festivais e reuniões de palhaças, pois o conceito é questionado em relação aos adjetivos que sugerem, ligados à feminilidade. Nem toda mulher se identifica com a ideia a que remete este conceito, sendo feminilidade comumente entendida, como ressalta Brum (2018), como algo gracioso, sutil, frágil, polido. Para Gloria Anzaldúa (2021, p.129), “marcar é inferiorizar”. Segundo Butler (2010), o sujeito mulher não é mais compreendido como algo estático.

Pode existir uma confusão no entendimento dos termos feminino e feminilidade, que indicam algo relacionado à mulher. Porém, o termo pode ser compreendido como possuidor de qualidades específicas condizentes com o que se espera do comportamento de uma mulher, muitas vezes definida por suas delicadeza e meiguice (supostamente) naturais. A antiga ideia de feminino foi tecida com o objetivo de abarcar todo tipo de mulheridades (expressão relativa a mulheres)? Ou a construção do feminino já trazia embutida a ideia de comportamentos polidos e uma vida limitada à subserviência, ao não protagonismo e à não equiparação de demandas?

Com estratégia para dominar todas as pessoas de grupos minoritários nesta sociedade patriarcal (regida por homens cis e brancos), a imposição do termo feminino e as especificidades que ele engloba podem ter restringido as formas de viver das mulheres, demandando comportamentos determinados e limitados a elas. Butler (2010) problematiza o uso do termo mulheres, afirmando que, mesmo no plural, este não abarca tudo o que é o sujeito, pois o gênero é atravessado por diversas questões atravessadas por marcadores de raça, classe, etnia.

Na maioria das descrições constantes em dicionários diversos⁴⁴, consta que o feminino seria algo relacionado à mulher. Então, podemos dizer que as roupas de uma mulher que gosta

⁴³ Paula Bittencourt é a (também!) palhaça Malagueta, atuante em Florianópolis/SC, resposta completa de formulário disponível em <https://docs.google.com/forms/d/1cZz4X8f4UynvQA-i7bowkJ3T968NjwDL5yYQXCEvLPY/edit#responses>

⁴⁴ Foram consultadas (em janeiro de 2023) versões online de Michaelis, Priberam e Houaiss. Disponíveis em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-1/html/index.php#1
<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/feminino>
[https://dicionario.priberam.org/feminino#:~:text=1..%3B%20ponto%20de%20vista%20feminino\).&text=3...%3A%20C3%B3rg%C3%A3o%20sexual%20feminino\).](https://dicionario.priberam.org/feminino#:~:text=1..%3B%20ponto%20de%20vista%20feminino).&text=3...%3A%20C3%B3rg%C3%A3o%20sexual%20feminino).)

de se vestir com calça e blusa largas (consideradas vestes próprias de um homem), pertenceriam ao universo feminino? Há três definições comumente encontradas para o termo feminino: próprio ou relativo à mulher, que tem qualidades pertencentes às mulheres e, gramaticalmente, que é do gênero feminino.

O “próprio ou relativo à mulher” esbarra na ampla diversidade de maneiras com que uma mulher pode existir hoje no mundo, levando em conta especificidades referentes a racialização e classe social. Abre-se uma outra questão a partir desta: as interseccionalidades⁴⁵ (Crenshaw, 2016, Collins, 2020) são levadas em consideração quando se generaliza e se consolida o conceito de feminino desta forma?

“Que tem qualidades pertencentes às mulheres” também incorre em generalizações que podem ser ineficazes. Não poderia um homem ou uma pessoa não binária apresentar características relacionadas a mulheres? E, afinal, existem qualidades específicas de mulheres e homens (e de pessoas não binárias)?

A noção de sexo oposto, de acordo com Zanello (2018), só apareceu no fim do século XVIII, atendendo a interesses políticos. Já o conceito de gênero surgiu no campo das lutas feministas ao longo dos anos 1970, vindo a ser desenvolvido posteriormente por autoras como Judith Butler e Teresa de Lauretis.

Segundo Judith Butler (2010, p. 9), “o feminino já não parece mais uma noção estável, sendo seu significado tão problemático e errático quanto o de ‘mulher’, e porque ambos os termos ganham seu significado apenas como termos relacionais”. Considerando as construções de gênero ditadas pela sociedade, nos deparamos com estruturas sociais que enquadram, oprimem, cegam, ensurdecem e emudecem mulheres mundo afora. Estas estruturas enquadram porque limitam existências e, comumente, impõem um entendimento de gênero condicionado a aspectos biológicos.

A feminilidade pode ser entendida como atitudes da mulher que, aceitas e normatizadas em nossa sociedade, se submete a uma limitação comportamental coerente com o esperado pelo gênero social. Pode ser utilizada como ferramenta dramática de palhaças para denunciar a imposição identitária, mas também pode não surtir efeito subversivo, se não houver, na

⁴⁵ Interseccionalidade diz respeito, basicamente, ao acúmulo de opressões de gênero, raça e classe social. Segundo Patricia Hill Collins (2020, p.16): “A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas”.

explicitação de tal feminilidade, uma denúncia social das opressões sofridas por este suposto e ideal modo de se portar das mulheres.

Podemos afirmar, pelo formulário (2020-2024) proposto por mim e respondido por algumas palhaças brasileiras que, no entendimento delas, há a ideia de uma palhaçaria feminina recente e em permanente construção, por meio da qual podemos ressaltar algumas práticas comuns. Em muitos casos, as palhaças trazem uma memória sua, uma vivência real, materializada em uma estrutura narrativa que conta uma história, apresenta um conflito e evidencia uma ação cotidiana, não necessariamente linear. Ainda há uma busca por algo virtuoso, se a palhaça estiver atuando num contexto mais relacionado ao circo. Se a palhaça for também atriz, demonstrar uma habilidade técnica pode não ser uma grande preocupação cênica. A ideia de uma palhaçaria feminina me parece mais constituída, no Brasil, do que o termo palhaçaria feminista. Este último conceito tem sido elaborado nos últimos anos e ainda parece novidade no meio palhaçístico.

O conceito de feminino, que é regido pelos ditames do patriarcado, acaba não abarcando mais as diferentes concepções de feminino que os estudos feministas tencionam. Nós, aqui, trazemos uma concepção mais abrangente do feminino, que vai além das noções estritas propostas pelo patriarcado. Muitos têm uma ideia romantizada do feminino, mas estamos construindo outras possibilidades de existência enquanto seres engendrados, enquanto mulheres que optam ou não por se utilizar do termo.

No campo desta pesquisa, ao usar o termo feminina, fiz a partir de uma abordagem feminista, no sentido de que o que é feminino deveria ser definido pela mulher, e não pelo homem. A mulher tem o direito de definir o que é feminino para ela, a partir do ponto de vista dela, e não da perspectiva alheia. Ao mesmo tempo, me interessava observar isso dentro do binarismo (estratégico): como é que o homem recebe, entende, compreende ou não a minha própria autodefinição de feminino. Não nos interessava o feminino definido pelo patriarcado, tampouco, uma visão essencialista deste feminino.

Uma das estratégias de dominação que o patriarcado aplica às mulheres diz respeito ao mito da beleza. De maneira geral, segundo Wolf (1992), desde relacionamentos amorosos até as conquistas profissionais das mulheres passam pela preocupação (e, em alguns casos, quase uma obsessão) com a aparência e com a busca por uma beleza inalcançável, embora estabelecida como condição para o sucesso. De acordo com Minóis (2003), no campo da comicidade tem prevalecido erroneamente a ideia de que a beleza se distanciaria do riso, teoria esta bastante rechaçada e comprovadamente errônea, uma vez que conhecemos exemplos tanto

no circo, como no teatro, na TV e no cinema, de mulheres consideradas bonitas (ou não) e (também) engraçadas.

A obrigação da beleza se configura como mais uma armadilha do capitalismo para forjar desejos e vender mais produtos, adoecendo mulheres mundo afora, que acumulam diversas opressões. Em depoimentos de algumas palhaças brasileiras, o tema da beleza veio à tona (formulário, 2021-2024). Uma das similaridades nas respostas destas palhaças consideradas belas, de acordo com o atual padrão de beleza imposto, foi que, no início, elas tentavam “se enfeiar” e esconder o corpo.

A palhaça Biruta, vivenciada por Calini Detoni, uma mulher que se aproxima muito dos padrões de beleza vigentes na contemporaneidade brasileira (branca, loira, magra), afirmou em entrevista (2022) que, quando começou a atuar na rua, cobria o corpo todo com figurinos mais compridos na busca de se disfarçar do olhar objetificante de muitos homens. Ela relata que, com o tempo, foi se empoderando e entendendo que, por meio de sua palhaçaria, ela poderia domesticar os olhos objetificantes, fazendo com que o foco de sua atenção fosse o riso e não seu corpo e sua sexualidade (2022, entrevista, pág. 269 desta).

Aos poucos, Biruta foi se livrando do figurino longo e compreendendo que seu padronizado corpo também poderia ser um agente de graça e riso, capaz de distrair o olhar desejante e objetificador de seu público masculino. A seguir, fotos de Calini Detoni, de cara lavada (sem maquiagem) e de Palhaça Biruta com seu figurino atual, mais curto.



Figuras 6: Fotos do acervo pessoal de Calini Detoni (2021).

No formulário, como já foi destacado, a maioria das palhaças acredita que existem diferenças nas palhaçarias criadas e vivenciadas a partir de uma perspectiva de gênero. Karla Concá, do Grupo As Marias da Graça, relata:

Na minha opinião, homens e mulheres possuem visão diferente de mundo, porque infelizmente são criados de formas diferentes para o mesmo mundo, o que faz com que suas performances na vida sejam de acordo com seus interesses (2021).

Concá iniciou sua investigação na palhaçaria por meio de oficina do palhaço argentino, Guillermo Angelelli. Quando perguntada sobre o que ela acredita caracterizar o universo feminino, diz que não sabe responder a essa pergunta:

(...) pois realmente tenho dúvidas sobre as palavras ‘universo feminino’ usadas nesse contexto. Com tantas conquistas feitas por nós mulheres, e com um patriarcado não lá muito sociável conosco, estou mais para a liberdade de ser o que se quiser, do que ser reduzida a uma restrição nominada de universo feminino. Talvez eu esteja mais para: o que caracteriza a existência como mulher?” (2021).

Seguindo no encaixe da questão levantada por Concá, nos parece necessário investigar o que nos caracteriza, o que nos é comum enquanto mulheres, assim como o que, mesmo tendo a mulheridade como fator convergente, nos diferencia e especifica dentro deste mesmo universo. Como fator comum às mulheres, podemos, conforme Zanella (2018), citar os dispositivos de gênero, que incidem em todas as pessoas, sejam mulheres, homens, pessoas que se reconhecem como não binárias e pertencentes ao universo *queer*.

Os dispositivos de gênero serão analisados mais à frente, mas resumidamente, são um conjunto de regras, costumes e ideias comuns que moldam, delineiam e atribuem determinados comportamentos a certas pessoas, dependendo do gênero que lhe é atribuído. Uma das derivações deste tema também será abordado mais à frente, por meio de outro conceito cunhado por Zanella (2018), a prateleira do amor, que também é ligado ao mito da beleza, discutido por Wolf (1992).

Quando perguntadas no formulário especificamente sobre palhaçaria feminina, nota-se uma aceitação consensual do termo, já aceito e utilizado no Brasil. Lelê Marins, intérprete da palhaça Superela *Delay*, de Brasília, por exemplo, quando perguntada sobre o que definiria a palhaçaria feminina, destaca que “(é) uma comicidade feita a partir de uma perspectiva da

mulher e pensada também para um público feminino” (2021). Concordamos, nesta pesquisa, que esta palhaçaria chamada de feminina abarca este universo ao qual a mulher pertence.

Aceitamos o termo, nesta pesquisa, entendendo que, quando falamos palhaçaria feminina estamos nos referindo ao mesmo tipo de comicidade, com viés de gênero. Talvez por uma preferência terminológica, utilizaremos neste estudo, com mais frequência, o termo palhaçarias feministas para indicar dramaturgismos que contenham conteúdos especificamente denunciativos, promovendo o protagonismo do gênero, e claro, risos.

As tessituras dramáticas de palhaças têm sido pensadas também para um público feminino, sendo, inclusive, esta expectativa aquela que mais recebe, aplaude e apoia palhaças. Mas, enquanto palhaça, também me questiono se nossa palhaçaria estaria fadada a ser bem recebida somente pelas mulheres e, ao refletir sobre isso, acredito na potência e no refinamento de nossas dramaturgias. Por fim, penso que conseguimos e conseguiremos, cada vez mais, conquistar o costume, por parte de todos, de rirem de palhaças, afinal, se a intenção da palhaçaria de mulheres é subverter, ela precisa ter alcance em outros públicos, principalmente aqueles que ainda coadunam com pensamentos patriarcais.

Há algumas dissidências do entendimento e aceitação do termo palhaçaria feminina, como novamente Conká salienta:

Eu atualmente nem tenho mais dito palhaçaria feminina, mas sim palhaçaria feita por mulheres. Como nós, palhaças, viemos bem depois dos homens, quando a gente chega encontra um terreno adubado por homens, para homens, pelos homens, com o princípio de visão de mundo deles. Só que esse mundo patriarcal não é compatível com o nosso viver e pensar. Então as palhaças começam a buscar meios de fazerem seu próprio caminho e não utilizar as dramaturgias que trazem referências desse olhar patriarcal, violento, homofóbico, debochado, misógino... e aí que começa o grande distanciamento entre as duas dramaturgias. A mulher parte com sua palhaça para um lugar mais próximo dela e as nossas dramaturgias propõem escuta, reflexão, empatia, além de somente o riso pelo riso (2021, formulário).

Como Conká, outras palhaças questionam o uso do termo palhaçaria feminina, começando pela reflexão do que seria o feminino, ou a feminilidade. Segundo Daiani Brum (2022), em resposta a formulário proposto por esta pesquisa, o feminino pode referir-se à obrigação de ter que desempenhar um papel de gênero que a impõe abusos:

Esse é um universo ao qual, em outros tempos, me empenhei bastante em pertencer e compreender. Nos dias atuais me considero uma mulher não binária, nem um pouco feminina e acho que isso é uma libertação, em meu caso, já que o universo feminino, para mim, sempre caracterizou uma sistemática de opressões. Cresci em uma casa pobre, permeada pela diária

violência doméstica, com dois irmãos. Sempre me vi sobrecarregada e obrigada a amadurecer muito antes do que todos, trabalhando como babá, empregada doméstica e diversas outras ocupações desde os 13 anos de idade. O caminho dos estudos no teatro tornou-se um rompimento definitivo com as expectativas projetadas sobre mim em um lar abusivo, proporcionando outros rompimentos, como com a hetero-normatividade compulsória e com a performance feminina. A palhaça chegou para derrubar todas as demais cobranças externas sobre uma vida que eu batalhei muito para transformar em minha. Ela criou um enorme estado de busca pela minha própria essência, o que exclui as características vividas por mim no universo feminino e hoje abandonadas.

Retomando Brum (2022), a imposição da feminilidade nos obriga, enquanto mulheres, a arcar com responsabilidades que nos são colocadas como diferenças naturais. Em busca de conceitos que compreendam mais as diversidades e especificidades das mulheres, *mulheridade* é um dos termos que surgem em paralelo ao defasado sentido de feminino. Neste sentido, Cardoso argumenta:

E entendendo *mulheridade* não como o feminino global, pregado pelo *status quo*, pelo capitalismo, pelas propagandas, pela igreja, ou pela sociedade, mas como um feminino íntimo, pessoal, singular. E como se elabora o feminino em si: sua *mulheridade*, *mulheridades*. Ouvi esse termo há um tempo atrás na ‘militância’, e achei que ele era um desvio interessante, que poderia me levar a outros lugares. (Cardoso, 2018, p. 35-36)

O termo *mulheridades* que, conforme Cardoso (2018), surgiu por meio das *mulheres-trans*, tem sido utilizado de forma coloquial nas ruas e já foi levado para o meio acadêmico. Muitas consideram que o termo abarca mulheres com características mais diversas, assim como abrange com mais coerência as interseccionalidades referidas por Crenshaw (2016).

O Circo di SóLadies | Nem SóLadies (SP) se auto-intitula como sendo um grupo de palhaçaria feminista. Em entrevista dada a esta pesquisa, em 2021, o grupo afirmou que antes, suas integrantes se reconheciam como sendo de palhaçaria feminina, mas que, posteriormente, se assumiram como um grupo feminista, não sem antes hesitar em admitir tal posicionamento, devido ao receio de se deparar com preconceitos e perder trabalhos. O grupo conta também que poder contar com uma dramaturga feminista fez toda a diferença na compreensão sobre si mesmo.

Entendemos que o termo palhaçaria feminina não é mais o ideal para indicar a palhaçaria criada e vivenciada por mulheres, mas ainda tem sido utilizado em âmbito acadêmico, o que endossa sua utilização esporádica neste trabalho. O que gostaríamos mesmo, porém, enquanto

mulheres palhaças, é que não houvesse necessidade de outro nome após o termo palhaçaria, o que supostamente demarcaria nossa equanimidade, independente da ideia imposta de gênero.

Podemos afirmar que ouvir a palavra feminista no contexto da palhaçaria pode deixar pessoas machistas e conservadoras de orelha em pé. Acontece que o feminismo, em seu entendimento de senso comum, no Brasil, ainda seria remetido e compreendido popularmente como uma luta de um grupo de mulheres mal-amadas, extremistas, lésbicas e cabeludas. Então, por vezes, o termo feminino como característica de palhaçaria pode, estrategicamente, amenizar a recepção deste público mais desconfiado.

Se faz necessário salientar: neste estudo, o que entendemos por palhaçaria feminina seria, na verdade, o mesmo que compreendemos por palhaçaria feminista, uma comicidade atravessada por dramaturgismos engendrados. Para nos aprofundarmos nas análises de palhaçarias feministas, a seguir, apresento um rápido resumo das trajetórias dos movimentos feministas.

1.5. Breve contextualização dos feminismos

E, bom, se toda palhaça é feminista eu não sei.
Mas se autoproclamar palhaça esbarra sim num ato
feminista, para mim. A autoproclamação como
'mulher palhaça' ou simplesmente 'palhaça', pois
são um ato e um tema importantes, são a afirmação
da ocupação de um espaço político, poético, imaginário.

Manu Matusquella

Segundo Nascimento (2017), ao longo da história, a mulher foi angariando espaço na vida pública. Desse movimento de questionamento, houve um despertar para sua própria condição. No enalço de seus direitos, desde o fim do século XIV, as mulheres europeias começaram a existir publicamente e a reivindicar mais participação nas decisões da vida familiar, almejando um maior espaço na sociedade ao invés de se restringirem apenas à vida do lar. Mesmo tendo suas atividades muitas vezes ocultas aos registros da época, muitas mulheres também participaram de movimentos revolucionários, assim como se destacavam no campo da ciência e da filosofia.

Segundo Pinto (2010), as reverberações da primeira onda do feminismo no Brasil se deram nas primeiras décadas do século XX, também pelo incentivo e luta pelo direito ao voto, que só seria conquistado por meio do Novo Código Eleitoral, em 1932. Houve também a luta por outros direitos continuou com a iniciativa de grupos como a “União das Costureiras,

Chapeleiras e Classes Anexas” que, em 1917 assinou manifesto por melhores condições de trabalho das mulheres nas fábricas e oficinas.

Foi na década de 1960 e sob influência de Beauvoir (*apud* Zanello, 2018), que criticou enfaticamente em sua obra a dominação masculina, que eclodiu a chamada segunda onda do feminismo no mundo. O movimento questiona a forma com que a biologia determina as funções sociais, conferindo naturalidade aos papéis atribuídos à mulher e ao homem (Zanello, 2018). Mas os efeitos desta atribuição eram diferentes, a depender das especificidades de cada uma.

Angela Davis (2016) alerta que, já à época do sufrágio nos Estados Unidos, a luta de mulheres brancas de classe média não representava as reivindicações de mulheres negras. Acerca do tema, Zanello evidencia:

As necessidades das mulheres negras eram bem distintas das brancas de classe média e alta, letradas. Mulheres negras eram tratadas/instrumentalizadas como “fêmeas” animais, aptas a todos os trabalhos dos homens escrav(izad)os, e com o adendo ainda mais cruel de serem consideradas “matrizes” para novas “crias” escravas. Muitas feministas brancas, que lutavam pelo acesso ao sufrágio, apoiavam o fim da escravidão; no entanto, em determinado momento político no qual se fez necessário lutar pelo sufrágio dos homens negros, em detrimento do acesso das mulheres brancas a ele, houve um rompimento e uma discordância. (Zanello, 2018, p. 43)

Esta situação de unificação de um discurso feminino, a que a primeira e a segunda ondas se propuseram, não contemplava as diversidades e não considerava raça e classe social, como aponta também Nascimento:

As mulheres da classe média e branca dos Estados Unidos, por exemplo, reivindicavam direito a contracepção e ao aborto enquanto as mulheres negras da periferia precisavam assegurar a vida de seus filhos que eram (são) constantemente ameaçados e exterminados pela polícia. Mulheres de classe média e brancas eram oprimidas pelo casamento, pelo trabalho doméstico e por serem tratadas como veículo para conduzir o nome das famílias, ao mesmo tempo, mulheres negras eram excluídas da instituição do casamento e eram consideradas próximas aos animais, escravizadas e sem direitos (Nascimento, 2017, p. 229).

Iniciada na primeira onda do feminismo, a divergência entre as perspectivas de mundo de mulheres brancas de classe alta, e de mulheres negras e pobres, se arrastaria até a segunda onda, ponto no qual começaram a ser tecidos diversos estudos sobre o tema, que se intensificariam a partir dos anos 1980. Depois e a partir da segunda onda, o movimento feminista, então, não conseguindo agregar as lutas das mulheres negras propriamente,

promoveu o aprofundamento dos estudos sobre a interseccionalidade, termo traçado pela norte-americana Kimberlé Crenshaw (2002), e dos, agora, diversos feminismos (Nascimento, 2017).

Em meados de 1980, finalmente, o Brasil foi redemocratizado, o que provocou, segundo Pinto (2010), uma efervescência cultural em todas as regiões do país. Vários temas em relação à condição das mulheres começaram a ser, enfim, discutidos, como violência doméstica, luta contra o racismo e sexualidade feminina. Fruto de tais debates, a Constituição Federal do Brasil, de 1988, em seu conjunto de leis trouxe amparo para os direitos das mulheres mundo afora, pelo menos no papel.

Voltando aos movimentos feministas pelo mundo, destacam-se os estudos de Judith Butler (2012), considerada por muitos uma das maiores pensadoras da terceira onda do feminismo, que se iniciou nos anos 1980. A terceira, além de enfatizar as diversidades, problematiza gênero e sexualidade compulsórios. Com base nas pesquisas de Michel Foucault, a filósofa questiona a construção de gênero, defendendo que esta não seria tecida por uma suposta biologia natural, mas que se configura em resultante de constructos sócio-político-culturais.

O termo *queer* já existia, mas com uma conotação depreciativa, sendo, posteriormente, apropriado para designar identidades não fixas ou estáveis. A teoria *queer* surgiu nos anos 1990, tendo Teresa de Lauretis como criadora do termo. Tem sua origem na necessidade de se expandir para além do movimento feminista, que tem a mulher em seu cerne, também buscando um entendimento mais amplo do que os estudos sobre a homossexualidade. Segundo Lauretis:

A expressão “teoria *queer*” nasceu em 1990 como tema de um *workshop* que organizei na Universidade da Califórnia em Santa Cruz. O termo *queer* tem uma longa história; em inglês existe há mais de quatro séculos, e sempre com denotações e conotações negativas: estranho, estranho, excêntrico, de caráter duvidoso ou questionável, vulgar. Nos romances de Charles Dickens, *Queer Street* chamava uma parte de Londres onde viviam pessoas pobres, doentes e endividadas. No século passado, após o famoso julgamento e subsequente prisão de Oscar Wilde, a palavra *queer* tornou-se principalmente associada à homossexualidade como um estigma. Foi o movimento de libertação *gay* da década de 1970 que o transformou numa palavra de orgulho e num sinal de resistência política. Tal como as palavras *gay* e *lésbica*, *queer* designou, em primeiro lugar, um protesto social e, apenas em segundo lugar, uma identidade pessoal.⁴⁶ (Lauretis, 2015, p. 109, tradução minha)

⁴⁶ Texto original: “La expresión “teoría *queer*” nació en 1990 como tema de un *workshop* que organicé en la Universidad de California en Santa Cruz. El término *queer* tiene una larga historia; en inglés existe desde hace más de cuatro siglos, y siempre con denotaciones y connotaciones negativas: extraño, raro, excéntrico, de carácter dudoso o cuestionable, vulgar. En las novelas de Charles Dickens, *Queer Street* denominaba una parte de Londres en la que vivía gente pobre, enferma y endeudada. En el siglo pasado, después del célebre juicio y posterior encarcelamiento de Oscar Wilde, la palabra *queer* se asoció principalmente con la homosexualidad

A pensadora rejeita o binarismo, se aprofundando na perspectiva das ditas minorias sexuais (pessoas trans-gênero, bissexuais, *gays* e lésbicas), além de se debruçar sobre a ótica da intersexualidade, transgeneridade e travestilidade. Aborda sexualidades consideradas desviantes, que não se encontram no padrão binário hétero-normativo dominante. Salih (2020) denota que a teoria *queer* é uma junção de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que investigavam a categoria de sujeito. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda:

Um ponto que se tornou fulcral nos caminhos do feminismo neste século é a visibilidade que ganharam as políticas pós-identitárias e as vivências das mulheres trans, das travestis e das pessoas não-binárias e toda uma multiplicidade de fatores que se conjugam na conformação das identidades. (Hollanda, 2019, p.19)

Em convergência com o pensamento de Lauretis (2010), entendemos, nesta pesquisa, que é necessário que as sexualidades que atuam fora da heteronormatividade dominante não sejam mais consideradas como desviantes. Segundo Lauretis, a existência destas pessoas:

(...) ela não pode continuar sendo vista apenas como valorizada ou desviante em relação a uma sexualidade natural e apropriada (isto é, a sexualidade reprodutiva institucionalizada), segundo o antigo modelo patológico; ou como estilo de vida opcional em referência ao modelo não americano de pluralismo contemporâneo (Lauretis, 2010, p. 22)⁴⁷

Em contraponto a uma suposta naturalidade de gênero e sexualidade binária e heteronormativa, a teoria *queer* valida essas existências, além de outras subjetividades consideradas no patriarcado como desviantes, como sexualmente apropriadas, devendo ser naturalizadas e aceitas. Das mulheres e pessoas palhaças que fazem parte do universo *queer*, adentraremos o trabalho de algumas, principalmente aquelas que adotam um discurso lésbico e que sugerem seu gênero como não normativo, não binário. Exemplos de artistas que trabalham com esta temática são o Circo Di Só Ladies | Nem Só Ladies (SP), cujos espetáculos que abordam o universo lésbico, e a Palhaça Brum, vivida por Daiani Brum, que promove uma confusão no

como estigma. Fue el movimiento de liberación gay de la década de 1970 el que la convirtió en una palabra de orgullo y en un signo de resistencia política. Al igual que las palabras gay y lesbiana, queer ha designado, en primer lugar, una protesta social, y sólo en segundo lugar una identidad personal" (2015, p. 109).

⁴⁷ Tradução minha. Texto original: "(...) no puede seguir siendo vista solamente como transgresora o desviada vis a vis una sexualidad natural y apropiada (es decir, la sexualidad reproductiva institucionalizada), de acuerdo con el viejo modelo patológico; o como otro estilo de vida opcional en referencia con el modelo del pluralismo contemporáneo norteamericano." Texto disponível em: <https://pt.scribd.com/document/466016884/DE-LAURETIS-Teoria-Queer-sexualidades-lesbiana-y-gay-2010> Acesso em 22/09/2022.

reconhecimento de seu gênero (Brum, 2018). E vários têm sido os meios de propagação destas palhaçarias feministas.

A chegada da *internet*, no fim do século XX, remodelou a maneira como as pessoas se relacionam. Dentre as novidades que seu advento trouxe está o de impulsionar a causa feminista, o que levou alguns estudiosos passaram a chamar de quarta onda do feminismo o momento em que nos encontramos, no qual é possível usufruir como nunca antes deste alcance digital⁴⁸.

Podemos concluir que a *internet* também figura como uma nova tecnologia de gênero. Certamente, ela é capaz de engendrar e propagar feminismos. Esperamos que, com a proliferação de informações advindas da ferramenta digital, seja possível baixar os números de violência contra a mulher⁴⁹, dar-lhe melhores condições de trabalho, aumentar suas possibilidades de sustento, combater e erradicar preconceitos e diminuir suas estafantes jornadas.

Acompanhando a história da criação e da perpetuação dos feminismos, podemos entender seus princípios e tentar reconhecê-los em cenas de palhaças, a fim de investigar se tais dramaturgias podem ser subversivas e capazes de decolonizar comportamentos e identidades machistas, misóginas e patriarcais. Discutiremos, a seguir, o que são e como atuam os dispositivos de gênero abordados por Zanello (2018).

1.6. Dispositivos de gênero

Esta vida [a da mulher] vem emaranhada com a criação da palhaça, apontando-se como uma resistência a um modo de subjetivação voltado para as exigências do poder relativas ao corpo, à profissão, ao papel social da mulher, a projetos de vida, etc. É então que o trabalho com palhaço faz a diferença, pois o palhaço é o lugar do desajuste, da rebeldia, do anárquico, movido por outras lógicas, que podem abarcar positivamente o erro, o fracasso, a fragilidade.

Katia Kasper (2006, p. 1-2)

⁴⁸ Para maiores informações sobre a emancipação digital feminista acessar: <https://www.politize.com.br/quarta-onda-do-feminismo/> Acesso em: 22/09/2022.

⁴⁹ Em 2021, uma mulher foi morta (por feminicídio) a cada 7 horas no Brasil, e uma mulher/menina foi estuprada a cada 10 minutos, em média, sem contar as subnotificações. Disponível no site do Fórum Brasileiro de Segurança Pública, disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/03/violencia-contra-mulher-2021-v5.pdf> Acesso em: 21/09/2022.

Uma das obras brasileiras recentes sobre estudos de gênero é o livro *Saúde Mental, Dispositivos e Gênero: Cultura e Processos de Subjetivação*, da psicóloga e pesquisadora da Universidade de Brasília Valeska Zanello, publicado em 2018. A autora traz reflexões sobre como e por que são demandados determinados papéis sociais a homens e mulheres, os quais resultam na delimitação de suas construções identitárias. A pesquisadora também esboça reflexões sobre as lutas feministas, a não binaridade e interseccionalidades.

Para entender melhor as análises dramatúrgicas que realizaremos na presente pesquisa, se faz importante entender alguns conceitos que Zanello (2018) aborda em suas investigações. São eles: dispositivos de gênero, tecnologias de gênero, dispositivo amoroso, dispositivo materno, prateleira do amor e dispositivo da eficácia.

Os dispositivos de gênero são a base dos estudos de Zanello (2018) e terão também grande importância na presente investigação. A autora retoma conceitos como tecnologias e dispositivos de gênero, acrescentando a eles outros conceitos resultantes das suas próprias investigações. Ela apresenta o conceito cunhado pelo filósofo Michel Foucault de dispositivo, e o alia ao gênero. Nas palavras de Foucault em seu livro *Microfísica do Poder*, o dispositivo é:

(...) um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas (Foucault, 1979, p, 244).

Antes, Foucault investigou os dispositivos⁵⁰ de poder e, posteriormente, estendeu seu entendimento para outras áreas, debruçando sua atenção também sobre os dispositivos da sexualidade, do saber e disciplinares (Revel, 2005). Da mesma forma, Zanello (2018) adota o conceito de dispositivo para referenciar as estratégias que as construções de gênero dispõem para engendrar comportamentos.

Considerando que dispositivo é qualquer coisa que sirva para controlar, modelar, criar subjetivações, moldar o sujeito (Agamben, 2009), não poderia deixar de aparecer nos estudos de gênero, pois o discurso é uma ferramenta de poder que estrutura ideologias e, por consequência, a sexualidade.

Zanello (2018) se apropria dos dispositivos de Foucault (1979) e lhes complementa com

⁵⁰ Dispositivo é um termo central na estratégia de pensamento de Foucault e de pensadores que o seguiram. Giorgio Agamben (2009, p. 28-29) também discorre sobre o dispositivo: “implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo”.

sua visão sobre gênero. Ela também usa as tecnologias de gênero, de Teresa de Lauretis (2019), como base de suas investigações. Já eu, como pesquisadora, me apoio nos estudos de Zanello (2018) utilizando os dispositivos e as tecnologias de gênero para analisar palhaçarias com conteúdos feministas.

Os processos de formação do indivíduo são mediados pelos dispositivos de gênero, segundo Zanello (2018). Os principais dispositivos dos processos de subjetivação para as mulheres, de acordo com (Zanello, 2018, p. 57) são o enlace amoroso (que vem junto com um ideal estético) e a maternidade. Para os homens, os dispositivos atuam ligados à virilidade e à capacidade laboral/provedora.

Como afirma Zanello (2018), o dispositivo amoroso apresenta-se como central, no caso das mulheres, cujo objetivo de vida seria ter um amor. Diferente delas, os homens amam várias coisas (heranças do constructo histórico), enquanto a maioria das mulheres se sentem destinadas a amar e centralizar suas vidas em relações amorosas.

A colonização, segundo Zanello (2018), exerceu severa vigilância doutrinal e de costumes em nosso país. Apesar da maior parte da população ter vivido em concubinato até o século XIX, havia a imposição de um forte controle sobre a sexualidade feminina. No decorrer do século XX, a mulher deveria ser naturalmente frágil e meiga, atributo de uma boa mãe. Se assim fosse, teria boas chances de se casar. Para Zanello (2018, p.66), assim: “É marcada a separação e a diferença entre mulheres ‘de família’, para casar, e as ‘outras’”. Tal pensamento masculino não é incomum ainda nos dias de hoje, figurando ainda como um discurso hegemônico adotado por instituições e indivíduos.

O dispositivo amoroso carrega em si o que poderíamos chamar de subtemas, que pressionam ainda mais o papel de gênero, como, por exemplo, a ditadura da beleza. O tema é central nos estudos de Naomi Wolf em seu livro *O Mito da Beleza: Como as Imagens de Beleza são usadas contra as Mulheres*, de 1992. Nesta obra, a autora expõe a imposição feita à mulher de um comportamento no qual existe uma busca constante de estar enquadrada num padrão estético que a coloque em destaque aos olhos dos outros por seus atributos físicos. Wolf (1992) destaca como é interessante para o capitalismo manter as mulheres cada vez mais ocupadas, consumidoras, frágeis e inseguras.

Como reverberação do dispositivo amoroso, também se encontramos o termo prateleira do amor, cunhado por Zanello (2018), e que se refere a características sociais e padrões estéticos que fazem com que uma mulher seja considerada em melhor posição que outra para ser escolhida amorosamente por um homem. Aliás, o termo explicita como as mulheres se sujeitam a serem escolhidas por eles.

Sobre a prateleira do amor, Zanello ainda discorre:

[...] as mulheres se subjetivam, na relação consigo mesmas, mediadas pelo olhar de um homem que as “escolha”. Isto é, o amor, ser escolhida por um homem, é um fator identitário para elas. Diz acerca da forma de amar que a elas é interpelada. (...) A metáfora que criei para ilustrar essa condição é a seguinte: as mulheres se subjetivam na “prateleira do amor”. Essa prateleira é profundamente desigual e marcada por um ideal estético que, atualmente, é branco, louro, magro e jovem. Trata-se de uma configuração cuja construção histórica foi impulsionada pelo crescimento do individualismo e do capitalismo. (Zanello, 2018, p. 85)

Trata-se de uma posição privilegiada dos homens, pois, através do poder de escolher, eles legitimam o valor das mulheres, avaliando-as física e moralmente. Detêm, assim, o poder de escolher suas parceiras, as quais sofrem o medo de serem abandonadas se falharem no seu papel de mulher, que é ser bonita, dona de casa eficiente, boa mãe e, hoje em dia, excelente profissional.

Dentre os privilégios masculinos está o de julgar a aparência das mulheres, promovendo a rivalidade entre elas. Assim, há um estímulo a esta competição, como afirma Zanello (2018), fazendo com que elas objetivem estar num bom lugar na tal prateleira, o qual pode ser ruim caso ela fuja de padrões estéticos e comportamentais vigentes.

Com o avanço dos estudos sobre gênero e feminismos, se torna cada vez mais urgente entender os mecanismos que são utilizados contra nós, mulheres, para que nos coloquemos em confronto umas com as outras, de modo a enfraquecer nossas identificações e existências.

O dispositivo materno é outro que engendra o constructo social da mulher. A maternidade ainda hoje é, pela maioria das pessoas, como um acontecimento de amor maior, puro e verdadeiro, e que dá sentido à existência da mulher. Em relação ao dispositivo materno, salienta Zanello:

A maternidade é, portanto, uma construção social, a qual (assim como o amor) sofreu transformações no decorrer da história. É, sobretudo, a partir do século XVIII, que o ideal de maternidade passou por grandes transformações e houve a naturalização do sentimento materno (2018, p. 125).

O dispositivo materno, segundo Zanello (2018), consiste numa exaltação e romantização da maternidade, configurando-se num incentivo à domesticidade feminina, que é, até hoje, apresentada como uma forma de empoderamento da mulher. Se tornar mãe em nossa sociedade ainda significa realização de vida maior da mulher, complemento ao casamento, quando o dispositivo amoroso já atingido/conquistado.

A implementação do dispositivo materno, bastante incentivado e vendido pelo sistema capitalista, prossegue a autora, implica na estruturação do funcionamento da sociedade como se configura hoje. A mulher que é mãe, gerando filhos, cria também mão de obra e, ao mesmo tempo, consumidores, que fabricarão e comprarão produtos para a sobrevivência, mantendo a engrenagem do capital.

E para que a engrenagem funcione, é necessário que os homens também recaiam nos dispositivos de gênero. Apesar de usufruírem de privilégios em relação às mulheres e às pessoas que estejam fora de padrões normativos de gênero, eles também são afetados pelas pressões sociais sobre seus desempenhos. Segundo Zanello (2018), o dispositivo da eficácia, atribuído a eles, se configura em dois aspectos da virilidade masculina: a sexual e a laborativa.

Os dispositivos masculinos se baseiam na ideia de que, para ser homem, é preciso ser reconhecido como um “fodedor” e um trabalhador provedor. *Status* e dinheiro resultam do sucesso laboral. A incompetência financeira pode ser entendida como uma das causas frequentes de suicídios entre homens, sendo que, no Brasil, registra-se que 75% deste tipo de morte ocorrem entre eles⁵¹.

Já a virilidade sexual obriga o homem a “foder” e a “fechar o cú”. Para os homens, segundo Zanello (2018), ela é identitária. Nesta obrigação de atuar como um homem viril, sua parte sensível e frágil, que em todo ser humano supostamente habitaria, seria reprimida em favor de uma falácia que não potencializa sua existência. Mostrar seus sentimentos, assim, seria como “dar o cú”, ou como mostrar sua vulnerabilidade. E, em nossa sociedade, como reitera a autora, evidenciar tais fraquezas seria propriedade remetida ao feminino.

Os dispositivos de gênero, entendidos como um conjunto de regramentos, ideias e hábitos que moldam comportamentos a partir do pertencimento a determinado gênero, funcionam a partir de artifícios que nos cercam, os quais vemos, lemos, ouvimos, assistimos, compramos, consumimos e desejamos. Estes instrumentos que delineiam nossos processos de subjetivação a partir de nosso gênero são chamados de tecnologias de gênero.

As tecnologias de gênero, segundo Teresa de Lauretis (*apud* Zanello, 2020), são produtos culturais que representam e reafirmam a construção de gênero. Como exemplo, podemos citar as mídias, por meio de propagandas, filmes, novelas, músicas, revistas, entre outras. Assim, as tecnologias de gênero, utilizadas para interpelar e moldar, exibem toda sua eficácia.

⁵¹ Informações no site da Revista Subjetiva, no link: <https://medium.com/revista-subjetiva/por-que-a-taxa-de-suic%C3%ADdio-%C3%A9-maior-entre-os-homens-1e558ca2a061> Acesso em: 23 de julho de 2022.

No caso de propagandas de televisão, como salienta Zanello (2018), podemos citar as de cerveja, onde, geralmente, os homens bebem, enquanto uma mulher “gostosa” está servindo. Representa a objetificação do corpo feminino e a obrigação do homem de se mostrar um ser sexualizado, viril. A principal tecnologia de gênero dos homens, a pornografia, está ligada à virilidade.

Estes conceitos apresentados aqui nos foram tomados nas análises de cenas e reflexões levantadas pelas palhaças entrevistadas, permitindo-nos analisar dramaturgias que evidenciassem relações amorosas, cuidados com filhos (também com casa e com os outros), preocupação com beleza, invocações de ancestralidade, exposição de identidades dissidentes e vulnerabilizadas (de mulheres pretas e trans), convergindo, assim, para as investigações de Zanello (2018) as quais fundamentam estas palhaçarias feministas que estamos a tecer. Os estudos da referida pesquisadora foram uma das bases que ancoraram a identificação de elementos que tornam (ou não) feministas, na nossa perspectiva, os dramaturgismos de algumas palhaças contemporâneas. Neste sentido, as cenas e espetáculos de palhaçarias feministas serão revisitadas em análises que evidenciem também os dispositivos de gênero e suas reverberações.

Xô falar un trem procêis aqui... depois de refletí nessas coisa que a pesquisadora colocô nêsse têxto, aí é quêu fui entendê um monte de coisa que já me acontecêu. Ansim, por exemplo, nos meus dia de folga, tudo que eu pensava éra que o Klébi pudía me levá pra passear, num lugar bonito e romântico... Tudo que eu planejáva eu colocáva êle como minha prioridádge, sabe? E ele? Rum... Ele tava nem aí pra mim, só queria saber dos futebol, dos carro, e dos amigu. Aí quando a Zanello explicô cas muié fica em função dos zômi porcausa dos dispositivo de gêno, aí que eu fui entendê, e deixei de ser besta! Hôje me divirto sem precisá de hômi!

1.7. Binarismo estratégico

Não se nasce mulher, se torna mulher.

Simone de Beauvoir

A notória e conhecida frase de introdução a este subcapítulo, de Simone de Beauvoir em seu *O Segundo Sexo* (1980), já indicava o que seria a evolução do pensamento sobre gênero: a condição de ser mulher ou homem (as possibilidades de gêneros declaradamente conhecidos até então) era imposta por seu meio, e não mais dependente de aspectos biológicos, como seria entendido mais tarde. Se faz agora necessária uma breve reflexão sobre gênero e sexualidade. Na perspectiva da presente pesquisa, o binarismo de gênero como única forma de subjetividade aceitável seria um entendimento anacrônico, tendo em vista a evolução de nossa cultura. Gênero, segundo Monique Wittig (2016), é um conceito construído para reforçar um discurso

heteronormativo. Para Butler (2010), a ideia de binaridade impulsiona a noção de feminino que, por sua vez, desconsidera os atravessamentos de classe e raça.

O mundo patriarcal e binário, tal qual ele é ainda hoje, inventou papéis masculinos e femininos, engendrando em suas bases, para cada pessoa, funções sociais pré-definidas. Alguns estudos recentes sobre gênero indicam que o binarismo homem - mulher, ou macho - fêmea, está arraigado em diversas perspectivas da vida, como na biologia, por exemplo, de acordo com Zanello, (2018). E ainda é dominante, apesar dos avanços da evolução do pensamento histórico/filosófico e dos avanços da ciência.

Hoje reconhece-se que são diversas as estruturas das famílias, como ressalta Pombo (2017) assim como a maneira das pessoas lidarem com sua sexualidade. As funções engendradas impostas ao homem e à mulher têm sido questionadas com mais fervor nas últimas ondas do feminismo, como veremos mais adiante.

Segundo Judith Butler em seu *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* (2010), o sexo, que seria entendido popularmente como um ato natural, na verdade seria também resultado de constructos sociais. Opondo-se à determinação biológica/anatômica dos órgãos genitais masculinos ou femininos, a autora defende que o gênero também é uma ideia imposta discursivamente e condicionada à existência das pessoas, e que o corpo sexuado teria diversas maneiras de se manifestar. Ela se contrapõe à ideia da naturalidade da sexualidade, alertando que esta também é construída pelos dispositivos que nos cerceiam.

Butler (2010) salienta que o binarismo, tal como existe, é estabelecido e tido como algo natural, divisão que, na verdade, é uma construção imposta. Segundo ela, os seres sexuados sucumbem a um conjunto de regulamentos sociais, perpassando questões que envolvem sexo e gênero. Outra ideia que também seria fabricada é a de que a heterossexualidade é uma condição natural e compulsória do ser humano. Ela aponta que a heterossexualidade também se configura como um dispositivo.

As características dos gêneros, para Butler (2010) seriam performadas e frutos de uma educativa repetição, que até os dias de hoje, compuseram a divisão automaticamente masculina e feminina, conforme a conhecemos. Analisando a atitude patriarcal e hegemônica do homem ao longo dos tempos, compreendemos que seria lógica a dominação masculina com o estabelecimento de comportamentos que atendessem à manutenção da heterossexualidade compulsória, estrutura que o garantiria aos homens a posição hegemônica.

A subversão do entendimento de gênero introduzida por Butler (2010) parte da premissa que as performances se dão por meio de repetições que se cristalizam. Neste sentido, Salih (2015, p. 89) aponta: “Todos os corpos são ‘generificados’ desde o começo de sua existência

social (e não há existência que não seja social), o que significa que não há ‘corpo natural’ que preexista à sua inscrição cultural.”

Surtem, assim, de acordo com a autora, repetições que quebram a estrutura pré-montada, questionando a noção de natural. O corpo, tido como permanente, também seria uma construção. Sendo assim, a estrutura dicotômica entre feminino e masculino é questionada.

As paródias de gênero retratam a dominação heterossexualizada à qual todos nós estamos pré-dispostos a vivenciar, independente de quem somos (Butler, 2010). Segundo a autora:

Há um riso subversivo no efeito de pastiche das práticas parodísticas em que o original, o autêntico e o real são eles próprios constituídos como efeitos. A perda das normas do gênero teria o efeito de fazer proliferarem as configurações de gênero, desestabilizar as identidades substantivas e despojar as narrativas naturalizantes da heterossexualidade compulsória de seus protagonistas centrais: os ‘homens’ e ‘mulheres’. A repetição parodística do gênero denuncia também a ilusão da identidade de gênero como uma profundidade intratável e uma substância interna (Butler, 2010, p. 210-211).

Ao buscar novas classificações para as formações relacionais que surgem contemporaneamente, acabaríamos caindo em armadilhas da própria linguagem e do pensamento popular: perpetuar padrões de conduta heteronormativos, como, por exemplo, eleger a mulher mais masculina de um casal lésbico, ou seja, classificar a mulher como o homem ou a mulher da relação.

Em convergência com Butler (2010), na presente pesquisa, compreendemos que a classificação por gêneros binários e a heterossexualidade compulsória são práticas que cerceiam e dificultam, até hoje, existências, sobretudo as que se distanciam de padrões estabelecidos. A priori, o binarismo estabelece um condicionamento fixo aos corpos, que já nascem dentro da classificação homem/mulher, enquanto, ao mesmo tempo, esta divisão é pressionada pelo desenvolvimento cultural e por sua linguagem também mutante.

Nesta pesquisa, entendo que o binarismo estratégico pode ser eficaz, porque ele, de certa forma, torna nítidos os dois grupos socialmente estabelecidos, mais aceitos e reforçados: esses campos identitários reconhecidos como masculino e feminino (cis-hétero). Sendo assim, me parece útil utilizarmos este binarismo estratégico para analisar as dramaturgias de palhaçarias que abordam questões do universo binário, como o enlace amoroso heteronormativo, a sexualidade e seus processos enquanto mulheres (cis) e a maternidade. Entender os mecanismos que engendram a existência de mulheres cis e hétero pode ser relevante para compreender como

as palhaçarias estrategicamente binárias podem agir para desfazer estas amarras impostas à existência das mulheres.

Ao partir do binarismo, já reconhecemos estes dois grupos, e como eles coexistem num tensionamento de interesses e opressões engendrados. Não se trata, na presente pesquisa, de tapar os olhos para as múltiplas possibilidades de gênero e de relações, até porque analisaremos cenas que retratam relações lésbicas e que questionam o binarismo. Trata-se apenas de assumir que um dos recortes deste mapa serve para melhor analisar estes dramaturgismos que são impulsionados pelas vivências de mulheres cis-hétero. Ou seja, binarizar estrategicamente para enxergar os dispositivos de gênero de que fala Zanello (2018).

O binarismo na palhaçaria é evidente. A história das palhaçarias mundial e brasileira seguem tendências patriarcais, já que o domínio da linguagem palhacística sempre foi masculino. Apesar do binarismo de gênero ser excludente, em nosso entendimento, ele existe, e não falar sobre ele não amenizará seu impacto em nossas vidas (artísticas, inclusive). Por isso, se faz necessário olhar para a palhaçaria por meio de dois vieses: o que adentra e assume a binariedade para poder explorar suas minúcias, tornando possível combatê-lo de dentro (até para falar sobre os dispositivos de gênero que recaem sobre as mulheres, ou sobre as violências que elas sofrem por homens em relações hetero-afetivas), e aquele que permeia os limites dessa binariedade e reivindica novos ajustes (como pode ser o caso de mulheres lésbicas, ou daquelas que não se enquadram no padrão feminino social vigente). Zanello (2018) utiliza, assim como Spivak, o termo binarismo estratégico. Segundo Zanello:

Temos uma leitura feminista das relações de gênero. Quando falamos de “mulher” e “homem” não se trata de uma leitura essencialista, ingênua (característica da segunda onda), mas de um binarismo essencialista estratégico, que nos auxilia a revelar certas estruturas presentes nos processos de subjetivação de mulheres e homens em nossa cultura, nesse momento histórico. Em sua aplicação, na prática, devem ser levadas em consideração, sempre, as idiosincrasias das interseccionalidades, principalmente a de raça e classe social, as quais dão, a esses dispositivos, facetas específicas, que merecem ser pesquisadas e compreendidas (Zanello, 2018, p. 54).

O binarismo estratégico seria então, uma forma de olhar e analisar as relações da sociedade atual a partir de uma afirmação da existência dessa binariedade e suas influências nos processos de subjetivação, mas jamais de sua aceitação. Zanello (2018) destaca que, mesmo aquelas pessoas que não se encaixam no padrão binário, como é o caso de quem não se reconhece em nenhum dos gêneros e de mulheres lésbicas, não escapam, com as devidas especificidades, dos dispositivos de gênero.

O binarismo se apoia em identidades masculinas e femininas. O patriarcado dita dispositivos que domesticam estes corpos, privilegiando alguns (homens cisgênero, brancos, heterossexuais e ricos), e vulnerabilizando outros corpos. As mulheres, os homossexuais, as pessoas negras, as periféricas, aquelas consideradas divergentes no campo mental ou físico, os idosos, seriam alguns representantes do lado desfavorecido nesta binariedade.

Nesta pesquisa, para adentrarmos nos universos e dramaturgias das palhaças, partimos de múltiplas análises. Poderíamos tanto acionar o binarismo estratégico para entendermos os significados e intenções de certas encenações de palhaças que tratam, por exemplo, de temas relacionados a amor romântico ou a um ideal estético, típicas de um universo binário, quanto nos desatrelar do binarismo compulsório para investigar cenas que sugerem relações homossexuais, ou reconhecimento de gênero neutro ou não binário, por exemplo.

Talvez, pelo fato de o número de mulheres palhaças que se reconhecem como heterossexuais⁵² ser maior do que as que se identificam como bissexuais e homossexuais (ou que preferiram não responder), pode ser que retratemos um pouco mais as dramaturgias que evidenciem esta binaridade estratégica homem-mulher. Isso porque tentamos nos ater ao escopo e ao recorte da presente investigação, as dramaturgias feministas das palhaças brasileiras contemporâneas. Tais discursos cômicos tencionam linhas de força que se apresentam entre os ditames de gênero, fazendo, possivelmente, com que se criem fissuras na estrutura patriarcal palhacística dominante.

1.8. Tecnologias de gênero

Significa muito pouco para mim
ter o direito ao voto,
a possuir propriedades etc,
se eu não puder ter o pleno direito
sobre o meu corpo e seus usos.

Lucy Stone

Para Teresa de Lauretis (2015), o conceito de gênero nasce por causa das mulheres. Com o advento dos estudos permitidos às mulheres, estas foram desenvolvendo reflexões feministas e se articularam melhor na sociedade nos últimos anos. Segundo Lauretis:

⁵² Este dado se refere ao formulário, já mencionado, respondido por 55 palhaças até o presente momento desta pesquisa (julho de 2024). 50,9% das palhaças que preencheram o formulário se declaram heterossexuais, enquanto que 30,9% como bissexuais, 9% preferiram não responder, 7,2% se identificam como homossexuais, e 1,8% se identifica como pansexual.

Gênero ou “o sistema sexo-gênero”, como as antropólogas feministas o chamavam, foi a estrutura em que as feministas analisaram a definição sócio-sexual da Mulher como divergente do padrão universal que era o Homem. Em outras palavras, o Gênero era a marca das mulheres, a marca de uma diferença que implica o status subordinado da mulher na família e na sociedade, devido a um conjunto de características relacionadas a sua constituição fisiológica – características como a inclinação para o cuidado, a maleabilidade, a vaidade... Não preciso continuar, você sabe o que quero dizer. Gênero, como entendiam as pesquisadoras feministas, era a soma dessas características, quer tivessem alguma natureza, quer fossem inteiramente impostas por condicionamentos sociais. Em relação a essa questão, havia muito debate e divisão no movimento, mas em ambos os casos, para todas nós naquela época, gênero nomeava uma estrutura social opressora para as mulheres.⁵³ (Lauretis, 2015, p. 107-108, tradução minha).

A pesquisa de Lauretis (2015) avança em direção à resposta da pergunta: como se materializam os dispositivos de gênero que fazem com que mulheres e homens desempenhem diferentes papéis na sociedade? Lauretis (2015, p. 108) teceu o conceito de tecnologias de gênero, que, como já dito, seriam as formas com que estes dispositivos de gênero adentram os processos de subjetivação, ou os efeitos destes. Eles se infiltram na sociedade, por meio de produtos a serem consumidos, que contêm em si ideias embutidas, as quais domesticam e influenciam na construção das identidades. Tais produtos são vistos em todos os espaços, públicos e privados, e a todo tempo.

Tudo o que consumimos, lemos, vemos, assistimos, ouvimos, conversamos, enfim, qualquer prática que faça com que nos conectemos com o universo, seria constituidora de nossa subjetividade e da forma como interpretamos o mundo. Desde as já referidas propagandas de cerveja que, muitas vezes, objetificam mulheres, a revistas que ensinam como conquistar o homem dos sonhos, várias são as tecnologias que nos provocam desejos e a necessidade de reafirmar nossas mulheridades ou virilidades.

Mais exemplos de tecnologias de gênero são novelas, revistas, propagandas, brinquedos, *internet*, redes sociais, filmes, cultos religiosos, programas de TV, rádio, jornais, brincadeiras, obras de arte, conversas, músicas, xingamentos e outras práticas da vida cotidiana que,

⁵³ Texto original: “*Género o bien “el sistema sexo-género”, como lo nombraron las antropólogas feministas, fue el marco en el cual las feministas analizaron la definición socio-sexual de la Mujer como divergente del estándar universal que era el Hombre. En otras palabras, género no pertenecía a los hombres, género era la marca de la mujer, la marca de una diferencia que implica el estado subordinado de las mujeres en la familia y en la sociedad, debido a un conjunto de características relacionadas a su constitución anatómica y fisiológica – características tales como la inclinación al cuidado, la maleabilidad, la vanidad... no necesito seguir, ustedes saben a qué me refero. Género, como lo entendían las investigadoras feministas, era la suma de esas características, ya sea que tuvieran alguna base en la naturaleza o que fueran enteramente impuestas por el condicionamiento cultural y social. Con respecto a este tema, hubo mucho debate y división en el movimiento, pero en ambos casos, para todas nosotras en aquella época, género nombraba una estructura social opresiva para las mujeres.*” (Lauretis, 2015, p. 107-108)

camuflada e sutilmente, incentivam pessoas a pertencerem a determinado gênero, moldando-as para esse fim, como discute Zanello (2018). Os espetáculos cênicos, por sua vez, enquanto uma tecnologia de gênero, produzem efeitos sobre os corpos.

Os dispositivos de gênero que Zanello (2018) indica seriam os ditames moldadores de subjetividades, que se materializam por meio das tecnologias de gênero (Lauretis, 2015). Por sua vez, tais tecnologias reforçam e replicam as ideias oriundas dos dispositivos de gênero. Neste sentido, nossa busca, nesta pesquisa, se instala nos dispositivos de gênero a serem identificados na potencial tecnologia de gênero que pode ser a palhaçaria feminista. A palhaçaria feminista objetivaria, então, subverter inequidades de gênero, por meio do riso.

Em obras cênicas, pode haver a abordagem dos dispositivos de gênero. Vale salientar que nos referimos a palhaçarias que abordam questões de gênero, denunciativas e que promovem reflexões sobre condições de existência de pessoas não privilegiadas pelo sistema vigente.

Nem toda palhaçaria criada por mulheres traz questões referentes a gênero, como já frisamos. No entanto, a simples aparição de uma palhaça na cena já não poderia ser entendida como tecnologia de gênero? Trouxe esta questão por acreditar que há um impacto na expectativa quando uma mulher é vista neste lugar de fazer rir. Pode haver uma compreensão, mesmo que sutil e inconsciente, por parte do público, de que, se o homem faz rir, a mulher também faz rir. Talvez os dois gêneros se equiparem por possuírem possuiriam habilidades compartilhadas. Talvez isso reforce a ideia de igualdade entre ambos, já que se equiparam em habilidades.

Voltemos, então, àquela palhaçaria que traz em seu bojo questões de gênero. Os dispositivos de gênero de que trata Zanello (2018) são retratados com frequência nestas palhaçarias feministas quando expõem questões como amor, sexualidade, beleza, maternidade, ancestralidade, racialidade, heteronormatividade. As tecnologias de gênero também foram retratadas, neste trabalho, em dramaturgismos de palhaças. É comum a palhaça adotar ações cênicas inspiradas nas tecnologias, como assistir a uma novela, ir ao cinema, ver um tutorial de maquiagem, por exemplo. Ou seja, usa-se uma tecnologia de gênero (a palhaçaria feminista) para reviver uma outra tecnologia (assistindo uma novela por exemplo), que apresenta uma história de amor (dispositivo de gênero amoroso).

Algumas mulheres já colocaram em suas cenas referências a tais tecnologias, como é o caso, da palhaça Soldara, vivenciada por Radarani Oliveira, de Goiânia. Em seu espetáculo “A

Visita de Chico”⁵⁴, a palhaça tem uma cena divertida em que assiste a uma novela e, à medida em que o clima de tensão aumenta entre o casal da trama, ela vai se contorcendo, preocupada com o destino dos amantes novelísticos. De forma orgânica, acaba por realizar um número cômico de contorção.



Figura 7: Palhaça Soldara em cena da novela/contorção do espetáculo “A Visita de Chico”, vivenciada por Radarani Oliveira, em 2020. Foto de Erika Mariano.

As *gags* da palhaçaria masculina, e a própria palhaçaria hegemonicamente vivenciada por homens também agem como tecnologias de gênero. Como salientamos no subcapítulo 1.3. *Os Discursos dos Homens Palhaços*, Tristan Rémy, em seu livro *Entradas Clownescas: uma Dramaturgia do Clown* (2016), apresenta as principais *gags* e cenas da palhaçaria clássica predominantes até o século XX na Europa. O próprio livro, vale enfatizar, também se configura numa tecnologia de gênero.

A história da palhaçaria já tem, então, pelo menos, uma lista organizada de números cômicos supostamente infalíveis (que até resultou no referido livro) e, na maioria das 60 cenas

⁵⁴ Espetáculo dirigido por Izabela Nascente, a palhaça Castanhola (GO), e estreado em 2018. Pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=57UseSElrBk&t=612s>

descritas na obra, é possível notar traços de dispositivos de gênero que se perpetuam no imaginário masculino. Tais dispositivos se materializam por meio de dramaturgias que contêm jogos de trapaça, violência, assédio e preconceito. Se faz necessário, enquanto artistas da comicidade, tomar consciência de como se instalam as tecnologias de gênero, para não incorrerem no erro em reforçar sua hegemonia ao invés de subvertê-las.

A criação das palhaças contemporâneas pode ser reconhecida como tecnologia de gênero trazida por Lauretis (2015), uma vez que, em suas cenas, abordam temas que chamamos aqui de feministas. Assim podemos, possivelmente, abrir fendas para desestabilizar o patriarcado. De um tema pessoal que uma palhaça evidencia, pode surgir uma questão universal, posto que há muitas situações nós, mulheres, de modo geral, compartilhamos, e que denunciam tanto opressões como formas de combatê-las. Tal humanidade escancarada na cena pode gerar identificação e empatia.

Acredito que a palhaçaria feminista seja uma tecnologia que busca a equidade de gênero, e que caminha para, cada vez mais, ter seus dramaturgismos aceitos, apreciados e provocadores de novos e justos pensamentos em novas plateias.

Gênte, cê besta que agora que eu fui entendê cumé cas força do poder invisível age em desfavor de nois, bombardiâno nois com esses trêm tudim que nois consôme. Se eu ligá a tevelisã, êles vão entrá nos meus cérebro, se eu lê um trem, rapidim eu vô tá pensano do jeitim que tá escrito nas coisa que eu lí. Se eu ôví uma música, até lá tamém vai tá coisa que vai modelá meus comportamento... tem nem prá onde fugí! Mas pensando bem, as paiaçaria de muié póde sê umas oportunidádge tamém de ensiná os trêm pro pôlvo, purmodiquê quando os pôlvo rí, êles relaxa mais, aí fica mais fácil de botá coisa bôa, certa e justa nas cabeça dê... Parece que casô as idéa da Zanello e da Lauretis, que pegáro os dispusitivo e as tecnologia do ôtro filósofo lá, que eu nem vô falá mais o nôme dêli, que é prá nois ficá só cos nôme das muié nas cabeça!

FEMINISMOS ATUAIS: POR VOZES PLURAIS

Gênero é ficção.

Helen Maria

Falar procêis um trem. Quando nois começa a estudar paiaçaria, nois entênde que nois precisa conhecê nois mesma, que é pra mode nois saber quais instrumento nois póde usar nas nossas criaçã, tipo, as zabilidade, sábe?! Aí cê vai pesquisar ocê mesma. Aí depois, quando cê vai compartilhar as zideia, cê vai entendê que nois é muié, mas é tudinho deferente, cas história diversa, cus jeitinho de pensar único, e que refrete as nossa zistória, nossas zexistença. Entaum num adianta eu falar as coisas só do meu ponto divista, di muié branquinha, cisinha, heterozinha, apesar de periférica e brasilêra (o mesmo que lascada!). Nois tem que estudá e tentar compriendê as persprectiva deferente das nossas mana paiacha. Elas são de um tudo:

preta, indígena, branca, oriental, cis, trans, não binária, hétera, homo, bis, pobre, rica (essas eu num conheço, mas disse que tem!), crasse média, periférica, cigana, itinerante, independente, autônoma, integrante de grupo, enfim, vamo tentar falar das especificidade de algumas dessas paiaça. Pormodiquê se tem opressã nas vida, nas paiaçaria tamém vai ter. E como as muié e as paiaça se difere, as opressã tamém são diversa. Num se trata di elegê aqui quem é mais oprimida. Até pusmodiquê nois tem prova de que quanto mais fora dos padrão a paiaça é, mais opressão ela vai sofrê. As preta, as homos, as pobre, as gorda, as zitinerante, as véia, as periférica, as cum neurodiversidadgi ou dificiênça, sempre vão acumular opressã. Mais podêmo analisar as opressã caso a caso. Vem comigo!

Os feminismos decolonial e *queer* têm ganhado notoriedade em seus discursos a partir das últimas décadas. Vários estudiosos e pesquisadoras têm se debruçado sobre as opressões vivenciadas por mulheres pretas, indígenas, latino-americanas, periféricas, mestiças, gordas e deficientes, assim como por gays, lésbicas, pessoas não binárias, trans-gêneros, bissexuais, travestis e pansexuais. Ou seja, o feminismo se ampliou a partir de uma necessidade real de acolher todas as pessoas que não eram os maiores privilegiados pelo patriarcado, a exemplo do homem cisgênero, heterossexual e branco.

Enquanto escrevia sobre tais temas, me preocupava com a possibilidade de, ao me reconhecer como uma mulher branca, cisgênero e heterossexual, incorresse em certos erros, pelo fato de também ser atingida pelo racismo estrutural. Só que, no meu caso, atuava enquanto mulher branca, na performance do racismo (ou anti-racista). Também incorre sobre mim a heterossexualidade compulsória, de forma que a reconheço como prática social opressora e que constrói nosso pensamento coletivo.

Reconheço a prioridade dos feminismos decolonial e *queer* sobre um feminismo que alcança apenas mulheres como eu, que gozam do privilégio da branquitude, da cisgeneridade e da heterossexualidade. Não que meus temas de luta (contra violências às mulheres, a favor de liberdade sexual, contra a inequidade de gênero nos âmbitos laboral e do lar) não fossem importantes, mas eu entendo que minhas demandas só serão atendidas se o mundo que foi discutido ao longo deste estudo seja construído sob a égide da igualdade racial e de gênero.

Em relação à palhaçaria exercida por palhaças negras, anuncio que pretendo entrar em seus dramaturgismos para analisá-los, buscando os traços decoloniais que foram adotados nos trabalhos. A pesquisadora negra, Djamila Ribeiro, organizou a coletânea intitulada *Feminismos Plurais* (2019)⁵⁵, que traz importantes contribuições para o pensamento antirracista no Brasil.

⁵⁵ A coletânea conta com 12 livros de especialistas nos temas: *Interseccionalidade*, de Carla Akotirene; *Empoderamento*, de Joice Berth; *Colorismo*, de Alessandra Devulsky; *Encarceramento em Massa*, de Juliana Borges; *Racismo Recreativo*, de Adílson Moreira; *Lugar de Fala*, de Djamila Ribeiro; *Cotas Raciais*, de Livia Sant'anna Vaz; *Lesbiandade*, de Dedê Fatumma; *Trabalho Doméstico*, de Juliana Teixeira; *Intolerância Religiosa*,

No próximo tópico, adentramos a decolonialidade como estudo e prática que potencializa a luta antirracista e feminista, como forma de aprofundar a discussão sobre as palhaçarias feministas, *queers* e decoloniais as quais nos dispomos a mapear.

1.9. Palhaçaria *queer*

Em relação à palhaçaria *queer*, me ative à análise de cenas de palhaças lésbicas e não binárias. Pela especificidade dos temas do universo *queer*, e por haver outras pesquisas na área em andamento, optei por fazer este recorte. Em seu livro *Problemas de Gênero* (2010), Butler relata que existiria uma ideia comum de que seria um fardo ser mulher. A autora nomeia duas instituições definidoras do patriarcado: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória. Assim, palhaças que questionam a heterossexualidade ao trazer temas que promovem a homossexualidade, ou que deboçam do falo, seriam artistas que almejam causar fissuras na estrutura patriarcal vigente.

A pesquisadora de gênero Teresa de Lauretis (2015), já mencionada, ressalta que o conceito de gênero é um marco nos estudos feministas, evidenciando a divergência entre ser homem e não ser. Na palhaçaria, notei que o universo *queer* corresponde a um ajuntamento de pessoas que questionam classificações binárias, deslocando o protagonismo heteronormativo e reivindicando o direito de fazer rir com base num humor que se ancora na brincadeira, muitas vezes, com sua própria existência.

A crítica à binaridade e à heterossexualidade compulsórias é tema fundamental nos estudos de gênero com enfoque *queer*. Butler (2010) condena a tentativa de diferenciar sexo e gênero, pois a ideia de um sexo natural seria concebida antes do constructo cultural que resulta no gênero. Ao colocar instabilidade nas noções de sexo, gênero e construção, a autora enfatiza a multiplicidade de possibilidades culturais que podem advir desta matéria. Seu entendimento é o de que o gênero só existe em relação comparativa e dual com outros corpos.

A filósofa desmonta a teoria social do gênero, de que este seria causa, e não consequência das relações sociais:

Como ponto de partida de uma teoria social do gênero, entretanto, a concepção universal da pessoa é deslocada pelas posições históricas ou antropológicas que compreendem o gênero como uma *relação* entre sujeitos socialmente constituídos, em contextos especificáveis. Este ponto de vista

de Sidnei Nogueira; *Transfeminismo*, de Letícia Nascimento; e *Discursos de Ódio nas Redes Sociais*, de Luiz Valério Trindade.

relacional ou contextual sugere que o que a pessoa ‘é’ – e a rigor, o que o gênero ‘é’ – refere-se sempre às relações construídas em que ela é determinada. Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes. (Butler, 2010, p. 29, grifo da autora)

O gênero, assim, compulsoriamente determina ações, configurando-se de acordo com seus contextos culturais. A noção de feminino é, também, dotada de um discurso falocêntrico. Butler (2010) rechaça o entendimento de que o corpo feminino seria construído como uma corporalidade renegada e, por entender o corpo feminino como marcado, frente a um supostamente não marcado corpo masculino, a autora critica os contextos em que ocorrem as diferenças sexuais, tecidos de uma economia masculinista monolítica.

Sem objetivar uma unidade, os feminismos buscam abarcar uma maior diversidade de identidades. Segundo Butler (2010), o gênero aceito é aquele inteligível. Sobre gêneros inteligíveis, a autora defende que são aqueles que implicam uma coerência entre “sexo, gênero, prática sexual e desejo” (2010, p. 38). E revela:

A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’ – isto é, aquelas em que o gênero não decorre do sexo e aquelas em que as práticas do desejo não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’. Nesse contexto, ‘decorrer’ seria uma relação política de direito instituído pelas leis culturais que estabelecem e regulam a forma e o significado da sexualidade. Ora, do ponto de vista desse campo, certos tipos de ‘identidade de gênero’ parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente porque não se conformam as normas de inteligibilidade cultural. Entretanto, sua persistência e proliferação criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade e, conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem do gênero.” (Butler, 2010, p. 39)

Assim sendo, o gênero teria o direito de existir em decorrência de seu sexo, e seus desejos seriam domesticados de acordo com a permissão dada a sua sexualidade. Figurariam, algumas identidades de gênero, como falhas ou impossibilidades da inteligibilidade cultural, ou do cultural e socialmente aceitos. A desordem de gênero provocada pelas pessoas *queer* denota, para a autora, uma subversividade em relação à inteligibilidade dessa matriz falocêntrica.

O poder demanda como a categoria sexo é entendida e como as mulheres dificilmente serão compreendidas como sujeito, pois a elas não é permitido ser. Butler (2010) dialoga com Wittig (2016), para quem a binaridade é estratégia da heterossexualidade compulsória. Assim,

um erotismo não falocêntrico baniria aspirações de gênero, e a lésbica seria um terceiro gênero. O que nos é imposto é que o único gênero existente seria o feminino, enquanto os homens são pessoas, o masculino seria o geral.

Para Butler (2010), o sexo exige um gênero e um desejo, e a coerência do gênero demanda a heterossexualidade, que delimita as possibilidades da existência pelo gênero. A autora ressalta que a categoria sexo foi constituída por um viés específico binário (Butler, 2010). O gênero, assim, não se constitui em substantivo, ele performa a identidade e é sempre pressionado.

Manu Cardoso, pessoa não binária, autore e também a/u palhaça/palhace Matusquella (DF), reflete, em seu livro *Bololôs, armários, moitas e ruínas: apontamentos sobre comicidade e dissidência* (2023), que existir atualmente demanda muito mais do que simplesmente viver. Para existir, temos que ser notados pelos meios de comunicação e temos que apresentar uma identidade para tal. E desvela um sentimento existencial em relação a si mesma:

Sinto que existo desde certas falhas, desvios e/ou rachaduras no sistema, ou 'cystema', que me rodeia. [...] Vagueio perambulando entre 'o que se pode ser' e 'o que desejo ser', e entre 'como me vêem' e 'o que consigo ser no momento'. Derrapo aqui e ali (Cardoso, 2023, p. 18-19).

U autore reconhece que as marcas das relações de gênero podem ser modificadas, pois são móveis. Quando percebemos alguém, o vemos somente em perspectiva, não em sua totalidade. Cardoso (2023) se identifica como uma pessoa que não cabe nos padrões de comportamento esperados para mulheres e homens, se reconhecendo como do espectro não-binário.

Para Cardoso (2023, p.24), seguindo o raciocínio de Tim Ingold, “ser pessoa não é uma coisa dada, mas as resultantes enquanto relações orgânicas”. Ele aproxima o “ser pessoa” de Ingold com o “devir pessoa” deleuziano, e sustenta que ser pessoa é o que acontece com seu organismo enquanto está em relação com pessoas ou sensações, orgânicas e mutáveis.

U autore (2023), na busca pelo conceito de identidade, também expõe a ideia de Aílton Krenak de um “eu-nós” como prática identitária. E aponta questões da quarta onda feminista, filosofando sobre as *hashtags*, que se relacionam por um ponto de contato. Também convoca o entendimento de bordado, ou bordadura para traçar caminhos orgânicos, similares ao hackear, mas sendo mais afetuoso, como bololôs. Cardoso (2023) propõe, a partir de seu bololô, uma pedagogia e costura *queer*.

A palhaçaria que Cardoso (2023, p.40) tem realizado segue sua própria existência de “pessoa-toda-coisada”, toda ‘embololada’. Ele se enxerga como uma aranha, que vai trilhando

sua teia a partir de seu percurso por ser pertencente a um lugar muito peculiar, onde não há uma trilha já marcada. E corrobora isso com sua perspectiva etnocenológica, como forma de diálogo ético.

Já Daiani Brum, a pesquisadora e palhaça Dra. Brum, se define como uma mulher não binária (2022, formulário). Em sua tese de Doutorado, defendida em 2023, Brum destaca sua cena “O Casamento ou a União” (2018), no qual aborda a temática lésbica. Ela conta como experienciou a sua palhaçaria em hospitais e em outros contextos, como em festivais e encontros de palhaçaria, e ressalta como as trocas com seus pares é importante para o amadurecimento de suas obras.

A autora debruça sua pesquisa numa parte voltada aos estudos feministas e de gênero e, noutra parte, apresenta um aprofundamento no contexto hospitalar. Aborda a atuação de mulheres palhaças, a violência de gênero no Brasil, além de propor diálogos com o feminismo decolonial e a palhaçaria LGBTQIAPN+. Ela apresenta perspectivas feministas para a palhaçaria de mulheres:

Ao discutir as minhas experiências como palhaça, assim como as experiências de outras palhaças a partir de perspectivas feministas, busco situá-las em seu contexto de ocorrência: o Brasil. Tal cenário de realização revela especificidades geográficas, históricas, políticas e culturais que refletem múltiplas desigualdades. Para exemplificar essa realidade, basta recorrer ao fato de que o país representa o local mais perigoso do mundo para a população Transgênera, Travesti e Transexual e apresenta riscos à existência de pessoas LBTTQIA+ (PINTO, 2020), além de expressar dados de desigualdade que também põem em risco outros grupos sociais marginalizados. (Brum, 2023, p. 25)

Segundo Brum (2023), a palhaçaria feminina no Brasil é marcada por um contexto de desigualdade de gênero, de forma artística, política e social. A autora analisa suas experiências a partir de violências de gênero sofridas por ela. Ser uma mulher lésbica no Brasil pode ser perigoso diante dos altos índices de violência contra a população LGBTQIAPN+ no país.

Para Butler (2010), a noção de gênero nos mostra sua ineficiência em servir à política feminista, que, por sua vez, deveria considerar a construção variável de identidades como uma premissa metodológica e objeto político.

Tentei sugerir que as categorias de identidade frequentemente presumidas como fundantes na política feminista – isto é, consideradas necessárias para mobilizar o feminismo como política de identidade – trabalham simultaneamente no sentido de limitar e restringir de

antemão as próprias possibilidades culturais que o feminismo deveria abrir (Butler, 2010, p. 211).

Se faz necessário, então, identificar palhaças, palhaces e (até) palhaços (por que não?), que têm obras cujos dramaturgismos questionem opressões relacionadas a (não) gênero, a heteronormatividade e a LGBTQIAPN+fobia. A palhaçaria *queer* é subversiva por lutar contra a intolerância e legitimar corpos nomeados de dissidentes, considerados não normais. Além disso, é uma importante pauta da causa feminista, pois ela bota em protagonismo o que não é cisgênero e heteronormativo. A palhaçaria *queer* é subversiva e feminista.

As palhaçarias analisadas neste trabalho, portanto, se tratam de obras que contêm explicitamente, em seus dramaturgismos temas relacionados, primeiro, aos dispositivos de gênero (Zanello, 2018) - sob a ótica do binarismo estratégico, ao universo *queer* (Lauretis, 2015, Butler, 2010, Cardoso, 2023); e à decolonialidade, como veremos a seguir. Considero que estes temas são imprescindíveis às lutas feministas, sobretudo na busca por palhaçarias que também o sejam.

1.10. Por uma palhaçaria decolonial

Nós mulheres e não brancas fomos “faladas”,
definidas e classificadas por um sistema
ideológico de dominação que nos infantiliza.
Ao nos impor um lugar inferior no interior da sua hierarquia
(apoiadas nas condições biológicas de sexo e raça),
suprime nossa humanidade justamente porque nos nega o
direito de sermos sujeitos não só do nosso próprio discurso,
como da nossa própria história.
É desnecessário dizer que,
com todas essas características,
estamos nos referindo ao sistema patriarcal-racista.

Lélia Gonzalez

Aqui apresentamos como a decolonialidade na palhaçaria pode ser potencializadora de um discurso cênico feminista. A partir da colonização do Brasil, nos debruçaremos sobre a urgência de uma decolonialidade de gênero (Lugones, 2019) e de uma necessidade de decolonizar a palhaçaria brasileira.

Considerando que alguns feminismos carregam em seu conteúdo paradigmas colonializadores, se faz urgente entender como estes movimentos também são engendrados. O eurocentrismo dos primeiros feminismos reflete a situação social a qual estamos tentando

subverter agora, compreendendo que a colonização pode se dar sob diferentes óticas, inclusive no seio da palhaçaria.

O decolonial se refere, segundo Françoise Vergés (2020, contracapa): “à necessidade de denunciar e tornar visível o que permanece vigente, porém negado, da estrutura colonial nas sociedades pós-coloniais”. E complementa:

Eu me posiciono contra uma temporalidade que descreve a libertação apenas em termos de “vitória” unilateral sobre a oposição. Tal perspectiva mostra ‘imensa condescendência da posteridade’ em relação aos/às vencidos/as. Essa escrita da história transforma a narrativa das lutas dos/as oprimidos/as em uma série de derrotas sucessivas e impõe uma linearidade na qual todo recuo é visto como prova de que o combate foi malconduzido (o que é evidentemente possível), e não como uma revelação da determinação das forças reacionárias e imperialistas em esmagar toda e qualquer dissidência. [...] É nessa temporalidade que situo o feminismo de política decolonial (Vergés, 2020, p. 28-29).

Vergés, que vem da Ilha de Reunião, um território ultramarino francês, denuncia o feminismo civilizatório de mulheres brancas francesas, por meio do qual estas exploravam e escravizavam mulheres racializadas, naturalizando uma subalternidade por parte delas. Ainda hoje, resquícios de uma suposta hierarquia branca mantêm estruturas sociais funcionando a partir da exploração de uma das partes da relação de trabalho, a da mulher racializada, pobre e periférica. Além da busca por um feminismo decolonial, se faz urgente também decolonizar o gênero.

A decolonização de gênero é um dos pontos da teoria de María Lugones (2019) sobre o feminismo decolonial. A autora entende que é necessário rever a imposição colonial dos gêneros, à luz das relações de raça e de heteronormatividade. Ela atesta que a colonialidade entre os gêneros se inicia na errônea crença de um ser humano ser superior a outro, sendo delegado ao homem europeu e burguês o sujeito ideal para governar, pois seria considerado um ser racional. Segundo a pesquisadora:

[...] as pessoas colonizadas se tornaram machos e fêmeas; machos se tornaram não-humanos-como-não-homens, e fêmeas colonizadas se tornaram não-humanas-como-não-mulheres. Consequentemente, as fêmeas colonizadas nunca foram entendidas como faltantes, porque elas não eram comparáveis aos homens, sendo transformadas em viragos. Os homens colonizados não eram entendidos como faltantes, porque não eram comparáveis às mulheres o que é entendido como ‘feminização do homem’ colonizado parece mais um gesto de humilhação, atribuindo a eles uma passividade sexual representada pela constante ameaça de estupro. (Lugones, 2019, p. 372)

Os colonizadores não consideravam os colonizados como seres humanos, portanto, não lhes era atribuída sequer uma perspectiva de gênero. A denúncia de Lugones (2019) se refere à falta de atribuição de gênero ao colonizado, fazendo com que este se assemelhe a menos que um ser humano. Lugones (2019, p.75) completa: “quando penso que sou uma teórica da resistência, não é porque acredito que a resistência seja o fim ou o objetivo da luta política, mas porque ela é o começo, é a sua possibilidade de acontecer”

Lugones (2019) apresenta sua versão de um feminismo decolonial a partir de uma prática que permite às mulheres a compreensão e suas situações nas quais sofrem a opressão, mas sem ceder a ela. Quando o sistema colonial se impõe nas Américas ele não conta com um universo de seres subdesenvolvidos, pelo contrário, ele se depara com seres que tem sua subjetividade cultural e política formada por uma teia complexa, com outras noções e práticas. Para autoras como Irene Silverblatt e Oyèrónké Oyewùmí, o gênero decorre de uma imposição colonial, figurando como instrumento de uma subjetificação do colonizado (Lugones, 2019).

Na modernidade, a colonialidade se esboça numa relação hierárquica na qual o não moderno seria subordinado ao moderno. Em busca de uma pedagogia da decolonialidade, Lugones (2019) apresenta uma leitura social a partir das cosmologias que as tecem, na contramão de uma perspectiva que poderia privilegiar antes o gênero. A autora não nega as dicotomias da vida diária, tais como humano/não humano, homem/mulher, macho/fêmea, mas enxerga na colonialidade uma redução de seres humanos a seres inferiores por natureza. Destaca que na comunalidade e não na subordinação estão suas possibilidades.

A colonialidade de gênero, para ela, é instituída concomitante com a colonialidade do poder:

Elas são crucialmente inseparáveis. A colonialidade do conhecimento, por exemplo, é atribuída de gênero, e ninguém que a entendeu o fez sem a compreensão de que ela é atribuída de gênero. Mas quero talvez me precipitar e dizer que não existe decolonialidade sem uma decolonialidade dos gêneros. A imposição colonial moderna de um sistema opressor, racialmente diferenciado, hierárquico e de gênero espalhado repetidas vezes pela lógica moderna das dicotomias não pode ser caracterizada como uma circulação do poder que organiza a esfera doméstica em oposição ao domínio público da autoridade, e a esfera do trabalho assalariado (e o acesso e controle da biologia sexual e reprodutiva) em oposição ao conhecimento e à intersubjetividade cognitiva/epistêmica, ou a natureza em oposição à cultura. (Lugones, 2019, p. 389-390)

Os efeitos da colonização trazem em seu bojo a concomitância, portanto, ainda hoje, relativa a conhecimentos e práticas, definindo racialmente a esfera doméstica, o trabalho assalariado e a cultura, estabelecendo obrigações compulsórias de cada gênero, delineando suas

ações e processos de subjetivação. Para combater estes efeitos da colonização, Vergés (2020, p. 35), considera ser fundamental o papel das mulheres do sul global na construção de um caráter revolucionário contra o capitalismo e o patriarcado. Para ela, “o feminismo decolonial é a despatriarcalização das lutas revolucionárias”.

No rastro da autora, nos posicionamos a favor de uma justiça epistêmica, que busque valorizar saberes científicos e conhecimentos filosóficos de povos colonizados. Vergés (2020, p. 43) considera que é importante traçar o caminho da colonização e seus efeitos, mesmo em meio ao processo de descolonização: “reescrever a história do feminismo desde a colônia é primordial para o feminismo decolonial”. Por meio de tecnologias como *blogs*, peças de teatro e diversas formas de publicação, as feministas decoloniais de todo o mundo têm difundido suas ideias.

A palhaçaria também tem sido adotada como meio de propagação da luta antirracista e da justiça epistêmica. Como palhaça, acredito que seja urgente e necessário decolonizar nossa palhaçaria daquela hegemônica, patriarcal, carregada de estereótipos de masculinidade tóxica que já não cabem em nosso pensamento social atual. Como, então, podemos quebrar uma lógica dramaturgica da palhaçaria que foi tecida e baseada numa concepção de mundo masculina?

Não se trata de rejeitarmos criações de homens palhaços, até porque essa hierarquização não é o que queremos reproduzir. A palhaçaria que a maior parte das mulheres palhaças pratica hoje, no Brasil, foi aprendida, inspirada e motivada por muitos palhaços. Mas sugerimos aqui um rompimento com modelos de certo e errado em palhaçaria que já não abarcam as diferenças, diversidades e interseccionalidades que praticamos hoje.

Enquanto palhaças, não podemos ser reféns de legitimações masculinas, pois, muitas vezes, homens não compreenderão o que provoca riso nas mulheres. A palhaça catalã Pepa Plana relata, em entrevista concedida a mim em 2020 (em anexo, pág. 269 desta), que alguns dos diretores homens que a dirigiram não entendiam plenamente suas questões cênicas, sugerindo-lhe, por vezes, ações que provocavam risos somente em homens e deixando as mulheres desconcertadas. Mas Pepa buscava impôr seus limites a esses diretores, não compactuando com ações das quais ela não achava graça.

Os padrões da palhaçaria tradicional se baseiam em práticas realizadas por homens e, por isso, destoam das palhaçarias vivenciadas por mulheres atualmente. Mas será possível quebrar tais padrões vigentes?

A pesquisadora brasileira Elisa Belém (2016) discorre sobre a decolonialidade nas artes em seu texto *Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena?*. Belém (2016) defende que, por mais que a decolonialidade incentive a adoção de ações que valorizam sua

cultura e seus modos de fazer, não há que se rechaçar meios outros que muito influenciaram e ainda influenciam sujeitos e comunidades.

Seguindo os estudos de Mignolo (2005), Belém (2016) traz à tona o que é chamado de ferida colonial, e diz respeito às marcas deixadas pelo colonialismo. Por meio do colonialismo, os colonizadores também instauraram uma colonialidade do poder e do saber, que geraram a do ser, e que, por sua vez, interfere diretamente na construção do sujeito, atribuindo-lhe um senso de inferioridade. A autora salienta a necessidade de uma decolonização do conhecimento e da subjetividade.

A ferida colonial provocaria, assim, uma espécie de rejeição da própria cultura. A autora cita como exemplo brasileiros que residem fora do Brasil (ou mesmo dentro) e que falam mal de sua cultura, como se não a vivenciassem.

O que me parece relevante é perguntar como criar a partir dessas referências e como lidar de forma crítica com as condições da transmissão de seus elementos. Da mesma forma, parece extremamente importante voltar o olhar para os saberes das tradições e comunidades das mais diversas regiões do Brasil, afim de reconhecer nelas características relativas à teatralidade e à performatividade. Mais do que isto, perceber como pensamos a cultura, como nos relacionamos em sociedade, como falamos, como agimos e como nos movemos. (Belém, 2016, p. 102)

As referências das palhaçarias tidas como tradicionais (masculinizadas) continuam sendo apropriadas por palhaças e palhaces. Suas formas de transmissão, porém, seguem sendo revisitadas, principalmente nas últimas décadas, quando palhaças começaram a denunciar mestres palhaços cujas metodologias humilhavam, hierarquizavam e abusavam psicologicamente e até sexualmente de alunas/es.

Como exemplo de obra que busca a decolonialidade na cena, Belém (2016) cita a montagem de *Romeu e Julieta*⁵⁶ do Grupo Galpão (MG), com direção de Gabriel Vilella. Mesmo encenando um texto clássico elisabetano, a referida peça traz traços da cultura popular brasileira e do barroco mineiro em sua encenação. Ou seja, por mais que o texto seja de autor estrangeiro, Shakespeare, a encenação revela um Brasil profundo ao evidenciar a cultura popular brasileira.

Transpondo o exemplo para o campo da palhaçaria, e buscando um viés decolonial, cito o trabalho da Trupe-Açú, do Tocantins, grupo formado pelas palhaças Tapioca e Girassol. As palhaças se utilizam de uma linguagem recheada de músicas e brincadeiras da cultura popular

⁵⁶ Tragédia escrita por William Shakespeare entre 1591 e 1595, que conta a história de dois jovens de famílias inimigas que se apaixonam. Se tornou um clássico da literatura e dramaturgia mundiais.

em seu espetáculo, “As Charltonas”, de 2021. Por mais que a obra discorra sobre as profissões das mulheres atualmente, que sempre se encontram em meio às demandas da modernidade e do capitalismo, o espetáculo é repleto de aspectos de afirmação e aceitação de regionalidades e ancestralidades, o que, no meu entendimento, denota uma palhaçaria decolonial.

O desejo pós-colonial, para Belém (2016), é representado pelo ato de imaginar uma vida fundada na democracia, no pluralismo cultural e na justiça social. Sobre o despropósito da inequidade de gênero na crítica decolonial nas artes a autora arremata:

E ainda incomoda-me o número reduzido de mulheres que entraram para o rol da escrita crítica no campo da teoria e história do teatro e da dança – penso em alguns nomes, mas ainda são poucos. Dessa maneira, se queremos realmente empreender uma crítica decolonial é necessário começar a admitir a supremacia da voz masculina regendo os mapas e os comportamentos nos domínios espaço-temporais. (Belém, 2016, p. 105)

Frente ao apelo da autora, admitimos que a voz masculina no seio da palhaçaria ainda rege e domina espaços de atuação. Precisamos, enquanto palhaças, admitir e mapear espaços de domínio masculino na palhaçaria para que, assim, possamos pressionar e invadir esta bolha. Escrever nossos dramaturgismos requer uma tomada de consciência do que queremos falar, onde, por que e como.

A palhaça Bafuda, de Felícia de Castro, enfatiza a importância do corpo nos processos de decolonialidade. Espaço primeiro que habitamos, o corpo livre seria capaz de existir em sua máxima potência, construindo um mundo novo a partir de sua relação com ele. O riso que sai deste corpo, do qual ele também é provocador, “liberta emoções presas, afasta o medo, desperta o prazer e, assim, é subversivo” (2022)⁵⁷. Porque existir em plenitude, enquanto mulheres, é o almejado. E enquanto palhaças feministas, queremos que o riso que provocamos seja carregado de denúncia, apelo e ameaça. Denúncia das opressões, apelo para que os privilegiados pelo patriarcado se comovam, e ameaça de que, se não aceitarem nossa equanimidade, nós iremos, mesmo assim, alcançá-la.

FERRAMENTAS PARA SEGUIR

⁵⁷ Texto disponível na chamada de sua oficina de palhaçaria feminista: <https://ufsb.edu.br/proex/eventos/oficina-de-palhacaria-feminista-on-line-e-gratuita-esta-com-inscricoes-abertas> ministrada por Felícia de Castro em 2022 pela Universidade Federal do Sul da Bahia. Acessado em 29/11/2023.

Neste primeiro capítulo, vislumbramos ideias e conceitos importantes das palhaçarias sobre as quais nos debruçamos, as feministas, adentrando as trajetórias dos feminismos. A atuação da mulher palhaça no Brasil tem sido crescente e cada vez menos invisibilizada. As palhaças têm atuado massivamente em todos os Estados do país, montando espetáculos e cenas, coletivos e individuais. Se apresentam em festivais, hospitais, praças. Criam revistas, *blogs* e escrevem artigos, dissertações e teses.

As palhaças conseguem se apropriar da linguagem palhaçística, tantas vezes masculinizada e tida como modelo, refazendo o jogo cômico, com viés engendrado. Elas questionam o termo feminino, que facilmente remete a entendimentos anacrônicos sobre a mulher, ligados à ternura e feminilidade. Daí a minha escolha pelo termo feminista neste estudo.

Passando brevemente por uma contextualização dos feminismos no mundo e no Brasil, entramos em seus mapeamentos. Primeiramente, apresentamos os dispositivos de gênero fundamentados em autoras como Lautetis (2015) e Zanello (2018) que cerceiam a todos, com ênfase num binarismo estratégico, assumido como meio de análise. E também notamos que as tecnologias de gênero funcionam como meio propagador de dispositivos de gênero.

Em seguida, pudemos nos adentrar nas palhaçarias *queer* (Lauretis, 2015 e Butler, 2010) e decolonial (Lugones, 2019), importantes na formação do mapa de palhaçarias feministas, dividido em três grandes áreas: a referente aos dispositivos de gênero, sob um viés estrategicamente binarista aquela que engloba o universo *queer*, de acordo com (Butler, 2010) e Zanello (2018), além da decolonialidade discutida por Lugones (2019). Agora sim, munidas de ferramentas conceituais que nos apoiarão, podemos seguir para o capítulo 2, rumo a investigar as palhaças feministas.

2. PALHAÇAS NA CENA CONTEMPORÂNEA

Fagulha interna - acho que nasci com isso, de ser Palhaça. Um riso frouxo, um parafuso à menos, e um lado do cérebro que só pensa em besteira!

Nara Menezes – Palhaça Aurhelia

Olás, gentem!!! Voltei prá azucriná ocêis cos cruzamento dessas ideias de um monte de feminismo, juntano cas atuaçã das paiaça, dento das dramaturgia delas. Percorrêmo algumas pista sôbe as paiaçaria e os feminismo, só prá alembrá ocêis das coisa que nois já falamo: o surgimento das paiaça nos Brasil, as voiz e as representativádgi delas, os discúrso dos paiaçu hõmi, se ixésti paiaçaria fiminina, dispositivos de gênus, o binarismo istratégico, as tecnologia di gênus, as contextualização dos fiminismu e pur uma paiaçaria decolonial. De agora prá frênte nois vâmu falá mais diretamentchy das prática das paiaça atual, das zatualidádgi, contiporâneas. Nois vai usá várias fõnte de pisquisa, e cruzá tudim prá vê quis reflexão que sai daí: os dispusitivu de gênus, junto cos atravessamento decolonial e queers, prá móde dialogá cas espificidádgi dos dispusitivo cênico de subversão de inequidádgi de gênus, que é um trem que eu refretí e prupuis. O zobjetivo é discubrí comé cas paiaça téce suas cena, comé quelas se produiz, as maió dificulidádgi delas, enfim, bora analisá os modo de fazê que elas têm.

Neste capítulo 2, adentramos o universo das palhaças, discutindo questões que dizem respeito a seus modos de criar, enfatizando: a potência do riso, as RIstências, o despertar das mulheres palhaças, a relação de dramaturgias com suas memórias, as estéticas e o tear delas, as regionalidades e especificidades e os dispositivos cênicos de subversão de inequidade de gênero.

Foram selecionadas, com esse objetivo, 17 entrevistas realizadas por mim com palhaças atuantes e feministas, num total de 55 respostas a formulário aplicado ao longo de 4 anos de pesquisa, assim como de análises de cenas que estão sendo apresentadas, ou estão na ativa, no Brasil. Tais informações refletem perspectivas sobre a palhaçaria em um viés de gênero, analisando suas tendências, modos de fazer, escolhas e dramaturgismos.

Buscamos identificar, por meio de análises de cenas e entrevistas, identificar métodos e tendências nas criações de palhaças feministas. Haveria ações específicas que se repetem? Que dramaturgismos são comuns de se encontrar em suas montagens? Quais temas definem as pautas das palhaças feministas? A partir de que matérias elas criam? Do que se utilizam como dramaturgismos? A seguir, algumas pistas para entendermos melhor as palhaçarias feministas contemporâneas.

2.1. RIsistências: substantivo feminino

Pego-me pensando que talvez a palavra “palhaça” também queira e possa detonar uma nova etapa na história da palhaçaria.

Manu Matusquella

Em sua tese de Doutorado, defendida em 2015, a pesquisadora Melissa Caminha propõe um estudo genealógico da figura da palhaça, em diálogo com outras disciplinas artísticas. Caminha (2015) traz uma investigação sobre como a palhaçaria pode ser capaz de problematizar corpos e subjetividades. De acordo com a autora:

O palhaço, ao trabalhar com o exagero, a mímese, a caricatura, a hipérbole, o humor, a paródia, o riso e o grotesco, coloca-se num espaço liminar de experimentação que lhe permite exercer uma crítica corporificada dos processos que legislam a construção do seu corpo, sua subjetividade, sua identidade, suas relações e seu mundo.⁵⁸(Caminha, 2015, p. 2-3, tradução minha)

Em outras palavras, Caminha (2015) aponta que, ao trabalhar consigo mesma, em seu corpo e em sua sensibilidade, a sujeita palhaça compreenderia melhor seu lugar no mundo. Concordo com a pesquisadora. A palhaçaria nos faz olhar para quem somos, nos faz querer entender nosso próprio funcionamento, nos sugere que acolhamos nossas dores e sigamos em frente rindo, mesmo sofrendo opressões diárias nas nossas vidas.

A autora afirma que o riso das mulheres serve como uma ferramenta de resistência ao patriarcado. Ela tece o conceito de RIsistência (Caminha, 2015), que seria a existência e a resistência das mulheres através do riso. Para Caminha, o riso das mulheres desestabiliza o patriarcado, uma vez que ele introduz uma linguagem fora da opressão falo-cêntrica, que silencia as mulheres:

As mulheres utilizaram seus corpos como espaços de resistência lúdica contra a opressão moralizante histórica e ao puritanismo dos homens, em suas diversas tentativas de silenciar seu riso, de silenciar seus corpos naquilo que este tem não só de voz, mas também de riso. (Caminha, 2015, p. 64)

⁵⁸ Texto original: “*El payaso, al trabajar con el exagero, la mimesis, la caricatura, la hipérbole, el humor, la parodia, la risa y lo grotesco, se pone en un espacio liminal de experimentacion que le permite ejercer una crítica encarnada de los procesos que legislan la construcción de su cuerpo, su subjetividad, su identidad, sus relaciones y su mundo*” (Caminha, 2015, p. 2-3).

O termo RIsistência (Caminha, 2015) designa a confluência entre riso e resistência. Resistir sendo mulher num país como o Brasil, que têm altos índices de violência contra a mulher, requer que recolhamos nossas tristezas pelas inequidades cotidianas e levantemos a voz, ou o riso. Para compensar as opressões, utilizamos o riso como arma, pois, segundo o filósofo Gilles Deleuze (1992), a alegria é resistência, porque ela não se rende à dominação pelo poder.

Caminha (2015) apresenta, em seu espetáculo “Xoxo Clown Show”⁵⁹, evidências das marcas de gênero e sexo. A obra expõe dimensões materiais da vida da mulher, como seu corpo e sua sexualidade. Inspirada em outras artistas que usam a vagina como linguagem de comunicação feminina, Caminha (2015) também se utiliza desta parte do corpo como dramaturgismo para refletir sobre o que é ser mulher. Abaixo, apresentamos uma foto de seu espetáculo, em 2021, com um figurino que expõe a monstruosidade de seu sangue menstrual/vaginal.

⁵⁹ Sinopse/release: “*Xoxo Clown Show es un maravilloso viaje de ciencia ficción, en la cual la payasa Lavandinha atraviesa diversos territorios de la comicidad, como clown, bufón y drag. Una jornada poética que va desde la Dulce flor al coño monstruoso, llena de lágrimas, risas y purpurina. Una aventura que invita a soñar nuevos mundos posibles, con seres mágicos, fantásticos y tragicómicos. Inspirado por el ‘arte coño’ de diversas mujeres, Xoxo Clown Show es un espectáculo feminista actual de resistencia al capitalismo y al patriarcado. Un show político, amoroso y poético, que reivindica nuevas formas de ser y estar en el mundo. Fruto de una investigación basada en las artes, el argumento inicial es una semilla plantada en la tesis ‘Payasas: Historias, Cuerpos y Formas de Representar la Comicidad desde una Perspectiva de Género’, defendida en el programa de doctorado en Artes y Educación, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.*” Texto extraído do site de Melissa Caminha, disponível em: <https://melcaminha.wordpress.com/xoxo-clown-show/> Acesso em 22/12/23.



Figura 8: Palhaça Lavandinha, de Melissa Caminha em seu *Xoxo Clown Show*, de 2021. Foto: Adriana Pimentel.

Ao colocar como tema central a vagina, Caminha (2015) se utiliza de um essencialismo estratégico para contrastar com o falocentrismo imposto pelo patriarcado. As genitálias humanas, por si só, já são polêmicas e consideradas temas tabus. Sobre a vagina, então, nesta perspectiva estrategicamente essencialista e biológica, recaem mistérios e estigmas que condenam seu conhecimento e seu prazer.

Alvo do conservadorismo, a vagina é um tabu por tudo o que representa, principalmente pela liberdade sexual da mulher cisgênero. Para Naomi Wolf, em seu livro, *Vagina* (2013):

O prazer sexual feminino, se corretamente entendido, não tem a ver somente com a sexualidade ou com o prazer em si. Serve também como uma mídia para o autoconhecimento e a positividade femininos; para a criatividade e a coragem femininas; para o foco e a iniciativa femininos; para o êxtase e a transcendência femininos; e como uma mídia para uma sensibilidade que se parece muito com a liberdade. Entender a vagina apropriadamente é perceber que não se trata apenas de uma extensão do cérebro feminino, mas que ela faz parte, essencialmente, da alma das mulheres. (Wolf, 2013, p. 16)

Os dispositivos de gênero (Zanello, 2018) buscam tosar ou medir o prazer sexual das mulheres. O dispositivo amoroso requer que a mulher se adeque a cada uma de suas fases. Na fase da conquista, as mulheres consideradas mais bonitas, mais próximas ao padrão de beleza vigente (branca/loira, magra, jovem) podem e até devem se mostrar sensuais aos olhos dos homens (nas relações hetero-normativas). Porém, nota-se que em outra fase da resolução amorosa, no casamento ou à beira dele, as mulheres já não deveriam ser mais provocantes. Existe um consenso moral nas relações hétero-normativas conservadoras, de acordo com o qual a mulher tem seu impulso sexual domesticado.

A vagina de Lavandinha se faz subversiva porque detém o protagonismo no espetáculo. Caminha (2015) relata que o trabalho já sofreu censura. Mas Lavandinha resiste e ri. E traz ainda a magnitude da maternidade como tema que se deriva de sua xereca (o nome de seu espetáculo em português – “Xereca Show”).

Em oposição ao essencialismo estratégico de botar a vagina como tema central, Caminha (2015) também oferece atravessamentos de dramaturgismos *queer* (Lauretis, 2016), ao colocar uma figura *drag* para compor sua criação. Ela borra os gêneros também quando se traveste de homem e se mostra como bufona, pois o grotesco contrasta com a feminilidade esperada que advenha da mulher.

Resistir é algo comum na existência da mulher. Para Fuchs (2020):

[...] mulheres cômicas sempre (re)existiram diante de regras e normas sociais que as impediam de viver sua comicidade e seu riso. Mesmo diante de impeditivos sociais, as mulheres cômicas resistiram e forjaram o que hoje podemos chamar de palhaçaria feminina, palhaçaria feminista ou ainda palhaçaria feita por mulheres. (Fuchs, 2020, p. 22)

Analisando outro sentido da palavra resistência, gostaria de traçar algumas dificuldades encontradas pelas palhaças ao exercerem suas funções, assim como os riscos corridos por elas ao se lançarem em dramaturgismos feministas. Dentre os perigos das dramaturgias denunciativas, pode-se incorrer em criação de cenas que reforçam aspectos patriarcais, ao invés de o subverterem.

Dentre as dificuldades das palhaças feministas, podemos citar a não existência de um modelo pré-moldado de palhaçaria, como acontece com a palhaçaria tradicional que, por vezes, ocorre quando um mestre ensina ao candidato um formato já criado e repetido. Menciono como

dificuldade, mas Gardi Hutter (em entrevista de 2022) encara como algo vantajoso, já que esse fator nos liberta para criar sem limites e regras prévios.

Outra dificuldade, já mencionada por Karla Conká (em entrevista, 2021), seria a presença limitada de palhaças nos encontros e eventos mistos de palhaçaria no Brasil. Algo que, a meu ver, pouco a pouco vai se modificando. Ano após ano, podemos assistir a palhaças e a grupos (sem homens) aparecendo nos festivais e mostrando criações com qualidade profissional.

Aos poucos, as palhaças conseguem o reconhecimento do público e também dos organizadores de festivais, que também vão, com o tempo e com a apreciação de obras de mulheres, direcionando-lhes lugares. É interessante, contudo, notar como os ambientes de eventos mistos são diferentes de festivais direcionados somente ao público feminino. Nos eventos só com mulheres e pessoas não binárias, acontece um fortalecimento, por meio do encontro com outras, que potencializa de forma avassaladora tais palhaças, como já pude experimentar e como já tantas palhaças me relataram de suas vivências.

Existem riscos específicos em cenas nas quais encontramos alguma espécie de denúncia social ou reflexão política: a possibilidade de recair em panfletagem, como já dito, e de explicitar algo a ser subvertido, mas não conseguir subverter, e acabar, assim, reforçando alguma opressão.

Sobre as cenas que se tornam panfletárias, ocorrem nelas a tentação e o perigo de dosar de forma desequilibrada os temas feministas em questão com o empenho/rigor técnico-estético que a palhaçaria requer. Os feminismos devem estar suavemente no bojo da cena, mas sem o peso que já carregam na vida. A meu ver, o comprometimento técnico e estético da palhaçaria serve como uma cama macia sobre a qual repousam o lençol dos feminismos.

Como público, queria rir com a palhaça e não quero ter uma aula ou ser instruída sobre tal conceito. Como espectadora, degluto melhor quando rio e gargalho com alguma palhaça que cai do salto, ou se atrapalha e mostra sua vulnerabilidade com seu riso de si, e reafirmando, assim, sua existência. E sua Resistência.

Trago como exemplo uma vida de resistência dedicada ao riso, a da palhaça catalã Pepa Plana. Em entrevista realizada com a palhaça em 2020 (em anexo, pág. 269 desta), Pepa contou sobre seu início como atriz. Ela queria muito fazer peças dramáticas, mas seu talento era para o riso.

Pepa criou diversos espetáculos ao longo de 30 anos de carreira. Na ocasião da entrevista (2020), Pepa contou também sobre a organização do *Festival Internacional de Pallasses de Andorra* (2001), conhecido como o primeiro festival de palhaçaria feminina do mundo,

servindo de inspiração para que As Marias da Graça criassem no Brasil o **Esse Monte de Mulher Palhaça**, primeiro festival de palhaçaria feminina do país.

Em 2022 pude conviver com Pepa Plana durante um mês e meio. Fiz com ela uma residência artística na qual pude remontar, sob sua supervisão, o meu espetáculo solo de palhaçaria, “Malagueta na Labuta”, de 2021, que é tema do próximo capítulo. Ao conviver diariamente com Pepa pude observar seus métodos e perceber que a palhaça adota regras da palhaçaria e da comicidade em suas criações e direções. Mas Pepa vai além, colocando o gênero como um atravessamento fundamental de sua palhaçaria.

Um de seus últimos espetáculos, “*Veus que no véus*”⁶⁰, traz uma dupla de palhaças que remontam cenas da palhaçaria clássica. Abaixo a sinopse:

“*Veus que no véus*” apresenta a versão feminina das chamadas “entradas clássicas”, os números que iniciam um espetáculo ou conectam cenas. Por um lado, e como palhaço augusto, Pepa Plana. Por outro lado, no papel da palhaça branca Clara del Ruste. Como eles mudam e que significado assumem quando interpretados por duas palhaças, em vez de dois palhaços? A companhia de Pepa Plana sempre reivindicou a figura do palhaço e apresenta agora os números mais clássicos do circo. É para rir? Sim, mas não só sobre isso, mas sobre falar, brincar e, quem sabe, morder. (Cia Pepa Plana, 2022, tradução minha)

Pude assistir pessoalmente ao espetáculo e perceber o efeito que a obra exerce no público: muitas risadas. As palhaças Pepa Plana e Clara Del Ruste, ao final, foram ovacionadas de pé pela plateia. Abaixo, foto das palhaças do espetáculo.

⁶⁰ Texto original extraído do Youtube: “*Veus que no véus presenta la versió femenina de les anomenades “entrades clàssiques”, els números que inicien un espectacle o enllacen escenes. Per una banda, i com a palleria augusta, la Pepa Plana. Per l'altra, en el rol de palleria blanca, la Clara del Ruste. Com canvien i quin significat prenen quan es juguen des de dues palleres en comptes de dos palleres? La companyia de Pepa Plana sempre ha reivindicat la figura de la palleria i ara presenta els números circenses més clàssics. Es tracta de riure? Sí, però no només d'això, sinó de parlar, jugar i, potser, mossegar.*” Acesso ao teaser do espetáculo: <https://youtu.be/7s07fUn1zSY?si=ElrK8tC7o7LeVPKa> Acesso em: 26/12/2023.



Figura 9: Pepa Plana e Clara Del Ruste em foto de divulgação de *Veus que no véus*, de 2022. Foto: Tony Lara.

No idioma original do espetáculo, o catalão, o título “*Veus que no véus*” é um trocadilho, significando algo como a tradução para o português: *Vocês que não vêm*. Sobre o espetáculo, em 2022, ela relata que a intenção principal da obra é denunciar a realidade feminina, invisibilizada. Seu objetivo é fazer com que todos enxerguem a realidade da mulher.

Na obra, Pepa faz a augusta⁶¹ e Clara faz a branca, repetindo a estrutura em dupla da palhaçaria clássica. Mas o que se vê é uma palhaça pobre e à procura de trabalho, Pepa, e uma palhaça que detém os meios financeiros como dona do circo, o papel de Clara. O jogo se estabelece quando a desastrosa Pepa consegue uma chance de trabalhar no circo da cantante Clara.

O espetáculo é permeado pela busca de Pepa em acertar nas funções do trabalho, enquanto é vigiada por Clara. Pepa faz ações irreverentes como beber álcool e ficar bêbada, o

⁶¹ Branco e augusto são binômios cômicos dados às formações de duplas de palhaços que trazem características específicas em suas atuações. “O palhaço branco seria caracterizado, seguindo os moldes originais, por sua busca pela beleza, por um belo apolíneo, que não pode ser atingido nesse mundo. Ele veste-se com brilhos. Está sempre limpo e rejeita o que lhe pareça sujo. Ao mesmo tempo pode representar a ordem, o que segue as normas, ou os representantes do poder. O augusto representa o lado considerado mais ‘profano’ na relação. Ele é o homem do povo, o opimirdo que tenta subtrair o poder do patrão (o branco). É protegido pela fé dos subjugados. Refletindo as conclusões anteriores, seria o lado dionisíaco, dado ao *êxtase* religioso atingido através da carne. Ou, o miserável que conta com a misericórdia de um deus. Se está em poder, sem situação privilegiada, logo é posto em seu lugar; a sua relação com a humildade é indissolúvel.” (Gomes, 2012, p. 33, grifo do autor)

que a leva a dormir, ao invés de trabalhar. Ela desafia a moralidade supostamente requerida pelo papel de mulher gozando, assim, sua liberdade e sua autonomia.

O espetáculo nos mostra palhaças que não mencionam a vida amorosa e a maternidade, os dispositivos de gênero (Zanello, 2018) que cerceiam vidas de mulheres e várias obras de palhaças. A criação evidencia palhaças que só querem existir e resistir por meio de seu trabalho. Elas afirmam uma mulheridade que se desvia da incidência dos dispositivos de gênero, e que busca autonomia em sua existência.

2.2. O despertar delas

A interação, a sinergia com seu tempo, o fazer sempre igual e sempre ser diferente, faz com que montagens de textos teatrais levados nos palcos/picadeiros circenses estejam em sintonia, também, com a questão ética-moral do público que as assiste.

Ermínia Silva

Eaê galeris! Ó onde nois tá! Em pleno capítulo dois, já mais embrenháda nas paiaçaria cas perspectiva feminista! Dispos de refretí um bocadin sôbre as risistênça das paiaça, agóra nois vai analisá um cadiquim cumé cas paiaça cumeçáro suas açã, quais tipo de encenaçã élas faiz e o que élas tão prontano agóra, já mais evoluída. Como diria minh amiga Indiana da Silva, nois tende a partí de nois mêma, e tudo quié nóssu é bão! Purmodiquê será que elas gosta de falá de si mêma? Será purcausdiquê que élas arresolvero colocá as própria intimidádge prá jôgo? Bora atrais de pista prá entendê os mutívo pra élas fazê umas paiaçaria deferente das paiaçaria que já tinha sido feita, pelos zômi. Vái vêno que algumas délas tivéro até seus nôme punhado por méstre paiaço, e várias cumeçáro cos aprendizado advindo dê tamém. Mais cômô se fôsse um caminho natural, élas cabáro encontrano seu jeitim póprio e único.

Traçamos, neste subcapítulo, o ponto no qual as mulheres passaram a trazer questões próprias em suas criações. A escrita pessoal e a perspectiva de criação de cenas a partir de sua própria intimidade e vivências, processo que permite às palhaças se diferenciarem dos palhaços, dramaturgicamente falando, “porque as mulheres trazem para a comicidade suas histórias que passam a compor suas dramaturgias, modificando e construindo outros repertórios” (Fuchs, 2020, p. 23).

Apesar de muitas palhaças terem seus processos de iniciação realizados com homens palhaços, um número considerável delas relataram, em nosso formulário, que seus inícios se deram com mulheres palhaças. Observamos que as palhaças estão ganhando espaço também como formadoras.

Notamos também (em nosso formulário) que existem palhaças de várias idades e regiões do país. Conferimos que 40% das palhaças que responderam ao formulário, são da região Sudeste, a mais populosa do país. Metade se apresentam como heterossexuais, 50,9%. Mais da metade, 67,3%, se consideram brancas, 27,2% pertencem à população negra (pardas e pretas) e 5% preferiram não responder.

Dentre os motivos que as palhaças relataram ter sido cruciais para a busca pela palhaçaria, segundo o formulário, estão: a curiosidade, ter sido afetivamente tocada por algum palhaço/palhaça/palhace, o convite de alguém, uma casualidade que desembocou em um sim, a possibilidade da construção de um ofício, o prazer, a sensação de pertencimento, o contato com um estado de brincadeira, o fato de ser engraçada, a oportunidade de desenvolver narrativas, o desafio, a liberdade, o universo íntimo e cômico, a necessidade de experienciar algo novo, complementar a atuação teatral, as disrupturas que propicia a linguagem da palhaçaria, o resgate da inocência, a paixão, a atração pelo circo, a alegria nos olhares, a reflexão acerca de assuntos tabus, uma interrogação, a reconexão consigo mesma, uma crise, o destino, a identificação com o riso, uma maior expressividade, um companheiro que a inspirou, a verdade interior e a vontade de rir de si mesma.

Percebemos que as motivações variam, mas algumas respostas se repetem, como a proximidade com o teatro. Várias palhaças relataram que já eram atrizes quando conheceram a palhaçaria, o que se revela um fato curioso, já que os cursos⁶² de Artes Cênicas no Brasil, em geral, não oferecem matérias voltadas específica e somente à palhaçaria. A linguagem acaba sendo, por vezes, trabalhada dentro de outras disciplinas que, geralmente, envolvem a comicidade.

O prazer foi outro ponto motivador ressaltado pelas palhaças do formulário. Fazer rir, por si só, já é algo que traz uma sensação de bem-estar e que possibilita a conexão com os outros. Por vezes, todas essas possibilidades foram negadas à mulher: ter prazer, sentir bem-estar e poder se conectar com os outros.

Ao longo da história das mulheres (e no Brasil não foi diferente) o prazer feminino foi repreendido e negado, opressão cuja configuração se modifica de acordo com o interesse da época (Zanello, 2018), e de acordo com a posição social da mulher. Se, no início do século XX, a vida da mulher brasileira se restringia ao lar (Borges e Cordeiro, 2021) para cuidar da base doméstica a qual o homem, produtor e provedor, usufruía, na segunda metade deste período, a

⁶² Foram consultadas grades curriculares de algumas das maiores universidades do país: UnB, UFBA, USP, Unicamp e UFRJ, em seus respectivos sites.

vida pública figura como uma possibilidade de prazer a ela. Prazer este que também acompanha a liberdade sexual vivenciada na contemporaneidade.

A reflexão acerca de assuntos tabus é outra resposta sobre a motivação para buscar a palhaçaria, respondida no formulário. Para nós, mulheres, falar foi uma conquista, assim como a possibilidade de vivenciar a vida pública. Se somente no século XX as mulheres adquiriram o direito ao voto, podemos imaginar que o ato de expressar suas ideias cômica e publicamente também seja um ato subversivo.

Ao analisarmos o ato de falar e ser ouvida, não nos referimos somente ao movimento anatômico da expressão da voz. Em âmbito artístico e acadêmico, hoje, mulheres palhaças estão sendo aplaudidas e respeitadas por suas obras. Como palhaça, já tive dirigidos a mim comentários que analiso como parcialmente palhasóginos.

Palhasóginas é um termo que proponho para nomearmos a resistência de algumas pessoas têm em relação às palhaçarias feministas, ou seja, são palhaços/ças/ces que são misóginos/as/es, desvalorizando o trabalho feito por palhaças que trazem o gênero como tema de suas criações. Em geral, são homens que já têm uma trajetória na palhaçaria, e que simplesmente não gostam do tipo de palhaçaria feita por palhaças. Já me deparei com comentários que julgam escolhas dramaturgias de palhaças e que até zombam de suas criações. Outro fator que denota uma palhasoginia é a ausência de palhaços que prestigiam apresentações de palhaças/ces.

Gostaria de citar a palhaça Curalina Fosfol, de Adriana Santos (SC), que relatou ter sido a palhaçaria para ela um despertar e uma via de potencialização de si. Negra, Drica (como Adriana gosta de ser chamada) conta, quando entrevistada por mim em 2022 (em anexo, pág. 269 desta), que encontrou a palhaçaria após uma necessidade de se renovar no teatro, e a linguagem acabou por ajudá-la a lidar com o racismo que sofre diariamente.

Percebi que este era o caminho que potencializou minha existência e fui atrás, desde então busco, aprimorando meu processo e compreendendo como a intersecção racial fricciona com a prática da palhaçaria e de como esta prática causa rupturas em feridas coloniais. (Santos, 2022)

Drica se intitula uma negratriz, pois alega ser inevitável não carregar a raça em sua expressão artística. Num de seus dramaturgismos, a palhaça Curalina se utiliza de um pente enfiado em seu cabelo *black power*. Em entrevista, ela conta que o objeto é muito simbólico, pois a palhaça negou seu cabelo durante muito tempo. Segundo Drica (2022), o pente demonstra o orgulho de sua negritude.

A palhaça Curalina foi adaptando sua relação com o pente, com seu cabelo e com sua identidade, também por meio da palhaçaria. Argumenta que no início de seu processo de criação, seu cabelo a atrapalhava em cena, caindo na frente de seu rosto e ela ficava brava com ele.

Quando comecei o processo de pesquisa para o “nascimento” da palhaça percebia que da prática emergia de modo intenso, uma ligação com minha ancestralidade, meus afetos e sensações mais profundas. Na época eu estava em fase de transição do cabelo (libertação da parte alisada e assumia meu cabelo afro). E como é muito dito no mundo da palhaçaria: a menor máscara do mundo não me escondia, mas sim me revelava. E assim minhas próprias *gags* foram surgindo e uma relação forte com o cabelo se apresentava. A presença de minhas tias avós, minha avó e minha mãe eram visíveis nas minhas soluções e improvisações em cena. O que surgia de modo objetivo na palhaça era operacionalizado pela subjetividade de meu negro corpo. Depois de ter criado que percebia o que me ocorria. (Santos, 2020)

Drica conta que já foi indagada sobre sua relação com seu cabelo em cena. Questionaram se o que ela propunha não poderia servir ao contrário de sua intenção, ridicularizando seu próprio cabelo. Ela relata que, desde então, passou a rever como se relacionava com esta parte de seu corpo, e então mudou a atitude. O cabelo, que antes a atrapalhava, caindo na frente de seus olhos, agora é sua fonte de poder, com o qual ela se conecta para pensar. O cabelo agora a potencializa. Abaixo, foto da palhaça Curalina e seus cabelos.



Figura 10: Palhaça Curalina, de Adriana Santos (ou Drica), em 2020. Foto de Chris Mayer.

A partir de motivações íntimas, pessoais e únicas, enredadas em constructos sociais e de gênero, as palhaças foram despertando para a linguagem da palhaçaria nas últimas décadas do século XX, no Brasil. Foram também tecidas reflexões sobre como é importante o papel da memória nas criações de palhaças, como veremos a seguir.

2.3. Tecendo memórias

Faz de tua vida mesquinha um poema.
E viverás no coração dos jovens e na
memória das gerações que hão de vir.
Esta fonte é para uso de todos os sedentos.
Toma a tua parte.

Cora Coralina

Como palhaça, posso afirmar que muitas ideias que surgem quando crio uma cena se dão pelo fato de eu ser mulher. Essas motivações são tão fortes pra mim que não consigo não acatá-las e, por vezes, me sinto até repetitiva, quando da criação cênica em palhaçaria. O fato é que tais memórias, sobre ser mulher no mundo contemporâneo, saltam na frente de outras e acabam por guiar minha cena, pelo menos por agora.

Para a pesquisadora da cena, Lucia Romano (2009), o corpo em cena jamais é neutro, carregando consigo todas as suas marcas de gênero, classe e etnia. Já para Silvia Federici (2019, p. 84), as mulheres têm sido as principais responsáveis pelo resgate da memória e a partilha de ancestralidades.

Os disparadores para as ações que formam a dramaturgia de minha palhaça, Malagueta, são variados, mas, por vezes, indicam um desconforto com alguma situação já vivida ou até mesmo ouvida por mim, Fernanda, sua vivenciadora. Ou seja, não são necessariamente temas que me afetaram diretamente, mas que catapultam uma espécie de necessidade/memória/costume coletivo. As ações que enceno como palhaça permeiam meu universo de mulher. A professora e pesquisadora da USP Beth Lopes, que tem ampla pesquisa sobre a memória, salienta:

Quando se pensa em uma cartografia e nos meios pelos quais o performer a experimenta em processos artísticos e espetáculos, são muitos os exemplos do uso da memória como um impulso, como uma motivação, como um tema ou como um procedimento para tornar o trabalho com o seu corpo um objeto cultural. (Lopes, 2010, p. 135)

A memória está presente em diversos momentos e em variadas camadas da construção cênica. Uso a memória de ser mulher para escolher abordagens, temas e disparadores específicos. Utilizo a memória de pequenas percepções que o corpo adquiriu ao longo do tempo, ligadas a sensações e afetos, inclusive provenientes de experimentos técnicos. E ainda convoco memórias de riso, quando da relação e comunicação com o público. Para a pesquisadora Joice Aglae Brondani, a também palhaça Umbigolina Goiabenta (2010):

Num processo criativo, tanto a imaginação, quanto a memória se validam como verdades transformadoras. É ainda válido reafirmar que a memória com a qual se trabalha não está ligada somente à história de vida ou a um curto prazo temporal, mas sim a toda história que permeia a existência do ser humano e, quiçá além dela, já que por ter uma natureza líquida o imaginário inunda e transborda facilmente. A memória a que nos referimos é muito mais do que lembranças: são adicionadas a estas, os sonhos e a poesia, gerando um fundo poético que contém a memória, abriga o devaneio e protege o sonhador e cuja potência é uma das mais fortes formas de integração para pensamentos, lembranças e sonhos do ser humano. (Brondani, 2010, p. 29)

Muitas vezes, em nossas dramaturgias de palhaças, partimos de memórias que são capazes de nos fazer rever a história que permeia nossa existência. Entender o que é ser mulher na atualidade demanda a compreensão de como chegamos até aqui, e de como foi o processo de imposição dos dispositivos de gênero, que recaem sobre todos (Zanello, 2018). Os dispositivos dos processos de subjetivação para as mulheres são o enlace amoroso (que vem junto com um ideal estético) e a maternidade, como já foi salientado neste trabalho. Aliados e efeitos dos dispositivos, incidem também as tecnologias de gênero, recaindo em outros dispositivos a partir de desdobramentos decoloniais e *queer*.

Ao analisar os dispositivos e as tecnologias de gênero, que são cotidianamente impostas, de modo mais impactante para corpos dissidentes, notamos como a construção das subjetividade e identidade das mulheres acaba tendo aspectos comuns, coletivos, assim como diversos. Assim, podemos compreender que a memória de algumas mulheres é tecida por desejos similares, como o de encontrar um amor (e as necessidades estéticas para tal) e de ser mãe, temas comumente encontrados em encenações de palhaças. Neste sentido, Beth Lopes salienta:

A sua expressão se constitui não só em um traço sensível do seu processo fisiológico e psicológico mais íntimo, mas também é a expressão individual resultante de um conjunto de relações sociais sobre a qual pesam as tensões e os dilemas de sua época. (Lopes, 2010, P.138)

Fruto de percepções e vivências sociais do performer, ou aqui em nosso caso, da palhaça, o disparador para a escolha do tema que regerá a cena a ser montada pode surgir dos mais variados meios. Um objeto, uma música e até mesmo uma sensação podem fazer desenrolar uma cena. Como exemplo, tive um número de minha palhaça Malagueta que surgiu quando avistei um *case* de violão. A cena se chama “O Caso de Malagueta” (2018).

Popularmente existe a expressão “corpão violão” para descrever um padrão de mulher que tem o corpo esteticamente desejável, com curvas acentuadas, que lembram um violão. Quando vi o *case* de violão, logo me lembrei dessa expressão. Em seguida, imaginei um ukulele (porque eu toco o instrumento) saindo do *case*, como se fosse um bebê, e achei engraçado.

Decidi que o *case* daria à luz a um ukulele, simbolizando um ato valorizado e encorajado por nossa sociedade, o de ter um filho. Assim, poderia parodiar o dispositivo materno (Zanello, 2018) e fazer com que a cena fosse uma potencial expressão da pressão exercida pelo patriarcado. A suposição é de que, ao parodiar a maternidade romantizada, possamos engendrar uma reflexão sobre o preciosismo de uma suposta e divina missão materna que incida sobre as existências de mulheres cis-gênero, deslocando da mulher a pressão contínua de ser considerada pela sociedade uma boa mãe.

Antes do bebê ukulele nascer do *case*, porém, era necessário que o mesmo fosse fecundado, o que foi motivo para a cena que antecede a do parto, a do sexo entre Malagueta e o *case*. Nesta cena de sexo, tomei como referência um corpo lânguido, grotesco, com línguas e contorções, ações que remetem à sexualidade e a uma sensação quase animalesca. Esta corporeidade parte de vivências sexuais minhas, acionadas por memórias de técnicas experienciadas em oficinas de teatro.

A languidez investida na micro-cena do sexo tem a ver com a sensação de lava vulcânica que vivenciei em um ensaio⁶³. Assim, pude “perceber que cada recordação do passado é mediada por uma imagem, sempre presente e tatuada no próprio corpo” (Lopes, 2016, p. 50). Tal sensação de lava advinda de técnica me remeteu aos sentidos sexuais vividos por mim em minha intimidade.

Convenhamos que a sexualidade se configura ainda num tabu para muitos. Para Beth Lopes (2010, p. 137), “criar uma narrativa com a linguagem corporal significa agregar uma

⁶³ Ensaio guiado pela diretora espanhola Elena Diego Marina, para o espetáculo solo Quando se Abrem os Guarda-chuvas, da Farândola Teatro-circo, no qual atuo e sou fundadora. Consistia em materializar no corpo vários elementos da natureza em seus diversos tamanhos, como, por exemplo: areia, gota, chama de uma vela, tufão, lava, gelo, lama, rio, cataratas, incêndio, entre outras. O espetáculo teve sua estreia em junho de 2011.

quantidade de fatos sobrepostos da memória que correm em diferentes direções”. Desta forma, mistura-se a memória que motiva toda a cena e baseia a dramaturgia criada, a de ser mulher, ao mesmo tempo em que são disparadas várias micro-memórias que compõem esta memória, sendo elas pessoais (da vida íntima) e técnicas (da vida artística).

Existem diferenças entre a palhaçaria e a palhaçaria feminina, e/ou feminista, em relação à dramaturgia, como apontado por várias palhaças em nosso formulário. Consideremos a palhaçaria tradicional, praticada por homens, mas não somente. Nos referimos aqui à linguagem que nasce do circo tido como clássico, na qual os palhaços praticam *gags*, e que pode ser muito diferente da comicidade praticada por mulheres.

Considero, nesta pesquisa, que a palhaçaria feminista seria aquela praticada pela palhaça (pelu palhace ou até pelo palhaço) que aborda, por meio de suas dramaturgias, o universo da mulher e suas demandas sociais e existenciais. Acontece que no circo e na palhaçaria tidos como tradicionais, há roteiros de cenas e ações que foram formatados por meio de piadas e *gags*, nas quais se evidenciam privilégios masculinos. São, de acordo com Rémy (2016), brincadeiras, tropeços, trapaças, gambiarras, enganações, jogos, enfim, ações que representam o divertimento do universo masculino desde o início do século XX.

Os dramaturgismos das mulheres palhaças variam, de acordo com o universo particular de cada uma. Mas aqui cabe uma questão: em que ponto as individualidades podem ser universais/coletivas? Ao analisarmos as diversidades das mulheres pretas, periféricas, pobres, velhas, gordas, homossexuais, transexuais, nômades, imigrantes, deficientes, não podemos deixar de investigar como suas respectivas palhaças delineiam na cena tais especificidades, que provavelmente, por meio de suas vivências e memórias, trarão em sua dramaturgia alguns resquícios de suas dores e, por meio do riso, tentarão subvertê-las. Assim, os discursos das palhaças, por sua vez, poderão incorrer nas sutilezas de suas heterogeneidades. Segundo Beth Lopes:

O que se pode concluir sobre as questões que envolvem a memória do performer é que a imersão na interioridade tem um fio invisível conectado para o exterior pela força da linguagem. Enfatizando a ação e o acontecimento ele gera uma forma de expressão que reflete a história e a formação ideológica que o representa. Desta forma, este discurso não requer homogeneidade e unicidade do sujeito, mas faz da linguagem um ponto de partida, de revelação. (Lopes, 2010, p. 143)

A linguagem da palhaçaria traz como ferramenta vital a possibilidade de subversão pelo riso. Esta possibilidade seria condição desta palhaçaria que chamamos de feminista. A

comicidade faz parte da história da humanidade desde o seu surgimento. Neste sentido, do que se ri quando rimos da palhaça? Que códigos ela subverte que provocam graça? Como a empatia da palhaça pode quebrar preconceitos e denunciar injustiças?

A tessitura dramaturgica de cenas de palhaças, por vezes, se baseia na quebra de expectativas do comportamento da mulher, dentro do cenário social. A subversão pelo riso funciona quando o contexto é identificado e a memória coletiva reconhecida. Na cena de Malagueta com o *case*, acima citada, o corpo grotesco, impositivo e sexualizado da palhaça difere de um ideal de beleza e performance sexual que se espera de uma mulher, bela, receptiva e sexualizada até certo ponto (Zanello, 2018), subvertendo a expectativa desse ideal.

Seja a memória que motiva escolhas cênicas, a memória de micro-percepções corpóreas, seja a memória do riso, que problematiza e subverte, o que ecoa na busca do nosso fracasso e ridículo, ao menos pra mim e minha Malagueta, é descobrir como posso materializar minhas bobagens, e “como a história pode ser contada com a linguagem do corpo do performer?” (Lopes, 2010, p.143). A memória, por fim, nos presenteia com matérias peculiares que remontam a corporeidades próprias, podendo, assim, gerar identificação e empatia na plateia, estreitando o caminho para o riso.

EM MEMÓRIA DE MISS JUJUBA

Tenho que paralisar esta escrita e escrever sobre outra forma de se pensar em memória, aliada à ideia de representação e legado. Preciso escrever sobre algo que está acontecendo agora. Hoje é dia 6 de janeiro de 2024. Ontem, dia 05 de janeiro, foi encontrado o corpo de Julieta Hernández, a palhaça Miss Jujuba, de 38 anos. Venezuelana e cicloviajante, a palhaça viajava de bicicleta pelo Brasil desde 2015, e estava retornando para seu país natal, quando foi brutalmente assassinada na cidade de Presidente Figueiredo (AM), a poucos dias de abraçar sua família.

Conheci Julieta na oficina O Palhaço e o Sentido Cômico, ministrada por Ricardo Puccetti no Lume Teatro, em fevereiro/março de 2023. Artista experiente e muito engraçada, Miss Jujuba arrancava risos avassaladores e fervorosos, tanto durante a oficina que cursávamos juntas, quanto durante uma de suas apresentações, que tive a honra de assistir. Tida por muitos como corajosa por viajar sozinha de bicicleta, a palhaça costumava se apresentar em lugares onde a arte não chegava, como periferias, aldeias indígenas e comunidades ribeirinhas, em vários estados brasileiros.

A comoção é imensa, tanto no Brasil, quanto na América do Sul e até na Europa. Nas redes sociais, palhaços, palhaças e, principalmente, palhaças, esboçam suas dores e reascendem discussões sobre feminicídio, patriarcado e liberdade. Em um de seus vídeos do Instagram⁶⁴, Julieta, também ativista social, relata:

Ser mulher, palhaça e migrante venezuelana são três coisas que estão entrelaçadas. E nesse momento eu sou migrante venezuelana itinerante, viajando de bicicleta pelo interior dos estados nordestinos do Brasil, que ainda quando não é o país no qual eu nasci, é um pouco meu sim. Porque inevitavelmente a gente como migrante acaba se permeando pela cultura e realidade do país no qual por necessidade e escolha a gente teve que morar. Ser mulher, palhaça e migrante é uma grande responsa, porque querendo ou não a gente vira referência. Referência de mulher que viaja só, referência de mulher que escolheu uma profissão que geralmente é de homem. Porque nesses lugares é difícil que chegue palhaço, e quando chega, é homem. E ser talvez a primeira venezuelana que muitos e muitas pessoas aqui conheçam em um momento no qual companheiros de meu país moram em situação migratória em diferentes partes, incluindo a América Latina, e sofrem de xenofobia. Ser venezuelana migrante é uma grande oportunidade de poder chegar nas pessoas para falar do meu país, do quão próximos somos, da nossa realidade, que eles possam ter uma referência para além do que a televisão dá para eles, e assim fazer com que os próximos venezuelanos e venezuelanas que cheguem a eles sejam recebidos de braços abertos como eu fui. (Hernández, 2023)

Politizada, Julieta considerava sua jornada importante para o reconhecimento dos venezuelanos por parte dos brasileiros, afim de diminuir a xenofobia sofrida por eles. Abaixo, uma das fotos da palhaça Miss Jujuba, de Julieta Hernández. Esta tem sido divulgada junto com uma frase de protesto “Homens podem tudo, mulheres não”, contra o patriarcado e o feminicídio.



⁶⁴ Instagram de Julieta Hernández: <https://www.instagram.com/utopiamaceradaenchocolate/>

**Figura 11: Julieta Hernández, palhaça Miss Jujuba.
Ano e fotógrafo desconhecidos.**

No dia 12 de janeiro foram articuladas e realizadas muitas manifestações contra o feminicídio em todo o Brasil e em cidades de outros países, tamanha a repercussão da tragédia que tirou a vida de Julieta. Nós, palhaças brasileiras, estamos unidas em prol de dar maior visibilidade ao violento assassinato, cuja notícia circulou nos maiores jornais e sites do país. Dentre as dezenas de parecidas mensagens de repúdio ao feminicídio e de dor pela perda da amiga, esboçadas por palhaças/ços/ces, destacamos a compartilhada pelo Circo di SóLadies | Nem SóLadies e pelo Circo do Asfalto, também no Instagram⁶⁵:



Figura 12: Print da postagem do Circo di SóLadies e do Circo do Asfalto sobre Julieta Hernández, palhaça Miss Jujuba. Ano e fotógrafo desconhecidos.

Como mulher, afirmo que via em Julieta um símbolo de liberdade. Sua existência livre e circulante me inspirava e encorajava. Saber que existia uma mulher que viajava sozinha fazendo palhaçaria em lugares inóspitos do país era, para mim, uma inspiração e uma motivação para prosseguir no meu ofício. Quando alguém conseguir enxergar uma vida plena em uma palhaça, estaremos, assim, cumprindo nossa missão com a palhaçaria feminista, pois a sociedade precisa enxergar a mulher e outros corpos dissidentes como equânimes em termos de valor de vida.

⁶⁵ Link da postagem: <https://www.instagram.com/p/C1vXszNN7fG/> Acesso em 08/01/2024.

Segundo o site Monitor da Violência⁶⁶, a taxa de feminicídio no Amazonas é 30% maior do que a média nacional brasileira. Estudos apontam que isso se dá pelas características de colonização e exploração, cujos efeitos são, dentre outros, o aumento da violência de gênero. Desta forma, na região, machista e misógina, a mulher não é tratada como cidadã, em paridade, mas como objeto para seu uso, inclusive, sexual.

Além de sua coragem e liberdade de viajar em sua bicicleta sozinha, Julieta era também subversiva, pois colocava seu corpo a serviço do riso. Sua maneira de ver a vida era anti-capitalista, fazendo arte para pessoas que nunca a teria, se ela não lhes levasse essa oportunidade.

Me recordo da cena em que assisti Miss Jujuba: esta entrava em cena e se deparava com um boneco, montado a partir de seus objetos. Aos poucos e aos risos, Jujuba o desmontava, e se revelava então o instrumento cuatro, de origem venezuelana. Talvez ela pensasse que, ao desconstruir o boneco, estaria, metaforicamente, desconfigurando o próprio patriarcado... Talvez sejam meus olhos de espectadora feminista que vêem assim. Mas o fato é que é aí que a palhaça cantava uma emocionante canção, evocando memórias de sua terra, de sua origem, de sua ancestralidade, constituindo, assim, uma palhaçaria decolonial. Desmontando o boneco patriarcal e diluindo-o em sua identidade, ela cria o mundo do jeito que lhe apetece. Sendo livre.

Ao todo foram 167 cidades ao redor do mundo que se mobilizaram para homenagear a artista e para protestar contra opressões de gênero, fazendo bicicletadas e *varietés* circenses, contra o feminicídio e pela liberdade e segurança das mulheres. Houve centenas de desenhos, poesias, músicas, pinturas e manifestações artísticas criadas para homenagear Julieta. Abaixo deixo registrado uma poesia escrita pela palhaça Martha Paiva (RJ) para homenagear Julieta e também a palhaçaria feita por mulheres:

O mundo precisa das palhaças.
Talvez o mundo não saiba ainda o quanto precisa delas e ache que nem precise.
Eu peço licença ao mundo pra contar um pouco como as palhaças estão alterando a rotação da terra.
Você tem reparado que o mundo anda estranho, sem dúvida você tem reparado.
É por isso que as palhaças estão aqui.
Pra pegar aquela amargura de viver e jogar um chantilly, que nem a gente faz com café.
Pra tropeçar no desânimo, xingar o desgraçado e mandar ele ir embora.
Pra guardar cada lágrima chorada num pote de vidro de azeitona e mostrar depois para uma amiga.

⁶⁶ Informações disponíveis no site Monitor da Violência. *Link do site:* <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/>
Acesso em 08/01/2024.

É ter coragem de ver o abismo que o coração tá prestesa cair e fazer uma canção para que a queda deee seja musical.
A palhaça transformar um dia cinzento em um dia cinzento com estampa, com brilho.
A palhaça pega tudo aquilo que disseram pra ela não fazer, não sentir e não viver, e corta o não das frases com uma caneta bic, e faz, e sente e vive.
Vive intensamente.
A palhaça é intensa no seu destino de transgredir as regras que não servem pra nada.
Ela entende que não serve pra nada, e apenas revela ao mundo.
Ei mundo, essas grades aí, é pra gente pular.
E assim a palhaça convida outras mulheres a pular para o lado de cá
Pro lado das que são vistas como loucas, livres, desengonçadas, erradas, vulneráveis, sensíveis, as bis, as cis, as trans, as neurodivergentes, as cachorras, as galinhas, as excluídas, as que imigram, as que rompem as regras sem nem saber
As que são livre e não abrem mão da sua liberdade.
As palhaças denunciam o absurdo que é se levar tão a sério.
Não tente impedir uma mulher palhaça de seguir o seu fluxo.
Por mais brincante que ela seja, leve e engraçada, ela sabe que toda opressão precisa ser revelada.
E ela tem coragem de revelar.
Uma palhaça sabe o que passou pra se deixar ser palhaça, pra se permitir ser palhaça, não dá papo pra normatividade.
Afim, o que é normal?
Ela pode tudo.
Ninguém segura uma palhaça.
Juntas essas mulheres que também são palhaças, estão alterando a rotação do mundo.
O mundo não gira mais como antes.

Homenagem a palhaça Miss Jujuba, por Martha Paiva, 2024

2.4. O tear das palhaças

(...) inclusive quando fiz um primeiro processo de palhaçaria não me senti acolhida em minhas dores como mulher negra, e passar por exercícios cujo enfoque, na época eram de humilhação, para mim que sofro isso diariamente por ser mulher e negra, foi difícil de lidar.

Drica Santos – Palhaça Curalina

Respeidável púbis! Confesso procêis que tem dia que éra mió nem tê zistido... Cumé que continúa cas mêma alegria dantes? A Jujuba dêxa um arrômba enórme nos coraçã das paiança tudo mundo afóra... Prá honrá a zistênça déla e de noix tudo é quêu vô continuá analizâno os módo de fazê delas. A bunitêza da paiaçaria é que caduma brinca do seu jeitim, que é batuta! Tem aquelas que capricha nos figurino, tem ôtras que arrasa nas ténica circêense. Tem umas iscraxada, e ôtras dilicada. Cumé que dêntro do jeitim delas se constrói um discurso que póde fazê uzôtro refletí? Se começá dâno risada é capaiz que nós tem mais chança de entrá cas ideia dêntro das idéia duzôtro. Tô analisâno aqui cumé que minh amiga Madame Frôda montô a cêna dela. Tem um môte de elemento na criaçã dela que póde sê subversívo, purmodiquê faiz o pôvo rí e ao mês tempo retráta várias possibilidádge de existência das muié. Sacaê!!!

Muitas palhaças usam nariz e batom vermelhos. Algumas usam mais técnicas na sua dramaturgia, como malabares, música, contorcionismo, equilíbrio. Umas falam, outras não. Algumas usam uma linguagem feminista sutil, outras não intencionam tocar em nenhum ponto político, e há aquelas bastante panfletárias. Os modos de ser e os detalhes de cada palhaça derivam de suas personalidade e escolhas.

Apresentamos, a seguir, uma breve análise da cena “Música Clássica” (2018), da palhaça Madame Froda, considerando alguns pontos dramáticos que convergem pra, a meu ver, para um elaborado (e, neste caso, singelo) discurso feminista. Singelo porque não é óbvio e direto demais. Por meio do riso, não se perde a fantasia a qual a cena nos remete, enquanto público. Ao ser envolvida com a história da palhaça que vai tocar música clássica, a comicidade funciona como um fator que camuflaria o sutil subtexto feminista da artista Ana Luiza Bellacosta que, a todo o momento, busca conquistar seu lugar enquanto palhaça, a qual tenta garantir seu espaço como musicista.

Seguimos com uma das cenas da argentina Maku Fanchulini, buscando mostrar um pouco das palhaçarias latino-americanas. Mesmo não sendo o foco de nossa análise, acredito ser importante evidenciar as similaridades nos modos de fazer destas com as palhaças brasileiras. A palhaça de rua apresenta um número com a participação voluntária de uma menina da plateia, no qual apresenta sutis objetos que montam sua dramaturgia. Por meio dos objetos e do diálogo com menina e público, a palhaça conduz um número cômico e cheio de simbologias.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O NÚMERO MÚSICA CLÁSSICA

Para analisar a cena “Música Clássica” (2018), da artista brasileira Ana Luiza Bellacosta, que vivencia a Palhaça Madame Froda, solicito a você, leitora, que assista ao vídeo da mesma, disponível no *link* desta nota de rodapé⁶⁷. Peço para que assim proceda, clicando em

⁶⁷ Sinopse extraída da página do *Youtube*: “Madame Frôda a Palhaça vive uma musicista nacionalmente e internacionalmente desconhecida, que fará sua primeira apresentação em público, com um repertório de músicas clássicas, ou melhor, que ela considera músicas clássicas. Permeando vários estilos musicais com suas flautas, diverte e interage o público com sua irreverência, sua falta de jeito, sua inabilidade musical com os instrumentos e seu desejo de tocar pela primeira vez uma música clássica ao vivo, tudo junto e ao mesmo tempo. Até o final de sua apresentação muitos problemas aparecerão, o que poderá vir a ser sua última aparição em público” (Bellacosta, 2020). Ficha Técnica: Criação, concepção, atuação e direção: Ana Luiza Bellacosta. Disponível em: <https://youtu.be/bNBv9X7GhZs> Acesso em 11/10/2022.

todos os *links* e assistindo aos vídeos de cenas que ora analisamos. É importante que você assista para que possamos visualizar e compreender melhor as nuances dramáticas apontadas em cada análise.

Na cena de Bellacosta, podemos identificar algumas ações que podem ser relacionadas aos dispositivos de gênero (Zanello, 2018). A musicista Madame Froda entra em cena com a intenção de tocar música clássica, e, obviamente, encontra muitos obstáculos até conseguir a façanha objetivada desde o início da cena. Para tocar música clássica, entra uma palhaça musicista preta. O contraste já se dá pela simples presença da palhaça num ambiente sério e dominado por homens brancos.



Figura 13: Palhaça Madame Froda, de Ana Luiza Bellacosta, em sua cena Música Clássica, 2018. Foto de Humberto Araújo.

Podemos citar momentos em que se mostra, em pequenos detalhes, um discurso que potencializa a voz feminina, enfocando problemas pelos quais passam as mulheres, ou que ainda impulse a afirmação de conquistas já angariadas por elas. A exemplo das seguintes ações/partituras: apresentação da palhaça por um homem; medo de estar à frente dos outros; mulher bebendo; chacota dela com armas e guerra, pois é uma brincadeira tipicamente masculina; a repetição e a quebra (estante clássica, partitura clássica, flauta clássica, turbante: apropriação cultural!); a risada escandalosa; a flauta doce e o lamber do objeto fálico; tique

corporal no qual ajeita cabelos e peitos, com a gradação da irritação com a flauta, mostra a calcinha; briga com a flauta, dá ordens a ela; surto. Mas consegue, enfim, tocar!

Trata-se de um número recheado de muitas piadas e momentos de provocação do riso. A plateia é receptiva e a cena é bem entendida, pressuposto da comicidade (Castro, 2005). A construção dramática desencadeia-se, muitas vezes, por repetições e gradações de estados e corporeidades.

Tais ações têm relação direta com o universo feminista, e que talvez provoquem o riso pelo estranhamento ou ousadia de ver uma mulher fazendo tais ações, ou seja, por ironia, constrangimento, quebra de expectativas e/ou inversão de papéis. Mas também há vários momentos de uma graça universal, humana, que não se mede pela questão de gênero. Nas ações identificadas podemos destacar questões sociais, comportamentais, raciais e sexuais na atuação de Bellacosta.

Trata-se de questões que expressam a condição social entre gêneros, podendo ser indicadas tanto na apresentação da palhaça Madame Frôda, feita por (na voz de) um homem, quanto na chacota dela com armas e guerra, que pode ser brincadeira (e/ou missão) masculina. A voz que apresenta a internacionalmente desconhecida Madame Froda insiste para que esta volte ao espaço cênico, já que a palhaça, ao entrar e avistar o público, sai da cena amedrontada por ser o centro dos olhares de todos, se justificando: “não vou entrar, é gente pra caralho!” Simpática e respeitosamente a voz do homem a encoraja a entrar. Hipoteticamente, ele lhe dá espaço, a apresenta e lhe dá coragem, capacidades comumente entendidas como da figura masculina: provedor, detentor, destemido. A mulher necessitaria que um homem a introduzisse na cena, de forma a legitimá-la, permiti-la e validá-la.

A palhaça faz uma brincadeira com a estante de partituras, descobrindo que esta pode ser, em certo momento, uma metralhadora e, em seguida, um helicóptero. Remete o espectador a uma cena de guerra, atividade muito presente no imaginário masculino, o que demonstra que contextos de violência também permeiam perspectivas de mulheres, que acabam sendo contaminadas por esta visão de conflito, patriarcalizada. Ao enxergar a palhaça distante da imagem socialmente introjetada como feminina (delicada, frágil) e mais próxima de sua identidade real e atual, propensa a consumir ideologias diversas contemporaneamente, camadas sutis e inconscientes do indivíduo, o espectador pode associá-la com a criação de outras possibilidades de existência de mulheres e corpos dissidentes.

Algumas pistas feministas apresentam-se como características comportamentais nas ações da Madame Froda. Após ser encorajada pela voz masculina, ela entra e logo evidencia que está nervosa frente ao público, pois começa a tremer o corpo todo. Quando vai falar, sua

voz também está tremida, o que gera muito riso. Para se acalmar, ela tira de dentro de sua roupa uma daquelas garrafas individuais de destilado e bebe.



Figuras 14: Sequência de 5 *prints* da tela (feitos por mim) do vídeo da cena “Música Clássica”, da Palhaça Madame Froda, de Ana Luiza Bellacosta, 2018.

O medo de estar na frente dos outros (em protagonismo), a mulher bebendo, a gaitada/risada escandalosa e estranha de Froda, a briga com a flauta, a postura impositiva, dando ordens, e o surto a que ela se permite, são partituras que trazem inversões de comportamento do esperado por parte delas. Essas ações ainda estão ligadas a direitos básicos da mulher, de, por exemplo, participar da vida social. Segundo Zanello (2018, p. 41), até o século XX (e em

alguns contextos até hoje): “houve uma transformação social na qual se constituiu um lugar específico para algumas mulheres: a família nuclear e o lar burguês”. Pressegue ainda a autora:

[...] esse espaço restrito à domesticidade, foi apresentado como uma forma de empoderamento colonizado às mulheres. (...) O desconforto de algumas mulheres em relação a esses papéis fortaleceu a possibilidade de contestá-los. (Zanello, 2018, p.42)

E complementa:

[...] há *scripts* culturais (como agir, pensar, sentir, se locomover etc, para ser considerado como “verdadeiramente” uma mulher ou um homem) que já existem antes de nascermos e são mantidos por práticas sociais. (p. 46)
A mulher ideal, para casar, era aquela tida como pura, generosa, fiel e assexuada. Nela, valorizava-se como “capital” matrimonial o recato e a virgindade. Além disso, deveria ser obediente (submissa) ao marido e provedora de um amor que inspirasse apenas a ordem familiar. (Zanello, 2018, p.64)

No caso da palhaça Madame Froda, desencadeiam-se ações que se contrapõem a um ideal de comportamento tecido para mulheres. Hoje em dia, temos, enquanto mulheres, a liberdade de lutar por um espaço social mais equânime, nos contrapondo ao já estabelecido. Por isso, conforme Zanello (2018, p. 64), podemos compreender que, ao adotar atitudes opostas a ser “pura, generosa, fiel e assexuada”, ela, possivelmente, subverte uma noção de identidade de gênero introjetada pelo contexto social vigente.

Ao explicitar um nivelamento de possibilidades comportamentais, a palhaça humaniza a visão sobre ser mulher. Ao existir como é, com sua risada escandalosa, sendo impositiva e violenta com a flauta e tomando álcool, atitudes que ainda hoje são comumente reprovadas em mulheres (ao mesmo tempo que normalizadas em homens), a palhaça pode causar fissuras no entendimento que sustenta a hegemonia do patriarcado que busca justificar seus privilégios: uma suposta superioridade masculina.

A palhaça se utiliza de repetição e quebra para destacar a questão racial, da seguinte maneira (apresentando tais objetos e nomeando-os repetidamente): “estante... clássica, partitura... clássica, flauta... clássica”. Ela se mantém nesta dinâmica de dizer o nome do objeto e, em seguida, dizer que aquilo é clássico. Então, depois de dizer o nome de vários objetos, ela apresenta o turbante. O público pensa que, devido à repetição, ela vai repetir “clássico”, e é aí que entra a quebra, pois contrariando as expectativas ela diz: “apropriação cultural!”. Há objetos e usos dos mesmos que são ligados à cultura afro-brasileira, como é o caso do turbante. Porém, muitas pessoas brancas se apropriam de tais adereços por razões estéticas, sem se importar com seu significado em um contexto racial e cultural.

Promover o riso através do foco na questão racial possibilita o deslocamento de pensamentos racistas, pois facilita o escancaramento de atos racistas. Se há um racista na expectativa, este pode, inclusive, se sentir secretamente constrangido por ter seu modo de agir e/ou de pensar questionado pelo riso alheio. Quando Madame Froda nos traz à tona uma dramaturgia racial, ela abre frestas de lugar de fala (Ribeiro, 2017) e denota a decolonialidade de sua palhaçaria.



Figura 15: Palhaça Madame Froda, de Ana Luiza Bellacosta, em sua cena Música Clássica, 2021. Foto de Thaís Mallon.

O tique corporal também pode ser entendido como uma aceitação de si. Quando Froda ajeita o cabelo, *black power* com turbante, e seios fartos, características não valorizadas dentro dos padrões estéticos atuais, os quais enfatizam a magreza absoluta (Zanello, 2018), ela promove a reafirmação de si, de seu corpo, de sua identidade.

A busca pela liberdade sexual, bastante deflagrada na segunda onda do feminismo, pode ser sugerida no momento em que a palhaça lambe a flauta doce. Ela propõe um jogo que coloca o espectador a entender que ela está chupando um pênis, uma vez que o objeto tem uma estrutura fálica e, é claro, pelos efeitos sonoros (gemidos), se nota que ela está tendo prazer com isso.

Outro momento notável de tentativa de subverter o desejo da mulher, que também é controlado, é quando a palhaça sobe a parte de baixo do vestido, deixando sua calcinha (shortinho) à mostra, para comemorar o momento em que ela finalmente consegue tocar música clássica! Sua celebração, que deixa à mostra suas partes de baixo, demonstra domínio e livre

uso de seu próprio corpo. A mulher, emocionada, não precisa mais conter sua emoção. Enquanto palhaça ela pode ser tão emocionada quanto quiser.

A palhaça Madame Frôda, portanto, subverte inequidades de gênero quando joga com sua sexualidade, quando explicita comportamentos não esperados, e quando toca em questões de racialidade. Ela promove alternativas à vida da mulher, ao coloca-se num lugar não doméstico, espaço este que é público e protagonizado por ela, provocando um contraste com as limitações que lhe são impostas pelo patriarcado. Seja trazendo elementos das ondas feministas, seja questionando dispositivos (Zanello, 2018) e tecnologias de gênero (Lauretis, 2016), ou decolonizando suas palhaçarias, se faz importante que as mulheres palhaças se mantenham cavando seus espaços, projetando suas vozes e fazendo dramaturgias de suas dores, opressões e conquistas.

CONSIDERAÇÕES SOBRE ESPETÁCULO DE MAKU FANCHULINI

A palhaça argentina Maku Fanchulini trabalha com espetáculos e números de rua, o que não a impede de se apresentar também em teatros e espaços alternativos. Analisamos, na tese, um trecho⁶⁸ de seu espetáculo *Metro y Medio*, a que assisti no 6 Festival Na Ponta do Nariz, no ano de 2017, em Goiânia. Trata-se de um espetáculo de palhaçaria e teatro físico no qual há muita interação com a plateia, apesar de não haver fala.

Já no início, a palhaça procura algo em seu peito, perto do pescoço, e não encontra, até que começa a procurar na plateia. Em frente a duas mulheres, Maku continua buscando algo, até que dá um grito e reage aos seios fartos de uma delas. A palhaça volta a procurar em si, e se dá conta de que não tem seios. De forma cômica e grotesca, Maku faz força, como se quisesse fazer com que os seios cresçam, mas falha miseravelmente e arranca gargalhadas do público.

Ao brincar com seu corpo, Maku desestabiliza a percepção de quem o observa. Na ânsia de ter seis fartos e desejáveis, ela falha. Talvez os quisesse para atender ao mito da beleza (Wolf, 1992) e poder figurar numa posição privilegiada na prateleira do amor (Zanello, 2018), numa versão estrategicamente binarista. A palhaça zomba dos moldes capitalistas de corpos vendáveis, porque este não é o seu corpo e nem o de ninguém. Ela costuma dizer que é uma “*payasa hasta las tetas*”!

⁶⁸ O vídeo da apresentação disponibilizado no *link* a seguir se dá no **Encontro Internacional de Palhaças de São Paulo**, no ano de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d8HagvqgHn8> Acesso em: 09/01/2024.

Um pouco mais à frente, no espetáculo de Maku, a palhaça segura um pirulito e vai até a plateia. Pesca daí uma menina, que deve ter por volta de 11 anos de idade, aproximadamente. Maku sugere que, para dar o pirulito à menina, esta deveria fazer uma pose de cumprimento ao público. Mesmo hesitante, a menina reproduz o movimento da palhaça. Em seguida, com o mesmo artifício da atração por meio do pirulito, a palhaça posiciona a menina sentada em um banquinho.

A palhaça e a menina se sentam em banquinhos lado a lado. Se instala um jogo de cumplicidade no qual a menina repete os movimentos da palhaça, o que causa uma reação de graça na plateia. O som ao fundo é uma música instrumental alegre, típica do universo da palhaçaria, também engraçada. Elas abrem, concomitantemente, cada uma, sua caixinha.

Dentro da primeira caixinha que elas abrem há um copinho pequeno (daqueles de café) de plástico, o qual elas seguram, amassam e jogam fora fazendo alusão à força. Quando realiza a ação, a palhaça diz “poder de menina”! A metáfora de força causa riso, porque todos sabemos que não é necessária muita força para amassar um minúsculo copinho. Um segundo copinho é retirado da mesma (primeira) caixinha.

O segundo copinho elas amassam na testa, mais uma vez metaforizando a força feminina e dizendo “poder de menina!”. Elas, então, pegam (sempre a palhaça em primeiro e depois a menina) a segunda caixinha e colocam no colo. Cada uma tira uma boneca de dentro da segunda caixinha.

“Eu não quero ser princesa! Você quer? A boneca é minha!”, Maku diz isso arrancando a cabeça da boneca e apresentando seu feito alegremente à plateia, pedindo aplausos. É importante reparar aqui que a palhaça tenta desconstruir, por meio do jogo com a menina, a imagem de mulher/feminino, que é romantizada, ligada a um ideal estético-social-comportamental, que é incoerente com a realidade das mulheres hoje. Não queremos mais nos embonecar, nos fazer de princesas. Tampouco queremos assumir um lugar de combate, ou de guerreiras, porque já estamos em luta para garantir nossa existência.

O ideal estético que define um lugar na prateleira do amor (Zanello, 2018) se dá até nas brincadeiras de criança. A própria brincadeira de boneca, como tecnologia de gênero (Lauretis, 2016), assume um lugar de moldagem no comportamento das meninas, uma vez que já sugeriram ações de cuidado e realização de funções do lar de forma naturalizada.

Acompanhando os tempos, a brincadeira de boneca também sugeriu para a mulher, a exemplo da famosa Barbie⁶⁹, assumir lugares da vida pública, encorajando-as a trabalhar.

Da terceira caixinha elas tiram um lenço vermelho que desaparece nas mãos da palhaça, num truque de ilusionismo, mas das mãos da menina o lenço não desaparece, o que causa risos na plateia. Depois tiram um copinho e uma espuma de barbear. Elas preenchem o copinho com um pouco de espuma.

Maku parece não querer, mas acaba amassando o copinho na cabeça, repetindo as ações anteriores, representado força. Mas agora lambreca a testa com a espuma, e espera que a menina repita seus gestos. Este é o fim apoteótico do número: a menina amassando o copinho e se lambuzando com a espuma.

Se lambuzar, se sujar, ainda mais em público, pode representar um desapego da própria imagem em prol de seu próprio bem-estar, de sua alegria. Ao sujar-se, a criança aceita a brincadeira e se empodera. Ao brincar, a criança não se preocupa com julgamentos exteriores.

O público que assiste à partilha das ações entre palhaça e menina, participa a cada olhar, com risadas frequentes. Ao rir da mulher palhaça e da menina, nesta comunhão de ações, a plateia pode desencadear uma perspectiva sobre estes corpos, talvez para além dos limites que antes habitavam seu imaginário. Ao rir delas rindo de si mesmas, podemos, enquanto público, entender que seu universo é infinito, pois se faz diverso, profundo e complexo, como parece próprio da existência humana.

Abaixo, apresentamos a cena em capturas de tela do vídeo gravado em 2018 e mencionado acima.



Figuras 16: sequência de *prints* da filmagem de Maku Fanchulini, em 2018, no Encontro Internacional de Palhaças, em São Paulo. Captura de tela 1 - cena das caixinhas, com a menina voluntária da plateia.

⁶⁹ Barbie é uma boneca mundialmente conhecida e consumida. Foi criada em 1959 pela empresa Mattel. Fonte de controvérsias, o brinquedo já foi criticado por estabelecer um padrão de beleza inalcançável, mas também à Barbie é creditada uma perspectiva de liberdade e autonomia femininas.



Captura de tela 2 - cena das caixinhas, com a menina voluntária da plateia. Amassando o copinho na testa.



Captura de tela 3 - cena das caixinhas, com a menina voluntária da plateia. Segurando as bonecas.



Captura de tela 4 - cena das caixinhas, com a menina voluntária da plateia. Arrancando a cabeça da boneca.



Captura de tela 5 - cena das caixinhas, com a menina voluntária da plateia. Se lambuzando com a espuma de barbear na testa.

Como espectadora, o que me impressionou quando assisti a esta cena do espetáculo de Maku, é que o público realmente ri e se diverte com coisas que, se fossem homens fazendo, provavelmente não seria engraçado. Quando mulheres arrancam a cabeça de uma boneca é cômico porque destoa da imagem de fragilidade e candura que o estigma feminino carrega.

A palhaça também brinca, e faz a menina brincar com a força, esta característica bastante ligada à masculinidade. Ela ironiza a necessidade de demonstração de força, ao evidenciá-la por meio de um copinho de plástico minúsculo. Todos sabemos que para amassá-lo não precisamos de esforço. Ela chacota da qualidade força, esta que é atrelada ao universo patriarcal.

Os teares dramaturgicos de Madame Frôda e Maku diferem um do outro, mas se encontram quando tocam feminismos. Enquanto Froda brinca com seu corpo, Maku se diverte com a partilha da ação. Frôda abriga um espaço de representatividade e aborda racismo e ssxualidade. Maku joga com a alteridade e com a limitação do feminino que criaram para nós. Teares distintos, porém, questionadores e provocadores de riso.

2.5. Regionalidades e especificidades

Fala baixo! Então assim, você vai crescendo sendo podada. Então o riso, quando uma mulher gargalha ela tá libertando muitas mulheres, muitas mulheres. Ela tá libertando uma geração de mulheres, muitas vezes a família dela mesma. Assim, é muito bacana! Quando a mulher tem esse lugar de gargalhar. Ela tá libertando uma geração.

Karla Conká

Despeitado púbis! Acho bunitim demais quando as paiãça brinca cas minina, parece que já vai fazêno as minina pensá de forma mais livre, sem aquelas zideia de que pá sê muié, nois têm que achá um amô, que tem que casá, que tê fí, que tê os côrpo nos padrã. Nois num tem obrigaçã de nada por sê muié, e é isso que noix tá tentano falá aqui nêsse tempo. As paiãça têm os podê de envolvê os púbis, aí quando é fé, elas mandas lêtra, fala o qui tem que sê dito. Quando as pessoa rí, elas fica mais relaxáda, nã faiz questã de sê tão fecháda. Uma vez que as pessoa rí de nois, nois estabeléce uma intimidádge. Quando as pessoa rí cas paiãça, elas reconhéce nelas um senso de humanidádge que póde bêrá um sintimentio de igualidádge entre nois tudo. E tem umas paiãça que traiz pá cena suas coisa, sua familia, sua regiã, seus costúme. É éssa tamém é uma forma de sê fiminista. Quando nois valoriza de ônde nois vêm, nois reforçamo nosso senso de identidádge, apreciamo nossas subjetividáde, nossos modo de sê.

Exaltar as origens familiares, sociais e culturais é uma das formas de valorização de identidade e de decolonizarmo-nos. Na esteira de investigar trabalhos de palhaças feministas que envolvem questões sobre regionalidades, ancestralidades e especificidades de corpos dissidentes e povos invisibilizados, propomos aqui a análise de cenas que carreguem tais características. A seguir, nossa análise sobre os trabalhos das palhaças Tapioca e Fronha, respectivamente vividas por Esther Monteiro e Antônia Vilarinho é apresentada.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O NÚMERO SUBINDO NA VIDA

A palhaça Tapioca atua no norte do Brasil, e é fundadora e idealizadora da Trupe-açú, grupo de mulheres palhaças e circenses, que reside em Taquaruçu, no Tocantins. Contrariando as imposições da sociedade patriarcal em que estamos inseridas, o número solo “Subindo na Vida”⁷⁰ (2015), da palhaça Tapioca, de Esther Monteiro, poderia ser considerado uma cena matriarcal. É importante que você assista, leitora!

Tapioca entra em cena, diz de onde veio e chama duas voluntárias para subirem ao palco, mas precisam ser mulheres incríveis. Ela nomeia uma de Mãe e outra de Vó. E desenvolve várias piadas, algumas de duplo sentido, enquanto coloca suas pernas de pau, para, em seguida, subir na vida, ou melhor, na perna de pau, com o auxílio das Mãe e Vó.

Ela nos traz uma palhaça que usa a fala como seu principal artifício cênico. E usa a voz pra dizer quem é e de onde vem, não medindo seu discurso. Ao falar livremente, a palhaça destoa da moral da história da pequena sereia, aquela que Zanello retrata em sua obra (2018). Na história da pequena sereia, a personagem principal troca sua voz por pernas, na intenção de

⁷⁰ Breve sinopse: a cena retrata a palhaça Tapioca tentando subir na vida. Colocando suas pernas de pau, Tapioca conta como suas mãe e avó conseguiram cria-la, realizando os ofícios de quebradeira de côco babaçu e de tapioqueira. Agora a palhaça pode escolher ser o que quiser, inclusive artista de rua, graças a suas ancestrais. Disponível em: <https://youtu.be/dG1I9zcbQdg> Acesso em: 11/10/2022.

conquistar o homem amado. O desenho sugere que homens aprovam mulheres silenciosas, e reprovam o comportamento daquelas que falam muito.

Enquanto coloca as pernas de pau e sobe, ela vai contando as histórias de suas ancestrais, de como elas fizeram para sustentar a família e criar suas filhas. Desta forma, cria-se um ambiente poético, no qual suas memórias de família e histórias reais de sua vida são utilizadas como amparo e fio dramático que sustenta todo o número, que dura, aproximadamente, onze minutos.

Tapioca diz que escolheu como subir na vida. Enfatizo aqui a palavra e o significado de escolha. Há uma literalidade da ação de subir nas pernas de pau, para representar metaforicamente o que significa socialmente subir na vida. Até 1962⁷¹, no Brasil, as mulheres não podiam trabalhar fora de casa sem a permissão de seus pais ou maridos, como já dito. Atualmente, não só não necessitamos de permissão para algo, como podemos escolher nosso ofício. Apesar dos avanços, continuamos esbarrando em inequidades de cunho social, racial e cultural. Portanto, escolher como subir na vida seria ter o poder de traçar seus próprios caminhos, de eleger seu ofício na vida, de se emancipar.

No decorrer da cena, Tapioca revela que escolheu subir na vida como palhaça, enquanto sua Vó era quebradeira de côco babaçú e, sua Mãe fazia e vendia tapioca. Observemos que as gerações anteriores não tinham escolha, pois suas limitações eram fato. A avó, de 89 anos hoje (em maio de 2024), à época em que começou, ainda na infância, seguia a atividade que na região era sustento da maioria.

Já a atividade da Mãe (hoje com 62 anos), que iniciou o trabalho também na infância, era parecida com a da Vó, manuseando um produto regional, mas que já se popularizava aos poucos no território brasileiro. Esther traz a regionalidade como um forte aspecto que busca agregar diferentes discursos das diversas mulheres e suas especificidades, como as negras, as indígenas, ciganas, periféricas, entre outras. Tapioca subverte porque se emancipa. Se antes a mulher tinha que pedir permissão para o trabalho, então trabalhar por si só, e trazer comicidade ao representá-lo, já seria uma dupla subversão.

A palhaça Tapioca usa a repetição da frase “pra subir na vida, minha...”. Primeiro se dirige à Mãe, que “pra subir na vida minha mãe fazia tapioca”, e depois à Vó que, “pra subir na vida minha vó era quebradeira de côco”. Também utiliza uma música de fundo tocada ao vivo na viola, num ritmo que poderia remeter à vida nos interiores, ajudando a criar um ambiente

⁷¹ Informação adquirida no **Grupo de Estudos sobre Dramaturgia na Palhaçaria sob a Perspectiva de Gênero**, sob coordenação de Ana Borges e Karla Concá.

lírico, sentimental. “Já eu, pra subir na vida”, sentencia Tapioca, o que pode ser entendido como ‘a escolha é minha, quem manda aqui sou eu’. A palhaça escancara sua liberdade.

Uma ausência me chamou particularmente atenção na cena de Esther: em nenhum momento é mencionada uma figura paterna ou masculina, aquela à qual normalmente se imputa a obrigação de prover (Zanello, 2018). A realidade de mulheres que criam seus filhos como mães solteiras ou sozinhas no Brasil existe em número considerável⁷². A artista subverte ao explicitar em cena, como grande parte das mulheres são as que assumem as responsabilidades financeiras.

Quando Tapioca começa a subir, com a ajuda das espectadoras voluntárias, ela se coloca no meio das duas e faz um balanço para frente e para trás, e diz “nheco-nheco”. Popularmente, há um entendimento que esta expressão remeta ao barulho da cama, quando alguém está transando em cima dela: o movimento do leito provocaria o barulho de “nheco-nheco”. Este ato rápido pode ser entendido pelo público como uma sugestão sexual, divergindo, assim, da imagem da mulher recatada, descrita como “pra casar”, nas reflexões de Zanello (2018) sobre a prateleira do amor. Incorre, ainda, como são mulheres, numa sugestão sexual que explicita uma possível relação entre elas, sendo que a homossexualidade também destoaria do objetivo do dispositivo amoroso hetero-normativo, que se daria pela conquista de um homem por parte da mulher.

A palhaça cai, e novamente se escora na Mãe e na Vó para se reerguer. Podemos ler a ação como um ato de sororidade, de apoio e união entre as mulheres. E também pode ser entendido como um ato de gratidão à sua própria ancestralidade. Por ancestralidade, o pesquisador e docente Rodrigo França, ao ensinar crianças, profere:

Existe uma coisa chamada ancestralidade. Antes dessa árvore, existiu outra árvore, antes existiu outra árvore, e mais outra, outra e outra... Antes de mim vieram os meus pais, os meus avós, os meus bisavós, os meus tataravós, os meus ta-ta-taravós... Todos eram reis e rainhas. Como pode existir o hoje, o agora se você não conhece o seu passado, a sua origem, as suas características? É assim que a gente conhece a nossa ancestralidade. Isso é sabedoria e ancestralidade (França, 2020, p. 9).

Com a força de sua sabedoria ancestral, a palhaça subverte quando nega a competitividade entre as mulheres, comum em nosso meio social - devido ao dispositivo

⁷² Segundo o Diário de Petrópolis, cerca de 31% das mães no Brasil são solteiras, ou sozinhas. Acesso no dia 31/10/2020, em: <https://www.diariodepetropolis.com.br/integra/31-das-maes-brasileiras-sao-solteiras-165844#:~:text=No%20dia%20que%20C3%A9%20comemorado.pouco%20mais%20de%2020%20milh%C3%B5es>

amoroso e à prateleira do amor (Zanello, 2018), e se une com outras mulheres. Subverte quando valoriza os esforços de mulheres que vieram antes de si, e também quando valoriza suas ancestralidade e identidade.

Em determinado momento, instável e pendulando de um lado a outro, finalmente Tapioca não se apoia mais nas Mãe e Vó, e passa a caminhar sozinha. O final musical traz mais uma sugestão de cunho sexual, explicitando a liberdade da mulher sobre si e seus desejos. A palhaça toca o pandeiro e canta “meu cacete quebra coco, pra sempre tem que ser duro”.



Figura 17: Palhaça Tapioca, de Ester Monteiro, em foto de divulgação do espetáculo *Charlatonas*, de sua Trupe-açú, em 2021. Foto de Andrey Rodrigues.

O duplo sentido sugerido por ela ao cantar e contar sobre uma ação já referida na cena, e que era ofício de sua avó, aponta para a virilidade do homem, e arranca gargalhadas e um final que pode ser considerado alegre e “pra cima”. Mais uma vez, Tapioca subverte ao se emancipar, ao trazer sua sexualidade para o cerne da cena. A palhaça Tapioca, por fim, se utiliza de aspectos particulares da sua região para subverter a lógica da produtividade masculina em feminina.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESPETÁCULO *I WILL SURVIVE*

Antônia Vilarinho é a Palhaça Fronha Lafayette, de Brasília, mas que, atualmente, vive entre os Estados do Rio de Janeiro e Santa Catarina. É dela a concepção e atuação no espetáculo *I Will Survive*⁷³, de 2013, com direção de Karla Concá. Dentre os temas que aborda em seus espetáculos e esquetes, estão a solidão da mulher negra, o etarismo e a ancestralidade. A palhaça também oferece um curso de palhaçaria, intitulado Palhaçaria de Terreiro, sobre o qual também discorreremos. Explicitaremos porque assumimos, nesta análise, a subversão presente na palhaçaria decolonial apresentada pela palhaça Fronha.

No espetáculo, a palhaça Fronha está se preparando para comemorar seu aniversário em grande estilo, com pessoas amadas. Entre uma (tentativa de) arrumação da casa e outra, ela se ajeita também. Ela sugere temas que circundam a vida de Vilarinho: a solidão da mulher negra, o etarismo, a sexualidade e ancestralidade.

A solidão da mulher negra talvez seja o tema central que rege todo o espetáculo. Todas as ações da palhaça Fronha são de preparação da casa e de si mesma para a festa. Mas ao final, seus convidados não vêm. Em meio à tragédia da ausência de amor, a palhaça traça artimanhas para superar a solidão.

A palhaça retrata, com esse tema, como as mulheres negras são tratadas na sociedade, sendo invisibilizadas, tendo seus sentimentos diminuídos. Vilarinho revela, em entrevista cedida a mim, em 2022, que o fato realmente aconteceu. Ela comemorou um de seus aniversários, já da vida adulta, numa festa em que ninguém foi. O acontecimento reflete o isolamento que as mulheres negras sofrem na vida cotidiana.

Mizael, Barrozo e Hunziker (2021) apontam que o racismo é a principal causa do abandono de mulheres negras. O machismo também contribui. Havemos que levar em conta também a incidência da interseccionalidade (Crenshaw, 2016), que acumula opressões de raça e gênero em mulheres negras.

No Brasil, existem, aproximadamente, 53 milhões de mulheres negras (Mizael, Barrozo e Hunziker, 2021). Alguns indicadores revelam como o racismo opera severamente na vida delas, colocando-as como a maioria dentre as pessoas que vivem abaixo da linha da pobreza.

⁷³ Sinopse: “Com duração de 50 minutos, o espetáculo retrata uma dona de casa em meio a inúmeros contratemplos, que sonha comemorar seu aniversário em uma grande festa. Mas infelizmente nada acontece da maneira como havia planejado. Em meio aos preparativos, desejos, alegrias, mágoas, inseguranças e medos afloram através de temas como o feminino, os padrões de beleza, o envelhecimento, a solidão e o abandono.” Disponível em: <https://youtu.be/cOvesiz-stY?si=ZgKYvrA2lyYC5KHY> Acesso em 31/01/2024.

Há restrição para elas em relação a serviços básicos, incluindo condições dignas de moradia. São elas as principais vítimas de tráfico de seres humanos e feminicídio (Ipea, 2019 *apud* Mizael, Barrozo e Hunziker, 2021). As mulheres pretas recebem, em média, metade da remuneração percebida por mulheres brancas.

Os rastros deixados pela escravidão no Brasil, segundo Mizael, Barrozo e Hunziker (2021), se alastraram após a abolição, fazendo com que a população negra brasileira fosse continuamente atacada, por meio da valorização de uma política de miscigenação que visava o branqueamento da população ou, ainda, pela manipulação de dados censitários e pela eliminação deste povo.

Vilarinho traz em sua palhaça Fronha este tema geral, a solidão da mulher negra, como uma linha de frente subversiva, porque explicita uma de suas próprias dores enquanto mulher negra. Enquanto espectadora de Fronha, eu rio bastante de sua ousadia. Dou risada quando Fronha é sensual e quando ela se revela com considerável idade. Aliás, este contraste entre sua ousadia e sua idade, que tanto me faz rir, suspeito que seja também resquícios do nosso etarismo (preconceito em relação à idade), que se revela por meio deste estranhamento que temos quando nossos olhos vêem corpos mais vividos sendo ainda muito pulsantes.

Fronha fala sobre ser negra, ser mulher, e sobre ter mais idade. Ao brincar com o calor excessivo, ela nos remete à menopausa, fase da vida hormonal em que a mulher sente muito as altas temperaturas. Em diversos momentos do espetáculo ela explicita o etarismo, que nos convoca a pensar que pessoas mais velhas são hipossuficientes, portanto, não estariam aptas a raciocinar bem, a se movimentar com destreza, a exercerem sua sexualidade... Pois Fronha nos mostra o contrário, e isso gera risadas.

A palhaça nos evidencia que mulheres com mais idade podem usufruir de uma intelectualidade experiente, podem se movimentar fisicamente com força e habilidade (como nos demonstra quando mexe o corpo com a capoeira), e que podem vivenciar sua sexualidade plenamente. Ela nos deixa pistas em seus dramaturgismos. Quando ela escova os dentes e insinua um boquete, por exemplo, fazendo movimentos com a escova que deixam sua bochecha marcada pelo objeto fálico, o público ri de sua ousadia.

O contraste entre o que se espera de uma mulher e a ousadia da atitude dela, de sugerir um boquete com a escova, detona risos. É ousado tanto por ela ser mulher e sugerir um ato sexual escancarado, quanto por ela ser uma mulher considerada mais velha. E, só para explicitar, hoje Vilarinho tem 62 anos e, na época da criação de seu espetáculo, em 2013, ela tinha 51 anos, a meu ver, ainda muito jovem para abordar o tema. Será que as mulheres sentem o etarismo por volta desta idade? Mas, havemos de entender que a visão da cultura brasileira

acerca da juventude condena a mulher com mais de 50 anos a uma espécie de ser não mais desejável. Karla Conká (2021, entrevista em anexo, pág. 269 desta) disse que, ao completar 50 anos de idade, não se sentia mais olhada com desejo sexual. Este tipo de depoimento é comum entre mulheres desta faixa etária.

Na prateleira do amor, de Zanello (2018), as mulheres mais velhas ocupam os piores espaços, assim como as mulheres pretas. O acúmulo de opressões é visível nos dramaturgismos da palhaça Fronha. Vários temas se complementam: a solidão da mulher negra se junta ao etarismo, ambas se impulsionando negativamente, abalando a vida emocional da mulher.

Quando Fronha passa creme nas pernas, amacia as mesmas e afirma que estão durinhas, ela esboça um contraponto com o pensamento de que os corpos de mulheres/pessoas mais velhas são flácidos e sem músculos. Rimos quando ela diz que está durinha, porque contrasta com a ideia que temos da velhice. Quando rimos de sua bunda durinha, enquanto público, também entendemos que este corpo está saudável, outra vez em paradoxo com o que se espera de um corpo velho: debilidade. Ela complementa dizendo que isso “é por causa da capoeira”, o fato dela estar em forma.

Ela exalta a capoeira como uma atividade ancestral, conhecida por sua origem brasileira, em meio aos escravizados. O fato dela exaltar a capoeira em sua cena denota uma vontade de valorização desta prática. A palhaçaria de Vilarinho se mostra decolonial quando a palhaça coloca em cena sua cultura capoeira e quando afirma os benefícios de sua prática em seu corpo e em sua existência.

Sua obra circula em torno de etarismo e a solidão da mulher negra, assim, motivada pelo calor constante da menopausa, Fronha tira a roupa e fica com um espartilho e uma calcinha fio dental. Seu corpo, sua sexualidade, estão, a todo o tempo, contrastando com o que se espera de um corpo de mais idade, e isso é cômico porque é incomum e surpreendente. Quando brinca com o calor em excesso da menopausa, também sugere um outro calor que ela também sente bastante, o do desejo sexual. Ao fazer gestos com as mãos em frente sua vagina, nós espectadores, podemos assim entender, que é um gesto de natureza sexual.

A palhaça arranca risos quando brinca com a flacidez de sua barriga. Brinca com tratamentos de beleza ao mastigar um pepino e depois o coloca no rosto, sugerindo um tratamento facial. Indica uma tentativa de adequação a um padrão de beleza definido na prateleira do amor (Zanello, 2018), mas ao mesmo tempo ridiculariza tal arquétipo.

Fronha forra uma mesa e saca um bolo que até então estava escondido. Nele, deposita velas. E vai depositando muitas velas, o que causa riso. As muitas velas funcionam como metáfora de sua idade. Quando o pacote de velas acaba, ela, vagarosamente, revela outro pacote,

o que novamente causa risos, já que a mensagem passada é a de que a idade dela é tão avançada que, mesmo um pacote inteiro não foi suficiente. E depois, quando deposita todas as velas do segundo pacote, ela pega o terceiro, e novamente o público ri.



Figuras 18: À esquerda, a palhaça Fronha Lafayette, pelas lentes de Samira Lemes. À direita, cartaz de divulgação da oficina Palhaçaria de Terreiro, ministrada por Antônia Villarinho.

Fronha se coloca a esperar seus convidados. Na angustiante espera, ela passa o dedo no bolo e come. A plateia ri. Comer seria um impulso à ansiedade e essa vulnerabilidade dela faz o público rir. A compulsão pela comida, popularmente remetida à ansiedade, e principalmente nas mulheres, causa risos porque é comum, e enquanto público nos vemos ali. Ela mostra sua compulsão sem vergonha e por isso é engraçado.

Noutro momento, a palhaça entrega um embrulho para alguém e, no momento em que entrega, já pega de volta, fingindo que está surpreendida e dizendo “Pra mim?”, como se a pessoa do público a estivesse presenteando. A palhaça faz com que a voluntária que a “presenteou” distribua entre o público as velas, que vão sendo acesas por eles. Em seguida, insinua a canção Parabéns pra você (1942), e a plateia a segue, cantando-a.

Fronha convida um a um para se levantarem e ocuparem sua festa, já que seus convidados não foram. Por fim, todos caem na pista de dança. A palhaça consegue encher sua festa e comemorar seu aniversário.

Mesmo em meio à rejeição de seus convidados que não foram a sua festa, a superação faz com que ela reaja, não se entregue à tristeza (da solidão da mulher negra) e acabe promovendo sua festa. Me arrisco a dizer que este fim remete a uma metáfora da vida da mulher negra: mesmo em meio a decepções e dificuldades diárias, elas dão a volta por cima e superam. Superam para existir, porque ainda não há um caminho mais fácil, menos patriarcal e menos racista.

A oficina Palhaçaria de Terreiro é outro aspecto subversivo do trabalho de Antônia, que ministra a prática. Segundo Vilarinho (2023), a palhaçaria de terreiro é:

É o espaço ou o território simbólico onde fazemos nossa festa, com apresentações e experimentos de processos criativos do Corpo-Mandinga. Palhaçaria de Terreiro é onde buscamos nossa identidade, nossa voz e nosso corpo, nosso lugar de saberes das culturas pretas. Saberes que dizem pra nós sobre a construção do humano e da pessoa como território, constituído pelo terreiro, lugar dos brincantes, leve como uma brincadeira na frente de casa, na rua, no quintal. Neste quintal, abre-se um estado de conexão com sua ancestralidade, um fio de confiança que leva você a se encontrar, expandindo o amor próprio para revelar o que de melhor temos em nós. O Corpo-Mandinga se vale de movimentos físicos que causam o aquecimento interno, possibilitando relações entre dança, os jogos de palhaçaria, a ginga da Capoeira Angola e a conexão entre mandinga, o visível e o invisível, o corpo e a energia, a criação e a materialização, o imaginário, os improvisos e a criatividade. É um treinamento que prepara o corpo do artista para a cena. Esses processos são constituídos por movimentos energéticos obtidos através da ginga da Capoeira Angola e estão aliados aos jogos da palhaçaria e aos brinquedos do cacuriá, a fim de alcançarmos a presença na cena. São processos constituídos por memórias e ancestralidade.⁷⁴

Vilarinho cria, em sua oficina, um espaço simbólico no qual a pessoa busca sua identidade por meio de seu corpo. Ela resgata a leveza do brincar por meio do contato com a ancestralidade de cada ser. O que ela chama de corpo-mandinga diz respeito ao acionamento do corpo por meio da criação e da materialização do imaginário. A palhaça enfatiza o poder da memória e convoca a ancestralidade como base do processo.

A pesquisadora se utiliza de conceitos e práticas para instalar sua oficina. Ela remete o espaço em que está sendo realizada a oficina a um terreiro, no qual há a busca pela ancestralidade de cada um. Por meio do cacuriá, dança popular típica do Estado do Maranhão, ela sugere que cada uma encontre sua própria dança, sua própria ginga, numa espécie de autoconhecimento induzido por meio destes movimentos. De forma poética, Vilarinho elabora

⁷⁴ Informações obtidas no *Instagram* de Antônia Vilarinho, a palhaça Fronha: https://www.instagram.com/palhacafronha?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNIZDc0MzIxNw Acesso em: 11/02/2024.

exercícios que nomeia de macumbarias e encruzilhadas, metaforizando o candomblé via palhaçaria. Ao instalar jogos e termos de raiz afro-brasileira, como a capoeira, o cacuriá e o uso do atabaque, por exemplo, a palhaça reforça e retoma um discurso decolonial, subversivo, no qual a peculiaridade de cada uma é valorizada em paralelo à universalidade que nos atravessa.

Nusga, jamais que eu podia imaginá cas paiçaria tamém podia sê decolonial! Quando eu assistí a Tapióca eu achei bunita demais a cena dela, além de engraçada bagarai! Fiquei emocionada e ríno, ao mês tempo! Sentimento mais bão de sentí, né naum?! Emoçaum e graça! As ancestralidadgi dela me feiz lembrá das minhas, lembrei das muié que viéram antes deu e de cumo que elas tamém fôram subversiva do jeito que elas pudía. Dispois ainda tem a Frônha, paiça tamém com muito tempo de estráda, muito experiente, que inté criô uma manêra própria de compartilhá sêus sabêr. Além do espetáclo dela, ela tamém desinvolve uma oficina de paiçaria de terrêro, encruzianu os cunhecimento das religiã de matríz africânia, cos aprendizádo de comicidadgi dela. Ansim, nois pôde refletí un cadiquim sôbre cumé que se pôde abordá e construí umas paiçaria, de fato, decolonial.

2.6. Dispositivos cênicos de subversão de inequidade de gênero

Então, de que nos serve o humor?
No caso do humor subversivo, pode
funcionar como válvula de escape
a esta fúria contida contra a civilização.
O escárnio e a ironia seriam a
grande revanche contra toda a castração
imposta pelo viver em sociedade.
Vivenciar ou não o sério seria a escolha de quem
quer ir contra a ordem ou submeter-se a ela.

Minéia Gomes Oliveira

Uma hipótese formulada em minha pesquisa é que a palhaçaria feminista tece dispositivos cênicos de subversão de inequidade de gênero. Se os feminismos são subversivos, questionam uma ordem pré-existente, seria possível entender que a palhaçaria de cunho feminista também teria o caráter de subverter. Seria a palhaçaria de mulheres capaz de subverter pensamentos, costumes, hábitos, leis e práticas tão arraigadas em nossa sociedade, a ponto de, mesmo de forma mínima, desfazer (ou ao menos atenuar) os efeitos do patriarcado? Analisemos como a palhaçaria feminista atua como tecnologia de subversão de gênero.

A palavra subversão vem do latim *subversio*, termo que, segundo o Dicionário Etimológico⁷⁵, significa o “ato de destruir ou derrubar alguma coisa”. Quando pesquisamos o significado do substantivo feminino subversão, encontramos várias definições, geralmente

⁷⁵ Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/busca/?q=subvers%C3%A3o> Acesso em: 07/02/2023.

parecidas. Para Francisco Proença Garcia (2006), tendo em vista que a maioria das definições de subversão apontam para uma alteração da ordem e do poder vigentes, a define como “uma técnica de assalto ou de corrosão dos poderes formais, para cercear a capacidade de reação, diminuir e/ou desgastar e pôr em causa o poder em exercício, mas nem sempre visando a tomada do mesmo”⁷⁶ (p. 171).

Os significados atribuídos a subversão nos apontam aspectos que podem ser considerados negativos, como oposição, insubordinação, revolta, destruição e perturbação. Há este embate porque há algo a ser quebrado, deposto, refeito. Há uma ordem a ser rachada, questionada. Em seu livro, *Subversivas: a arte sutil de nunca fazer o que esperam de nós*, de 2022, Gisèle Szczyglak relata:

A subversão é a expressão concreta e visível de uma dissidência: uma oposição e uma divergência.

A subversão é um movimento do pensamento, o fruto de uma intenção que busca trazer novas ideias perante um conjunto de regras existentes, ou simplesmente invertê-las. A subversão contém uma potencialidade revolucionária. Subversão e revolução compartilham algumas linhas de sentido.

A subversão remete à tática, à arte de empregar os melhores meios e recursos disponíveis para alcançar um objetivo. Método, procedimento, truque, manobra e jogo se repercutem.

A subversão é um convite para uma mudança de paradigmas. [...]

A subversão é sinônimo de contestação. Ela abala os discursos normativos, os hábitos e as referências. É um momento de abertura para algo novo, seja qual for o conteúdo das revoluções políticas, culturais e artísticas que anuncia. (Szczyglak, 2022, p. 26-27)

No caso da palhaçaria feminista, a pauta subversiva seria exposta e esmiuçada em seus dramaturgismos, sendo questões sociais que envolvem relações de gênero e o combate ao patriarcado. Na esteira dos estudos de gênero, em Zanello (2018), Lugones (2019) e Butler (2018), buscamos aqui identificar os resquícios de dispositivos de gênero introduzidos nas cenas de palhaças feministas. Ao afunilar a análise das ferramentas utilizadas para encenar e gerar riso, identificamos dispositivos cênicos de subversão que auxiliam na busca de equanimidade entre gêneros.

Ao se utilizar de códigos sociais e comportamentais, muitas vezes representados por ações cotidianas e íntimas, as palhaças promovem identificação que desembocam em riso. Os risos acontecem, muitas vezes, por uma quebra de expectativa, ou pela inversão de uma lógica

⁷⁶ Texto “O Fenômeno Subversivo na Atualidade. Contributos para o seu Estudo.” Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/62685511.pdf> Acesso em: 30/12/2022.

vigente. Em nossa sociedade espera-se a adoção de certos comportamentos, a depender do gênero. Os papéis de gênero (Butler, 2018) esperados e a cada um atribuído, pressionam a definição compulsória dos gêneros.

Se for palhaça e o reconhecimento do gênero for visível, sobre ela recairão expectativas, por parte do público, que condizem com seu universo feminino e suas possibilidades enquanto mulher. O ser mulher tende a ser percebido antes mesmo de a reconhecerem como palhaça, ou pessoa brincante. Quando a palhaça esboça uma ação ou reação que não combina com o esperado deste ser mulher, o riso da plateia pode aparecer como um desentrelaçamento, ou como um vislumbre de uma realidade antes não vista. Ao rir de uma mulher, provocamos uma liberação para que mais mulheres exerçam suas existências sem limites, imposições ou ações esperadas e exigidas.

Ao evidenciar, reconhecer, apontar e nomear ações do patriarcado de forma divertida, como em cenas de palhaças, a expectativa pode identificar semelhanças com memórias próprias, contadas e empáticas. Por vezes, para que o público se interesse pela cena, é necessária uma identificação de características em comum entre este (o público) e a palhaça, muitas vezes mediada pela revelação de um estado, de um sentimento ou de uma característica que a humanize e provoque empatia na plateia. Em algumas de minhas experiências atuando como palhaça, já percebi reações distintas entre plateias de mulheres e de homens. Plateias formadas majoritariamente por mulheres, como em festivais de palhaçaria feminina, por exemplo, podem ser mais receptivas a temas do universo feminista.

As mulheres estão mais próximas dos temas trabalhados nas palhaçarias feministas, por isso provoca-se uma identificação direta delas com as palhaças, por exemplo, quando abordam temáticas como maternidade, questões estéticas, amorosas, sexuais e de cuidados cotidianos. De forma indireta os homens também são provocados. Talvez o homem espectador das palhaçarias feministas possa se afetar mais com a quebra de expectativa e com a inversão de uma lógica que coloca a palhaça num papel de gênero diferente em que a mulher na sociedade costuma ser colocada, do que com o reconhecimento de matérias sensíveis ao universo feminino. Tais fatores capazes de afetar a plateia, como a quebra de expectativa e a inversão de lógica, nós referenciamos como dispositivos cênicos de subversão de inequidade de gênero. A ideia de identificar dispositivos cênicos de subversão de inequidade de gênero na palhaçaria feminista nasce a partir de meu encontro com os estudos de Zanello (2018) sobre os dispositivos de gênero.

Para muitos artistas, a arte poderia ser entendida como uma ferramenta poética bastante utilizada na tentativa de quebrar estruturas, derrubar ideias e denunciar opressões. Eugenio

Barba, Bertold Brecht, Augusto Boal, Bárbara Santos e Jorge Dubatti são exemplos de artistas, criadores e pensadores da cena que usam, em suas dramaturgias, artifícios que podem provocar uma tomada de consciência. E a partir da conscientização que suas obras provocam, as mesmas podem ser consideradas subversivas.

Como indicou Garcia (2006), nem sempre a subversão visa a tomada de poder, mas pressupõe uma estratégia de enfraquecimento. Daiani Brum, a palhaça Dra. Brum, já citada aqui, por exemplo, traz, em suas criações, elementos dramaturgicos que despertam na plateia a quebra de expectativas e a inversão de uma lógica de gênero heteronormativa. Também pesquisadora, Brum (2018) analisa sua atuação como palhaça e traz algumas de suas características, como por exemplo, sua intenção de criar confusão na identificação de seu gênero, quando coloca um figurino que insere esta dúvida no espectador, se é relativa ao universo feminino ou ao masculino.



Figura 19: *Print* (meu) do vídeo da cena da palhaça Brum, “Penso Logo Desisto”, de 2021. Na imagem, pode-se notar elementos de figurino que não remetem necessariamente a vestimentas consideradas femininas.

Brum justifica sua tentativa de confundir a identificação de gêneros justamente para evidenciar a violência sofrida por grupos que pertencem ao gênero não dominante, em referência à comunidade LGBTQIAPN+. A autora dialoga com as sugestões de Judith Butler (2010), a qual sugere que, por meio do corpo, se revisem atos que já estão consolidados,

colocando a palhaçaria das mulheres, então, como ato subversivo:

Esta sugestão é aqui aproximada ao âmbito de atuação da mulher palhaça, uma vez que, através de processos simbióticos entre a arte e a vida, cada palhaça traça realidades que independem das designações ou dos estereótipos, mesmo que para isso tenha que se confrontar com eles, subvertendo-os, tornando-os um pertence seu que é posto em relação com os fatos e pessoas ao redor. De natureza dúbia e lógica própria, a mulher palhaça pode subverter estruturas fixas, burlar a concepção convencional dos fatos, criar vocábulos e conceber gestuais corpóreos. (Brum, 2018, p. 162)

A autora (2018) cita uma de suas cenas, “O Casamento ou a União”, de 2018, na qual, aos poucos, remonta, com a participação do público, algo que se assemelha a um casamento homo-afetivo. A cena de Brum apresenta a palhaça inicialmente numa entrada triunfal e, depois, jogando malabares com bolinhas. Em seguida, entra uma música romântica que sugere um clima de sedução, por meio da qual a palhaça puxa um homem da plateia, dança com ele e, ao recomençar a música, deixa este homem no espaço cênico e faz a mesma coisa com outro homem. Na terceira entrada da música romântica a palhaça puxa uma mulher, dança com ela sugere que os homens dançam entre si. Por fim, entra a marcha nupcial e Brum oferece um beijo à mulher, sugerindo que os homens também se beijem, o que proporciona uma perspectiva homo-afetiva e quebra expectativas de relações heterossexuais.



Figura 20: Daiani Brum, como palhaça Brum, na cena “O casamento ou a união”, em 2018. Foto: Samira Lemes. Fonte: Site do Sesc RS.

A palhaçaria feminista seria capaz de mostrar e explicitar ao espectador possibilidades de existência de pessoas que não detêm o poder. Os dramaturgismos feministas utilizados pelas palhaças contemporâneas seriam capazes de se configurar como táticas de empatia e vislumbres de novas existências a corpos dissidentes.

Subverter exigiria uma dose de desobediência ao que está posto. Na obra *Esperança Feminista* (2022), de Débora Diniz e Ivone Gebara, as autoras enfatizam como é necessário desobedecer para tecer outras realidades. As autoras sugerem que “desobedecer é inventar a vida” (2022, p. 266). A desobediência existe para que o que está posto seja freado, repensado, recriado.

Se às mulheres é imposta a obediência, desobedecer pode se configurar em ato subversivo, obstruindo a ordem estabelecida. E, no patriarcado, a imposição às mulheres é de obedecer. Se desobedecer é “infringir ordens dadas, costumes, tradições, leis que se pretendem reguladoras de comportamentos e guardiãs da convivência comum” (Diniz e Gebara, 2022, p. 268), então podemos entender que desobedecer é subverter.

Podemos afirmar que as palhaças existem porque foram desobedientes à regra velada de que mulher não podia ser cômica, não seria capaz de fazer rir. O movimento da palhaçaria feminista mundo afora contradiz o antigo ditame que proibia as mulheres de estarem no picadeiro, no palco, ou onde quisessem existir. A desobediência, ou o dizer não, “não quero”, “não aceito”, é um primeiro passo rumo à subversão, pois se opõe à passividade. Ativamente, ao desobedecer, as mulheres se lançaram à vida social e à palhaçaria.

Assim como a desobediência pode ser um canal subversivo, ao promover a possibilidade de mulheres exercerem suas palhaçarias, listamos outros elementos que poderiam funcionar como dispositivos cênicos de subversão, sempre relacionados a gênero na presente análise.

A ironia, a quebra de expectativas, o constrangimento e a inversão de papéis (ligados a temática de gênero!) seriam usados nas cenas de palhaças para provocar risos e reflexões. Estes, que chamamos aqui de dispositivos cênicos de subversão (pelo riso) de inequidades de gênero, muitas vezes se complementam, concomitantes e interdependentes em obras de palhaças feministas. Assim, a ironia está presente na quebra de expectativas, enquanto esta acontece juntamente com a inversão de papéis a qual, por sua vez, seria repleta de constrangimento.

A ironia é um recurso comumente utilizado em criações de palhaças. Se coloca como pano de fundo em diversas abordagens de palhaçarias feministas. É praticada quando se diz algo contrário ao que realmente se quer dizer, evidenciando humor e/ou irritação. Assim, seria lógico concluir que a palhaçaria feminista carrega em si este elemento, pois o ponto de partida é uma insatisfação com sua condição de vida (não privilegiada), e desemboca numa criação cênica que se traduz em riso. Para que a mensagem seja efetivada e entendida, o uso da ironia requer um conhecimento prévio.

A palhaça Fran⁷⁷, vivenciada por Rafaela Azevedo (RJ), se utiliza bastante deste recurso. Sucesso nas redes sociais desde 2020, a artista apresenta um humor irônico ao colocar a mulher agindo sexualmente de forma semelhante aos homens, objetificando-os e depreciando suas masculinidades. Rafaela denuncia opressões por meio da ironia, muitas vezes sendo levada a sério por alguns seguidores, que não compreendem sua brincadeira. Ao mesmo tempo em que é irônica, ela também inverte os papéis de gênero quando age como homem, consequentemente quebrando expectativas e constrangendo.



Figura 21: Palhaça Fran, de Rafaela Azevedo. Imagem de divulgação de seu espetáculo “King King Fran”, de 2023. Foto de Nanda Carnevali.

A quebra de expectativas é uma estratégia dramática de palhaças contemporâneas, e se materializa de diversas formas. Primeiramente, acontece quando é aguardado determinado

⁷⁷ O trabalho da artista pode ser conferido através do *Instagram*: <https://www.instagram.com/fran.wt1/> e do *Youtube*: <https://www.youtube.com/@apenasafra>

tipo de comportamento por parte de uma pessoa, a depender de seu gênero, e esta, por meio de suas ações, não corresponde ao esperado. Os papéis de gênero (Butler, 2018) dão indícios de como se impõe a divisão entre os gêneros em nossa sociedade contemporânea, inclusive, binarizando-os.

A quebra acontece quando um comportamento adotado destoava do esperado pelo gênero a que foi atribuído, causando estranhamento e, posteriormente, riso. Riso este que só é disparado, porque já houve empatia deste público com a imperfeição mostrada até então pela palhaça. A mesma palhaça Fran, de Rafaela Azevedo, que se utiliza da ironia, também costuma quebrar expectativas quando se comporta com atitudes consideradas do universo dos homens. Quando se coloca como conquistadora, altamente disposta a sentir prazer e não se importar com os sentimentos alheios, a palhaça Fran se mostra de forma contrária ao que a sociedade espera de mulheres, reconhecidas, em geral, como pessoas a serem conquistadas, que têm seu prazer reprimido e que são colocadas num lugar de exercer cuidados para com o outro.

Outro exemplo de quebra de expectativas se dá no espetáculo “A Visita de Chico”⁷⁸, da palhaça Soldara, de Radarani Oliveira, de Goiás (2018), já mencionada aqui (no 1.7). O espetáculo mostra a chegada em casa de uma artista de rua, depois de um dia trabalhado. Entre os momentos de relaxamento, a palhaça brinca de seduzir casaco e chapéu que estão pendurados na arara, lembrando a imagem de um homem. A expectativa criada é de que ela consumará o ato sexual com a figura, mas, neste momento, sua menstruação desce e tudo para drasticamente. O clima de sedução, estabelecido por meio de uma música e movimentos corporais igualmente sedutores, agora muda. O drama do período menstrual se instala, remetendo-nos a um inevitável universo de mulher. A construção de um ambiente sensual, criado até então, é quebrado, o que leva ao riso. Ela não continua a transa, mas se continuasse, mesmo menstruada, poderia ser ainda mais subversiva.

A divisão sexual do trabalho, fomentada pelo advento do capitalismo, destinou aos homens a vida produtiva, e às mulheres, a vida reprodutiva, o que inclui cuidados alimentares, higiênicos e educacionais (Zanello, 2018). O senso comum social entendeu que a elas caberia

⁷⁸ Breve sinopse extraída da página do *Youtube*: “A Visita de Chico é uma trama que conta a história de uma palhaça que se veste de homem para ganhar a vida como artista de circo. Ao fim de cada espetáculo, Soldara retorna à sua casa, emaranhada às exigências da sua profissão, do seu corpo e dos seus projetos de vida. Com seus encantos e desajustes, segue a sua pacata vida com imaginação. Movida por um entusiasmo, conhece Chico e se apaixona. Quando recebe a visita de Chico, o terno romance é acometido por uma circunstância indesejada, com a qual Soldara se envergonha e foge. Toda a vida ela teve de lidar com esse constrangimento sem aceitá-lo, mas já não pode mais escondê-lo. Caso contrário, perderá seu grande amor. A trama é tecida pela aceitação, pelo desajuste e pelo ridículo enfrentamento de uma mulher palhaça, movida por outras lógicas que abarcam positivamente o impasse e o papel social da mulher.” Espetáculo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oeK57H7ybdI>

possibilitar aos homens a vida produtiva, do labor. Desta forma, foram se impondo os papéis de gênero que Butler (2010) nos apresenta como ações que são compulsoriamente destinadas a alguém, a depender de como a pessoa é, binária e socialmente, identificada.

A inversão dos papéis de gênero comumente provoca riso. É notório que quando homens se vestem de mulher, prática que acontece muito em períodos festivos, como no carnaval, a brincadeira se instala. Porém, observa-se que a mulher vestida de homem não seria tão engraçada, demandas de uma legitimidade masculina ao provocar o riso. Inverter os papéis de gênero é um ato irônico e quebra expectativas de público, pois isso possibilita com que apareça o riso quando reconhecemos algum contraste com a própria realidade. Colocar a mulher num papel de dominadora, de segura/confiante ou violenta, são artifícios que podem gerar confusão no entendimento tácito dos papéis de gênero (Butler, 2010).

A palhaça Fran produz vários vídeos com conteúdos engraçados, polêmicos e de gênero, e os posta no *Instagram*. Ao tentar comprar homens, por exemplo, Fran os objetifica, menospreza seus sentimentos e não é cuidadosa, comportamentos que a afastam de uma performance feminina conhecida e esperada socialmente. Rafaela Azevedo (Fran), que se utiliza da ironia e da quebra de expectativas em suas criações, também inverte os papéis de gênero (Butler, 2010). Em seu novo espetáculo, “King Kong Fran” (2023), Rafaela também lança mão do constrangimento, ao tratar alguns de seus espectadores homens imitando a performance masculina.

O constrangimento também pode ser considerado um dispositivo cênico de subversão de inequidade de gênero. Espécie de desconforto ou vergonha, o constrangimento pode provocar o riso ou cessá-lo. A palhaça Fran consegue provocar o riso quando constrange um homem de seu público. Já Érica Rodrigues, a palhaça Dolores, de Brasília, consegue calar os risos da plateia.

Em sua cena⁷⁹, a palhaça Dolores entra bela, com um sobretudo e um vestidinho curto por baixo, potencialmente se configurando como uma candidata a ocupar um bom lugar na prateleira do amor (Zanello, 2018). Mas ela está visivelmente embriagada, quebrando com o que se espera deste corpo feminino. A palhaça começa a realizar um envolvente e ridículo *strip-*

⁷⁹ Sinopse extraída do *Youtube*: “Ela quer tirar a roupa, ela quer ser o centro das atenções. Dolores, interpretada por Érica Rodrigues (DF), é uma palhaça que não tem o menor pudor e vergonha, que quer, ao modo dela, conquistar o público a todo custo. Arrancando risos e peças de roupas, sensualizando de forma desajeitada, Dolores, no caminho para o seu objetivo, resolve propor ao público uma brincadeira: ser rotulada. Mal sabia ela das consequências da brincadeira, que nunca acaba como ela imaginava.” Ficha Técnica: Atriz e palhaça: Érica Rodrigues. Dramaturgia e direção: Érica Rodrigues. Figurino: Mariana Alves Rodrigues e Raphael Elias. Cena disponível em: https://youtu.be/NSuOCAqQkcE?si=HLSp61fE_ot0XfOk Acesso em 28/03/24.

tease, que causa risos. Aos poucos, seu corpo bonito se torna lânguido e grotesco, realizando movimentos engraçados para tirar o vestido. Repete os gestos divertidos quando depois tira o espartilho, que também carrega por baixo da roupa.

Dolores exemplifica o modo como o gênero é fabricado pelo discurso quando Dolores brinca com a plateia, que começa a conversar com ela e elogiá-la “linda”, “gostosa”. Ela usa uma fita *silvertape* e, à medida em que o público a chama de algo, ela anota a palavra na fita e, em seguida, passa a fita em alguma parte de seu corpo, enrolando-a. Ela vai atando os elogios ao corpo. É como se ela fosse colocando em si o que os outros dizem dela. A cena é condicionada à esta manipulação/participação da plateia. Ela é metafórica e literalmente rotulada pelo público.

À medida em que a palhaça vai colando a fita em seu corpo, a plateia vai se desfazendo de seus risos, de forma constrangedora. Dolores está toda enfaixada, de forma violenta. E algumas dúvidas surgiram, quando assisti à cena (*online*): Do que se ri? (Seria pelo contraste de bela e bêbada?) Por que o riso cessa? (Seria pela violência de ver a palhaça enfaixada/fitada?) Por que o elogio, por vezes, objetifica? Qual signo sugere violência? (Quando ela tapa a boca e o pescoço? Por que não quando ela fitava as outras partes do corpo?)

O final emocionante se dá quando um homem se levanta da plateia, espontaneamente, entra em cena e tira a fita da boca da palhaça, abraçando-a e, em seguida, saindo. Depois, mais um homem e três mulheres entram no espaço cênico e a ajudam a retirar o restante da fita. Em entrevista concedida a mim, em 2021 (em anexo, pág. 269 desta), a artista revela um pouco de seus processos criativos:

E eu fazia muitas das dramaturgias clássicas e começaram a me incomodar muito, várias delas. E eu falava, eu não posso mais fazer isso. Eu tô rindo de quem? Tô rindo de mim mesmo, ali? Eu estou me... Então essas perguntas ficavam na minha cabeça. Eu falava: não posso criar algo nesse mesmo padrão. Mas a criação, ela surgiu do não racional, foi o corpo criando. O racional, é claro, ele atravessava o meu ser, isso tudo eram camadas de pesquisas, lendo sobre feminismo, lendo sobre tudo isso, isso tudo estava em mim e minha palhaça manifestava isso, manifesta isso, em cena, com piadas, com *gags* pessoais, enfim, com uma série de ferramentas para trazer o riso a partir da linguagem feminista. E aí juntei o *strip-tease*, pra ligar o raciocínio, né, juntei o *strip-tease*, chegando nas fitas, com o tempo isso virou um grande jogo com a plateia. Hoje em dia eu entro em cena e pergunto pra todo mundo, vocês me autorizam, é ‘ai, quero tirar a roupa, vocês me autorizam? Sim.’ Aí, às vezes, não. E aí eu só tiro a roupa hoje em dia quando a plateia inteira grita sim. Eu provoço a plateia a gritar, então a gente já criou um jogo, ‘tô fazendo isso porque vocês disseram que sim!’. E aí já começa esse meu caminho, aí vou tirando. Aí antes de entrar na fita eu falo ‘aqui é um jogo de sedução’, e quando vocês disseram sim para tirar a roupa, estão automaticamente inscritos aqui. Vão ter que participar. E aí vou nessa provocação da plateia, de escrever

só o que a plateia diz, né?! E vou colando e provocando a plateia a participar a todo momento. É muito interativo, né. No número só existe o fio condutor, nunca é igual. Tanto é que não existe ensaio prévio, ele é a partir do improviso. Existe uma marcação dramatúrgica, mas não tem... Eu nunca sei, só sei como vou começar. Eu nunca sei como vou terminar. Nunca sei quais palavras eu vou escrever, ou onde vou colar essas palavras. Eu só sei que eu vou ter um início e um fim, que é onde vou vedar a oralidade. Mas que também, já aconteceu, inclusive de pessoas da plateia gritarem cala a boca, e eu escrever e calar. Eu comecei a usar *silvertape*. A primeira vez que eu usei *silvertape* um homem levantou da plateia, a primeira pessoa que entrou foi um homem da plateia, completamente aletório. Mas eu estava em cena e eu me coloquei em cena por mais tempo, com as fitas paradas, só olhando. Eu comecei a respirar e falar: não tira as fitas, respira, respira e dilata, respira e dilata, respira e dilata. Era meu mantra interno. Respira e dilata. Olho no Olho. Olha no olho de todo mundo, como aquele exercício do picadeiro, que a gente costuma fazer na palhaçaria. E era assim. E a partir do momento que eu comecei a olhar no olho, nesse estado de todo mundo da plateia, sempre busco olhar para o máximo de pessoas que eu conseguir, respirar pelo menos uma vez com cada pessoa, as pessoas começaram a entrar em cena, e aí, nessa primeira vez que entraram em cena, entrou uma, e aí entrou duas, três, quatro, cinco, seis, e aí entraram várias pessoas, e aí tiraram as fitas. E é uma fita que machuca, né?! A *silvertape* ela sai também doendo. Então a forma como as pessoas tiram a fita também comunica. Tem gente que tira com um pouco mais de raiva, tem gente que tira com cuidado e tudo isso vai fazendo parte da dramaturgia de forma espontânea, né?! (2021)

O depoimento de Érica traz mais uma vez uma palhaça que não se sentia confortável com a reprodução de cenas clássicas. Por uma necessidade de pertencimento e fortalecimento existencial, a artista foi buscar dramaturgismos que a abarcassem. Suas pesquisas teóricas foram se materializando em suas cenas, de forma que ela busca trazer em suas ações dramatúrgicas, teias que evidenciam, afetam e subvertem engendramentos.

A palhaçaria feminista poderia agir como um mecanismo capaz de transformar ideias, provocar fissuras no sistema vigente e impulsionar a compreensão do privilégio patriarcal cotidianamente vivenciado em nossa sociedade. Esta palhaçaria, então, conteria a desobediência, a ironia, a quebra de expectativas, o constrangimento e a inversão de papéis, atuando como dispositivos cênicos de subversão de gênero, intermediados pelo riso. Tais dispositivos cênicos subversivos, se materializam por meio de dramaturgismos variados, infinitos e complexos. A paródia e a remontagem de cenas clássicas da palhaçaria tradicional, por exemplo, são exemplos de estratégias cênicas nas quais as palhaças materializam seus dispositivos cênicos de subversão (ironia, inversão de papéis, quebra de expectativas, constrangimento, desobediência).

A palhaçaria feminista, portanto, poderia ser entendida como uma tecnologia de gênero, pois apresenta em seus dispositivos cênicos de subversão, possibilidades de discutir gênero ao

trazer a mulher (e as demais pessoas não detentoras dos privilégios do patriarcado) para o protagonismo cênico.

Agora eu vi mês! Dispositivos cênicos de subverã de inequidádgi de gênos! Arriégua, tem mais o que invetá naum?! Tá bõo! De tantu observá cabamo, eu Magaletta, Malagueta!, e a pesquisadôria Fernada Pimentia, cabamo identificano, ô mió, nomiano, essis dispositivos na paiaçaria, que é pá ajudá nois a vislumbrá os elemento que tã nas dramatrugia, que podem denunciá as opressã di gênos, que nois muié sófre diárias e cotidianamentchy nas nossas vida. Se ocê exprementá algum dêles, ô éles tudo junto, póde dá bõo, póde virá um treim subversivo. Disobedecê, ironizá, invertê papéls, quebrá expectativas, constrangê, pódem sê tátchicas que, cínica e cenicamentchy, pódem causá, e causá fissuras definitívias nos entendimiento populá sôbe gênos.

2.7. Pílulas Analíticas de Subversividade

Percebo que quando uma mulher conduz um processo, em sua maioria, não se reproduzem violências sejam de gênero, raça e capacitismo, gordofobia, etc...

Drica Santos – Palhaça Curalina

Nesta seção apresento curtas análises que realizei, de cenas, números, esquetes e espetáculos, a maioria por meio de gravações de apresentações presenciais, com público, mas há algumas também criadas para o formato *online*. São obras que trazem palhaças e figuras cômicas não necessariamente femininas, mas não masculinas. A maioria se utiliza da figura clássica da palhaçaria, utilizando seu nariz vermelho. Também há apontamentos sobre trabalhos de certas artistas e não necessariamente de suas obras. E nem todas as análises contam com os *links* de gravações de seus respectivos trabalhos.

1) Circo di SóLadies | Nem SóLadies (SP) - Cena “Não pode beijar aqui” (2018)⁸⁰ e espetáculo “Estupendo Circo di SóLadies”⁸¹ (2017);

Trago considerações sobre a cena “Não pode beijar aqui”, já mencionada neste trabalho, porque agora evidencio outros detalhes, realizando uma análise um pouco mais aprofundada

⁸⁰ Sinopse: “Durante a apresentação de um número clássico, dues bailarines se encontram no amor, porém isso desperta o tradicional preconceito. Seriam elas capazes de quebrar os tabus?” Duração: 14 minutos | Classificação Livre. Texto extraído do *site* do Circo di SóLadies | Nem SóLadies, disponível em: <https://circodisoladies.com.br/in%C3%ADcio> Cena disponível no *Youtube*, em: <https://youtu.be/SLMobqE94Bo?si=u13y-A2QJ1hVQsIe> Acesso em: 16/07/24.

⁸¹ Sinopse: “Após muito tempo trabalhando em diversos teatros e circos, cansades dos mandos e desmandos dos patrões, três palhaces decidem criar seu próprio circo e rodar pelo mundo. A adaptação de cenas clássicas do circo tradicional, música, poesia e interação com a plateia compõem as apresentações de ‘Estupendo Circo di SóLadies’, levando o universo feminista em sua trajetória cômica, para crianças, jovens e adultos.” Texto extraído do *site* do Circo di SóLadies | Nem SóLadies, disponível em: <https://circodisoladies.com.br/in%C3%ADcio> Cena disponível no *Youtube*, em: https://youtu.be/E_v-HI3tQDI?si=V1rtJvTffHKunwq1 Acesso em: 16/07/24.

sobre ela. Trata-se de uma remontagem que retrata um casal de bailarinas lésbicas e uma maestra repressora. Relato também, este de forma breve, o espetáculo “Estupendo Circo di SÓLadies”, obra que revisita cenas clássicas e músicas infantis, de modo a sugerir novas dinâmicas de gênero.

Todas as montagens do grupo, que se intitula de palhaçaria feminista, têm teor de gênero. Por isso, todas mereciam ter suas análises realizadas aqui, e eu o faria com agrado. O espetáculo “Choque rosa, ou Com que Arma Lutamos?” (2018), por exemplo, é outro que merecia ser analisado. Já em sua sinopse⁸² é possível identificar traços de dramaturgias feministas. Mas, objetivamos mostrar também outras e diversas criações de palhaças feministas brasileiras, então, para o escopo deste estudo não coube todas as montagens do grupo no momento.

A cena “Não Pode Beijar Aqui” (2018) se inicia com a palhaça Greice como apresentadora, agradecendo a oportunidade de estar no palco e anunciando o corpo de balé, formado pela palhaça Úrsula e u palhace Augustine. Es bailarines entram e fazem gestos de balé. Um dos gestos, formado pela junção dos dedos polegares e indicadores das mãos, se tocando em frente à barriga, remetem à imagem de uma vagina.

A apresentadora, situada no centro do palco, pede silêncio para começar o concerto. Ela começa a tocar o violino e es bailarines, que estão cada ume de um lado do espaço cênico, executam uma coreografia síncrona e acabam se esbarrando, se notando e gostando da trombada. “Rola um clima” e elas acabam se beijando, dando um “selim”, momento em que a música é imediatamente interrompida pela maestra, que pergunta o que elus estão fazendo. Úrsula responde, inocente, que estão beijando. Imediatamente Greice, que está junto às bailarines do lado direito do palco, declara o título do número, “não pode beijar aqui!”. Es bailarines fazem gesto de contrariedade e chateação, baixando as cabeças.

A apresentadora diz, em seguida: “podem voltar pro armário!”, e depois comenta com os espectadores do absurdo que aconteceu em pleno “espaço público”, com uma “plateia pública”, numa “família pública”, ironizando uma fala comum e homofóbica sobre demonstrações homoafetivas em público. Em seguida, pede “excusas” à plateia e anuncia que

⁸² Sinopse: “Quatro palhaças encaram mais um dia de mesmice dentro de casa: limpar, passar, cozinhar e... Perai? Cadê a Maria?! Com o sumiço da amiga Maria, são obrigadas a enfrentar o tão temido FORA, um lugar que não foi feito para elas, onde mulher nenhuma pode se aventurar. Será? A criação do espetáculo partiu da pesquisa do grupo sobre a história de mulheres brasileiras e o impacto de seus feitos na sociedade, lidando com a violência gerada pelo machismo e o patriarcado.” Texto extraído do *site* do Circo di SÓLadies | Nem SÓLadies, disponível em: <https://circodisoladies.com.br/in%C3%ADcio> Cena disponível no *Youtube*, em: <https://youtu.be/BoTEvWuB7zw?si=Q9o-plZBLX50Mobj> Acesso em: 16/07/24.

vai retomar o espetáculo. Novamente, a maestra anuncia o corpo de balé e es bailarines entram pelas laterais.

Es bailarines repetem os movimentos da entrada, mas com um pouco mais de empolgação, parecendo excitadas pelas presenças uma de outra, se olhando mais. Elus tentam se comunicar e são repreendidas por Greice, que pede silêncio. Es bailarines se mostram levemente chateadas com a repreensão da maestra. Mesmo assim, repetem as posições com as mãos de vulva.

A música se inicia novamente, assim como a coreografia, que elus dançam, se tocam e curtem. Elus, então, param do lado esquerdo do espaço cênico e se beijam novamente, de forma mais intensa, envolvendo as línguas. A apresentadora para de tocar novamente e es bailarines param de beijar.

Novamente a maestra pergunta o que elus estão fazendo e Úrsula, de novo, diz que estão beijando. Em seguida, Greice, brava, diz que já falou que não pode beijar aqui. U palhaço Augustine rebate, dizendo que Greice havia dito que não podia beijar ali, apontando para o lado direito do palco. A musicista esbraveja que “não pode beijar aqui e nem ali, voltem pro armário!”.

Es bailarines tentam sair de cena juntas, mas Greice as manda irem “cada uma pro seu quadrado”. A apresentadora, então, se remete ao público como “senhores e senhores” e dizendo ironicamente que não é mulherfóbica e que prefere o “clássico, porque esse pós-moderno contemporâneo é muito complicado”. A palhaça maestra manda o corpo de balé entrar, pela terceira vez.

Elus entram muito empolgadas e num clima de paquera. A maestra pede silêncio, retoma a música no violino e es bailarines repetem comicamente a coreografia, mas desta vez cheias de línguas de fora da boca e olhares lascivos. Em seu final, es bailarines se beijam de forma exagerada no centro do palco, com a qual arrancam aplausos da plateia e desespero da apresentadora, que pergunta novamente o que elus estão fazendo.

Beijando elus respondem que estão beijando. A maestra, muito brava, mais uma vez diz que elus não podem beijar aqui, nem ali e nem lá. Es bailarines perguntam “o que?”, “como?”, o que faz com que Greice repita sua resposta várias vezes e esta repetição em aceleração acaba se transformando num funk.

Greice, afetada pelo funk, começa a tirar a roupa e, por baixo, veste o mesmo colã rosa que es bailarines usam. Elus, por sua vez, tiram os tules de bailarines, colocam suas pochetes para frente, e delas tiram bandeirinhas do movimento LGBTQIAPN+. Es bailarines cantam, em cima da base sonora do funk, a paródia de uma marchinha de carnaval, inspirada na música

Maria Sapatão (1980), de João Roberto Kelly. Por fim, Greice diz ao público que esta foi uma “apresentação clássica”.

Alguns pontos me chamaram a atenção na cena, sob um viés de gênero. Primeiramente, a esquete é uma releitura de um número clássico da palhaçaria tradicional, como já foi dito no capítulo anterior, ou seja, é uma remontagem que representa uma estrutura clássica dominante também na música, a masculina. Apesar da maestra ser uma mulher, suas vestes remetem a roupas masculinas. Pergunto: essa posição do maestro, de domínio, demandaria uma imagem masculinizada?

Me atentei aos símbolos das mãos, que em sua sutileza sugerem uma vagina. O uso da espacialidade também compõe a narrativa. Há, na cena, a quebra de uma lógica heteronormativa, pois evidencia uma relação homoafetiva.

A repetição das entradas, com pequenas variações na medida em que os bailarines se relacionam, são as tessituras da trama. A dramaturgia evidencia a relação homoafetiva entre mulheres e suas sexualidades, tramando serem livres. E como elemento surpresa, ao final, a maestra, que atua como uma figura repressora durante toda a cena, se revela, usando um figurino como o dos bailarines.

Outro objeto que também é simbólico, no fim, é o uso da bandeira da causa LGBTQIAPN+, neste caso, figurando como um uso um pouco mais óbvio, dramaturgicamente falando. Ao finalizar com a paródia musical “se eu sou sapatão, sapatão, sapatão, eu gosto é de Maria, não gosto de João”, de forma a naturalizar o gênero e sexualidade.

Já no espetáculo “Estupendo Circo di SóLadies” (2017) é possível identificar releituras de cenas clássicas da palhaçaria, mas com um viés feminista, porque levam em conta os engendramentos, numa constante exposição e jogo cênico de identidades *queer*. Na obra, há também paródias musicais e uso de termos importantes para a pauta feminista, como sororidade. Kelly Lima, a palhaça Greice, relatou sobre o “Estupendo” em entrevista concedida a mim (2021, em anexo, pág. 269 desta):

E aí a gente veio com a proposta de pensar em como essa dramaturgia poderia se desenvolver. E dentro dos contos de fadas vieram muitas memórias da infância também. Então, de quem são essas princesas, o que elas almejam? Depois teve as músicas infantis também. O que essas músicas dizem e como elas poderiam ser diferentes? Então, a gente foi criando essa dramaturgia a partir desses questionamentos. Que eu acho que é o espetáculo que está mais vivo, porque a gente vai encontrando essas ranhuras, essas fissuras, que faz com que a gente repense o quê que a gente tá comunicando, de que forma a gente tá comunicando e pra quem a gente tá comunicando. E a partir desse riso, né, dessa reflexão... (2021)

Antenades com seu tempo e território, as artistas do SÓLadies | Nem SÓLadies traçam dramaturgismos urgentes e arrastam um excelente público por onde atuam, majoritariamente em São Paulo. O grupo, um importante representante da palhaçaria feminista no Brasil, ainda trabalha bastante com o público infantil. Ou seja, pedagogias de gênero feministas estão sendo difundidas já nas infâncias, o que faz com que a criação do grupo seja urgente e de cunho altamente formador.



Figura 22: Kelly Lima (palhaça Greice), Théo Oliveira (palhace Augustine) e Verônica Mello (palhaça Úrsula). Foto: Karime Xavier.

2) Grita Cia de Palhaças⁸³ (Londrina/PN) – espetáculo “Meta For Mosa”⁸⁴;

A Grita Cia de Palhaças é um trio de Londrina, o único formado exclusivamente por mulheres palhaças da cidade. Fazem parte: Anelize Paiva, a palhaça Frida, Juliana Galante, a palhaça Adelaide, e Mariana Ferrari, a palhaça Cora. Elas relataram um pouco de seus processos em encontro⁸⁵ *online* realizado como parte da programação do grupo semanal de estudos sobre

⁸³ “A Grita Cia de Palhaças é atualmente, a única companhia formada exclusivamente por palhaças em Londrina/PR. A Cia segue desde 2017 com pesquisa e repertório dedicado a investigação e criação de uma linguagem cômica e feminina particular”. Texto extraído do *site* da Grita Cia de Palhaças, disponível em: <https://gritaciadepalhacas.com.br/> Acesso em 17/07/2024.

⁸⁴ *Link* do espetáculo na íntegra, em apresentação no Encontro Internacional de Mulheres Palhaças de São Paulo: https://www.youtube.com/live/GFSybSFTa-g?si=13CB14_5pGHCqZWJ Acesso em 14/04/24. Sinopse: “Metaformosa é uma celebração das relações que aceitam e respeitam a individualidade das mulheres numa sociedade machista, que as aprisiona em um memso padrão. Assim, três palhaças, cada uma à sua maneira, lidando com as dores de ser mulher se encontram e fazem um convite à liberdade, dialogando com a metáfora da lagarta, que no tempo dela, sai do casulo e voa como uma borboleta. Conta com a direção de Advane Néia, a palhaça Margarida, que considera esse trabalho uma contribuição para a dramaturgia feminina em palhaçaria.” Texto extraído do *site* da Cia.

⁸⁵ O encontro aconteceu no dia 23/04/24.

palhaçaria feminina **Ei, Palhaças!**, coordenado por Roberta Machado, a palhaça Betinha, de Goiânia.

Paiva (2024) relatou que seu início foi em hospital e que nem a chamavam no feminino, pois era chamada de palhaço mesmo. Narrou também que o trio se conheceu no plantão e acabaram fazendo um número para um cabaré, em 2017, que posteriormente se expandiu para um espetáculo, o “As Multidanças” (2017).

Quando assistiu Sílvia Leblon pela primeira vez, Galante (2024) conta que vislumbrou a possibilidade de ser palhaça. Com foco em crianças, a brincante da palhaça Adelaide tem dois espetáculos solos voltados a este público, o “Plano n. 269”⁸⁶ (2016), e o “História sem Pé nem Cabeça, mas com Coração”⁸⁷ (2021). Em suas criações, ela diz tentar aliar comicidade e ativismo pelo veganismo. A terceira integrante do grupo, Ferrari, por sua vez, diz se inspirar na suíça Gardi Hutter.

Por meio de um edital elas trouxeram Adelvane Néia para dirigir seu espetáculo Meta For Mosa. Relatam que se trata de um trabalho no qual a diretora foi lhes tirando camadas recheadas de memórias de infância e situações marcantes sobre nossas solidões. A partir dos encontros, as relações são tecidas.

Meta For Mosa é uma peça abstrata e que tem a figura da borboleta como símbolo. Para a brincante da palhaça Cora, Mari Ferrari (2024), a experiência teve um profundo aprendizado: “para mim este processo veio me mostrar o que eu quero dizer, e eu quero falar muito sobre o que me incomoda e me atravessa todos os dias.”

3) Rainhas do Radiador⁸⁸ – espetáculo “Raiow Rainhas”;

⁸⁶ Sinopse: “Depois de muitas tentativas fracassadas, Super Adelaide cria um plano infalível para salvar os animais do terrível zoológico. Com o plano n. 269 em mãos, sua capa de pano de chão, seu cinto multiuso e sua bolsa cheia de surpresas, nossa Super Adelaide! A palhaça faz do público se cúmplice nessa missão. Entre tropeços, paqueras e trapalhadas, ela revela seus superpoderes e todo seu charme nessa aventura. Conseguirá por fim cumprir essa missão ou apenas transformará tudo em caos?” Texto extraído do *site* da Cia. Acesso em: 17/07/2024.

⁸⁷ Sinopse: “Aqui nas ‘Histórias sem pé nem cabeça, mas com coração’, não existem julgamentos, nem imposição de ideias. É um mundo repleto de imaginação e sentimento. As três histórias, sobre como nasceu a chuva, o sol e o arco-íris, falam de uma forma cômica e particular sobre a importância da liberdade, respeito às diferenças, amor próprio e empatia. Esses temas são abordados de forma leve e sensível, para tocar onde for preciso, dentro do universo de cada pessoa. Afinal, o importante é sentir.” Texto extraído do *site* da Cia. Acesso em: 18/07/2024.

⁸⁸ “Fundado em 2017, Rainhas do Radiador é um coletivo formado por mulheres palhaças que pesquisa a comicidade física feminina e a trajetória de tantas mulheres na história do circo. O grupo explora e pesquisa não só a potência desses corpos e desse humor na relação com todos os tipos de públicos, mas também busca inspirar importantes reflexões sobre a desigualdade de gênero e o tratamento dado às mulheres dentro do universo da comicidade e da cena circense.” Texto extraído do *site* do *Jornal Web News*. Disponível em: <https://jwnews.com.br/2024/04/04/a-extraordinaria-viagem-ao-reino-das-asas-infantil-com-as-rainhas-do-radiador-faz-temporada-no-sesc-belenzinho/> Acesso em: 26/07/2024.

O espetáculo “Raiow Rainhas” retrata a história das mulheres na luta livre brasileira. É criado pelo grupo paulista Rainhas do Radiador, fundado em 2017 e formado por duas palhaças LGBT e uma negra, Aline Hernandez, Ana Pessoa e Loi Lima. O trabalho foi criado com o objetivo de contar a trajetória feminina neste esporte considerado tão pouco feminino. Usaram como referência Lana Campos, a principal lutadora do esporte, e palhaças do circo brasileiro.

A luta livre se utiliza de golpes ensaiados em seu jogo. Trata-se de uma brincadeira acrobática com personagens estereotipadas. Elas brincam de exagerar figuras de nossa sociedade.

As lutadoras brasileiras, geralmente proibidas de exercer atividades públicas, garantiram seu espaço no circo. Dentre os nomes de lutadoras, figuram: Pantera Negra, Broto Rebelde, Lontra Selvagem, dentre outras. As lutas livres tinham o caráter de espetacularização. Assim, estas lutadoras ressignificaram o conceito de feminino do seu tempo e do seu espaço, se tornando inspiração para outras mulheres.

4) Banda As Levianas⁸⁹;

A banda As Levianas se formou em Recife (PE), e suas componentes, além de musicistas improvisadas, são palhaças. É a primeira banda do Brasil formada somente por mulheres palhaças. O time conta com Enne Marx, Juliana de Almeida, Nara Menezes e Tâmara Lima. Criaram a banda para reafirmar o papel da mulher numa linguagem também dominada por homens, a música.

Ao tocarem, as palhaças se divertem e homenageiam grandes divas da música, assim como passeiam por diversos ritmos brasileiros, como o brega e o samba. Também experimentam instrumentos não convencionais, lembrando clássicos da palhaçaria musical. A banda arranca risos ao combinarem a execução de músicas conhecidas e dancinhas marcadas em sincronia com as canções. Nara Menezes, a palhaça Aurhelia, relata e, entrevista (2022, em anexo, pág. 269 desta): “Rodamos muito, fizemos muito espetáculos. Onde a gente chegava, éramos muito bem recebidas. Foi uma relação intensa de mais de sete anos. Fizemos turnê, turnê internacional, ganhamos prêmios e produzimos muita besteira, como tem que ser. É um espetáculo musical.”

⁸⁹ *Link* de vídeo de um momento do show das Levianas no *Youtube*: https://youtu.be/XqIfYaXPRog?si=r3oz-Rtpx_Ma52nI Acesso em: 26/07/2024.



Figura 23: Nara Menezes (palhaça Aurhelia), Juliana de Almeida (palhaça dra. baju), Enne Marx (palhaça Mary Enn) e Tâmara Lima (palhaça Tan tan), em cena do espetáculo “Cabaré Vaudeville”, em 2011. Foto: disponível no site Agenda Cultural do Recife.

5) Luciene Souza de Oliveira – Palhaça Luba – análise do número “Luba Bebe”⁹⁰:

A palhaça entra ao som da música *Meu Mundo Caiu* (1958), grande sucesso da cantora Maysa, a qual combina bem com ambientes de fossa amorosa. Luba entra, plácida, segurando um prato com um mamão pela metade e uma xícara de café, que ela bota sobre a mesa. Em cima desta, ela encontra a foto do amado.

Ela sofre e chora segurando a foto. A palhaça Luba está vestida com um vestido brega, antigo, engraçado. Ela sofre por amor, tendo o dispositivo amoroso (Zanello, 2018) como base de sua dramaturgia.

Ao tentar beber o café, ela treme e derruba todo o líquido, bebendo o resto do pires. Retira a flor da cabeça, soltando os cabelos e balbuciando um quase inaudível “puta que pariu!”. Come o mamão e, com raiva, enfia o mamão no rosto, gritando.

A palhaça saca uma catuaba da bolsa, bebe e distribui para o público. Pega um boneco dentro da bolsa, sugerindo ser uma representação do amante que a abandonou, e morde o objeto, rasgando-o. Em seguida, tira o vestido, ficando apenas de calcinha e sutiã.

⁹⁰ Cena disponível em: <https://youtu.be/Rigyr6SuKTg?si=vruwQd03MMcZkJ7v>

Ela saca da bolsa uma garrafa de cerveja e a abre com a boca, cuspidando longe a tampa. Depois equilibra um copo na testa e coloca cerveja nele. Luba vai mostrando distintas e estranhas habilidades, sempre movida pelo sofrimento amoroso, e pela chacota deste.

A garrafa é colocada por ela no meio de seus seios, amparada pelo sutiã. De repente, ela se lança para trás e acerta a boca na boca da garrafa, e bebe o álcool, para delírio da plateia. Ela tira um copo da bolsa e serve alguém do público.

A palhaça Luba enfia, então, a superfície do copo americano inteira na sua boca. Depois enfia a garrafa na parte da frente de sua calcinha, e a figura acaba remetendo a um pênis. Ela queima a foto do amante, mas no meio desiste e tenta apagar com a garrafa, o que também é engraçado, pois remete a um homem cisgênero mijando, segurando seu órgão.

Dos seios fartos, Luba tira uma ponta de cigarro e coloca na boca. Muita coisa cai de sua bolsa quando a palhaça a vira de cabeça para baixo, procurando algo e mostrando aí como bolsa de mulher costuma ter muitas coisas, indicando seus múltiplos afazeres. Ela acha o isqueiro e ascende o cigarro.

De repente, a palhaça engole o cigarro aceso mas, para espanto do público, ela revela o cigarro ainda aceso, agora novamente do lado de fora de sua boca, preso por seus dentes. Luba mastiga o cigarro. Ela encontra um batom e passa nos seus lábios, buscando alguma dignidade. E balbucia “cadê minha chave?”, dizendo, bêbada, “tô ótima!”, e sai, cambaleante.

6) Palhaça Keké, de Raquel Queiroz (MA), da Trupe Circuluz, seu espetáculo de rua⁹¹ e a cena do parto;

A palhaça Keké Kerubina é a brincante de Raquel Queiroz, maranhense radicada em Pernambuco. Começou napalhaçaria aos 19 anos, no de 2000, com a mestra Sandra Cordeiro, a palhaça Furustreka. Sua linguagem, além da palhaçaria, mistura circo, teatro popular de rua, teatro de bonecos e brinquedos do Maranhão, escrevendo, assim, dramaturgias decoloniais.

No encontro com Keké realizado pelo grupo de estudos **Ei, Palhaça!**, no dia 08 de maio deste ano de 2024, ela contou que tinha dificuldades sociais e afetivas em sua infância, passada com os avós. Em 2009, precisou sair da terra natal, foi quando assistiu ao **Festival Anjos do Picadeiro**. Revelou também que a entrada da palhaça é determinante para o desenrolar da brincadeira, por isso, ela tem que entrar e se conectar com a expectativa na hora.

Aos 20 anos de idade, Queiroz já era artista de rua e malabarista quando decidiu criar um núcleo de pesquisa sobre o riso, e daí surgiu a vontade de promover formações. Atuou com

⁹¹ Espetáculo disponível em: <https://youtu.be/yAcm1v5bt4w?si=dOTaFteoLbqgpiY5> Acesso em: 28/07/2024.

Sandra no Circo das Trouxas, espetáculo que tem uma cena bufônica com bananas. A palhaça mantém estreita relação com as brincadeiras locais.

Raquel construiu sua corporeidade e seu repertório, conforme seu relato, nestes primeiros 9 anos em que descobriu a palhaçaria e ficou no Maranhão. Em 2009, criou o primeiro espetáculo, o Circuluz Brincante, conectando elementos do circo com brincadeiras da cultura popular afroindígena. Kerubina tem uma certeza: que sua palhaça dança por causa da ancestralidade, e dia que precisamos voltar às bases das brincadeiras coletivas. Não se trata de uma busca pessoal, mas comunitária, porque o riso é comunitário. O brincar não é individual. A máscara é ancestral, coletiva e comunitária, segundo ela.

A palhaça Keké disse ainda que levou anos para se assumir para os outros como palhaça, porque na época não tinha mulheres fazendo. Já passou situações diversas na rua e que é preciso estar aberta a tudo. Ela faz rua porque a considera o espaço original da ritualidade.

Quando se apresentava no interior com o filho, ela tinha que amamentar antes e depois do espetáculo. Relata ainda que uma vez rolou tiros e correria, mas que depois o público voltou e ela finalizou a apresentação. Para ela, errar faz parte e que sua vida de palhaça não tem glamour.

A palhaça contou de um dia, numa cena em que cavalgava uma mala, um homem da plateia a importunou, devido a construções misóginas. Ela diz que parou a cena e falou sobre isso com o público, pois o espaço da rua é político. Kerubina acredita que a palhaçaria tem a capacidade de fazer adultos voltarem a ser criança.

Queiroz reconhece que, como mulher, tudo é mais complicado na rua. Sua cena do parto surgiu a partir de estudos sobre o feminino. Ela encontrou em seu caminho a personagem da Catirina, arquétipo da mulher negra nordestina explorada que, grávida, está prestes a parir. Desejosa de comer língua, manda o marido roubar o boi do patrão.

Raquel quis trazer o escracho para a cena, com o intento de contrastar com o sublime. Ela acredita que o corpo da mulher é um grande tabu e, por isso, “colocar isso na rua é chocante” (Queiroz, 2024). O corpo cômico popular, segundo ela, é grotesco e exagerado. Absurdo e imaginação são fontes de trabalho, diz Keké, que viajou por 2 meses em circulação artística com seu bebê, na época com apenas 4 meses de vida.

7) Vanda Cortez (BA) – palhaça Serafina, a Mulher Dragão, a mulher barbada⁹²;

⁹² *Link* para cena de Serafina: <https://youtu.be/xkqq5vy1K50?si=WTJWICSAWyOYKNU6> Acesso em 30/07/2024.

Uma mulher barbada entra em cena e vai cumprimentando o público, é a palhaça Serafina, em seu número “A mulher dragão”. Por si só, a figura da mulher barbada já povoa o imaginário circense popular e, ao mesmo tempo, coloca em cena uma espetacularidade que coloca uma borrAGEM de gênero como protagonista. Faz pose para a foto.

Ao som de um bolero, dança com um homem da plateia, manda beijos para uma mulher. Se olha no espelho. Tira o casaco sensualmente e, quando o público reage, ela fica levemente envergonhada, fazendo charme também. Repete o gesto, empolgada. Cumprimenta o público em seguida com um “boa noite!”. Ela conta a plateia quem é e que vem de uma família de mulheres barbadas, dramaturgismo que sugere ancestralidade.

Serafina diz que vai fazer um número que aprendeu com a vovó. Saca um balão da roupa. Ironicamente e com a conivência do público, ela brinca que este truque pode custar a sua vida. Ela enche o longo balão, depois quebra-o no meio e faz pose de força, mostrando os muques, ironizando com a força, característica bastante associada ao universo masculino.

A palhaça pede a energia do público, já que este número “pode custar sua vida”. Enche outro balão, anuncia que vai engolir-lo e o engole, para delírio da plateia. Ela insinua, por meio de movimentos corporais e mão na barriga, que está sentindo, então, os efeitos da digestão. Em seguida, ao som de uma música com vocal agudo e, por isso, engraçada, começam a sair balões por debaixo de seu vestido. Ela se despede de seu público mandando beijinhos.

8) Odília Nunes: Decripolou Totepou⁹³;

A palhaça Bandeira, Odília, é brincante popular, multiartista e produtora cultural no sertão do Pajeú (PE). Produz também projetos voltados à comunidade local onde reside. Em seu espetáculo, “Decripolou Totepou”, a palhaça canta cantigas populares, ilusionismo, contação de histórias, manipula boneco e cria, assim, uma palhaçaria decolonial, pois reforça a cultura popular nordestina.

⁹³ Sinopse: “Além da arte da palhaçaria, o espetáculo se utiliza de malabares e mágicas para contar a história de Bandeira, uma brincante que anda pelo mundo contando causos. Em mais uma de suas paradas, ela encontra-se com uma terrível dor de boneca que a impede de realizar sua ‘função’. Eis que surge Sr. Moraes, um velho amigo, trazendo consigo uma receita de espantar tristeza. Bandeira, curada, segue sua brincadeira com o público.” Texto extraído do *Youtube* do **Festival Navegação Cultural**, que dispõe da versão *online*, de 2022, do espetáculo “Decripolou Totepou”: <https://youtu.be/F8SNDrp-dw?si=4zGrKrVpZk-rAogc>

9) Cia Fundo Mundo⁹⁴; Documentário Circo em Transição⁹⁵ (2024);

A Cia Fundo Mundo é um grupo formado por artistas circenses transexuais. Criaram o documentário “Circo em Transição”, pautado na busca por uma dramaturgia que aborde gênero, mas com o riso como uma de suas ferramentas. Uma de suas fundadoras, Vulkanika Pokaropa, afirma no vídeo que a palhaçaria como ela é feita hoje, não a interessa, por isso ela se considera como uma artista da comicidade.

Outro integrante da Cia, Lui Castanho, homem transgênero, disse que antes de sua transição, quando ainda era mulher, havia certo espaço no circo, pois neste momento ele estava se profissionalizando na área. Segundo Lui, quando ele começou sua terapia hormonal, à medida em que os hormônios faziam efeitos o seu corpo, ele ia perdendo o espaço que havia conquistado no circo. Percebeu também que não era bem-vindo em alguns espaços, chegando a ser substituído, pois não se encaixava mais nos papéis femininos. O artista ainda revela que não queria dar vida a nenhum estereótipo cisgênero.

O circense Juno Nedel costumava não achar engraçadas as cenas cômicas, e até se questionava o porquê de tal apatia. Já Noam Scapin relatou que as pessoas que os assistem costumam achar único o encontro com artistas transgênero, já que não são habituadas com a visibilidades destes artistas. E pergunta: “Onde estiveram as pessoas trans no circo todos estes anos?” Eles temem a constante invisibilidade e apagamento de pessoas transgênero no meio circense, alimentando um ciclo de não referências.

10) Manu Matusquella e Barbichinha dos Lábios de Mel; cena “Eu, Labirinto” – Manu Castelo Branco (DF);

⁹⁴ “Somos a Cia Fundo Mundo, uma companhia circense formada exclusivamente por pessoas trans, travestis e não binárias. Nossa arte é uma forma radical de vínculo com a vida, nós a fazemos para continuar aqui e abrir portas de espaços que sempre nos foram negados. Quer saber mais sobre nós? Entre professores, acadêmicos, doulas, ativistas, somos todos artistas. Nossa equipe é formada por: Helen Maria, Juno Nedel, Lui Castanho, Noam Scapin e Vulcanica Pokaropa.” Texto do *site* da Cia Fundo Mundo, disponível em: <https://ciafundomundo.com.br/> Acesso em 30/07/2024.

⁹⁵ O documentário está disponível no *Youtube* da Cia Fundo Mundo: https://youtu.be/0jtXEXLZLV8?si=5doq2t7Sz_zXA9dO Acesso em 30/07/2024. Sinopse: “Nos últimos anos, temos visto o tema da transgeneridade ganhar, a custosos passos, espaço nas artes e no circo. Porém, a midiaticização desse suposto pioneirismo muitas vezes faz com que pensemos que a presença de pessoas trans no circo seja algo necessariamente recente. Será que realmente não houve pessoas trans no circo brasileiro até a última década? Porque nós, pessoas trans, temos sempre a sensação de sermos pioneiros em todos os lugares que ocupamos? Quais os desafios que enfrentamos quando tentamos buscar por referências de pessoas trans circenses que vieram antes de nós? Esses são questionamentos debatidos no documentário ‘Transgeneridade e Circo’, fruto da pesquisa da Cia Fundo Mundo, produzido pela Purpurina Filmes e realizado através de ProAC 2020 – Secretaria de Cultura e Economia Criativa, Governo do Estado de São Paulo.”

U multiartista Manu Castelo Branco criou uma cena *online* para a **Mostra de Circo Audiovisual - Laboratório de Criação Circense para Artistas Dissidentes**, promovido pela Cia Fundo Mundo. O número conta com texto, direção de vídeo de Manu. Trata-se de uma paródia-adaptação a partir da *Cena IV* de *A Cantora Careca*, de Eugene Ionesco⁹⁶.

Surgem sobreposições de imagens da/du palhaça/palhace Matusquella com o (seria personagem ou drag king?) Barbichinha dos Lábios de Mel e, em seguida, eles emplacam uma conversa que remete ao absurdo, mais especificamente a um clássico do teatro do absurdo. O diálogo estabelecido é, ao mesmo tempo, hilário, curioso, estranho, tenso, devido à sonoridade e visualidade adotadas na edição.

Há elementos curiosos, como um incensário em formato de pênis. Matusquella tem falas engraçadas e modernas. Barbichinha é um sujeito estereotipicamente masculino. Assistimos à proposição crítica e cômica de facetas engendradas do artista não binário Manu Castelo Branco.

⁹⁶ Disponível em: <https://youtu.be/z2n9YX02tjk?si=mAnqLsTEY9E9XdBn> Youtube da Cia Fundo Mundo. Mostra de Circo Audiovisual – Laboratório de Criação Circense para Artistas Dissidentes. Do min. 20:45 ao 31:23.

3. EM SAIAS MALAGUETEANAS:

Ensaaios sobre processos palhacísticos

O riso é uma ferramenta feminista para desestabilizar as normas e construir realidades alternativas ao sistema patriarcal.

Melissa Caminha

Olás leitôras suculentas! Finalmente chegamo nêsse tercêro capítulo. É bão analisá os trabái das zamiga paiança, e tamém é bão purdimais podê refletí sôbre nósso próprio trabai. Cando nós se deburça sôbre os trabái dazamiga, nós aprênde coisas que noix num tinha imaginado. Cando nós analisa nósossos trêm, enquanto pisquisadôra, nós têm que evidenciá os acontecimento tudo, ixclusive se não foi bão. E eu tenho um orgúu imenso da minha trajetória inquanto artística paiança, mesmo que nem sêmpre tenha sido fácil os aprendizádo. Tive uns momentim azêdo, nos qual eu mim questionei se isso de paiaçaría éra mês pá ieu. Quais que disistí, mais sô teimósia. A paiaçaría é um aprendizádo constânte, dolorído, mais a recompensa é qui nós se ênche de aligría quando nós consêgue fazê que os ôtro tamém tênda aligría.

Neste capítulo 3, me debrucei sobre o meu processo como palhaça Malagueta, desde as vivências iniciais, até os dias de hoje, e que contribuíram para realizar a presente pesquisa. Almejo, com tais reflexões, levantar questões comuns a mim e a outras, assim como evidenciar caminhos pelos quais podem enveredar os dramaturgismos de mulheres palhaças como eu, feministas, que não se conformam com a incidência de opressões.

Me permito aqui tecer uma escrita um pouco mais íntima, até por isso adoto o formato de ensaios, embora o rigor das referências continue. Enfatizo que os saberes que constroem esta pesquisa passam por também minha perspectiva e meu contexto de mulher cis-gênero, branca, pertencente à classe média, periférica e heterossexual.

Como já narrei na introdução deste trabalho, sou uma palhaça que veio do teatro. Minha relação com a comicidade quase sempre esteve em minhas atuações, e ela foi um meio inconfundível de alcançar e ser afetada pelo público, incluindo o infantil. Sinto uma satisfação inefável quando consigo, cenicamente, provocar alguma emoção em alguém, principalmente o riso, pois, pra mim, impulsionar a graça de alguém sempre foi difícil e, por isso, muito prazeroso quando logrado.

Aqui relato parte do meu processo, parte esta que consigo colocar no papel, aquela que já entendi conscientemente. Mas o turbilhão que a palhaçaria causou e provoca na minha vida, nas minhas emoções e sentidos, poderia considerar como incomparável com outras práticas da minha vida.

Quando se vê pela primeira vez uma palhaça, ou uma mulher que faz rir, a tendência é de acontecer um leve estranhamento (Fuch, 2020). Nosso riso estaria condicionado a uma linguagem patriarcal, na qual o homem faz rir, e sua maneira de o fazer seria perpetuada no nosso imaginário, que acaba construindo nossa percepção sobre o que seria engraçado. Segundo Ana Fuchs (2020):

Quando uma palhaça entra em cena, ela aciona uma rede de signos em relação a gênero e à própria comicidade, que ultrapassam a noção de sujeito universal e do risível já estabelecido, por isso muitas vezes geram estranhamento ao público. (Fuchs, 2020, p. 23)

Por vezes, senti tal estranhamento por parte do público. Aos poucos, fui entendendo que, assim como para fazer palhaçaria, tenho que me divertir para sublimar este estranhamento. Devo continuar fazendo, buscando meu próprio prazer, para ultrapassar esta barreira de estranheza que parte da plateia. Acredito que, aos poucos, o público embarca na brincadeira e, por vezes, até esquece dos constantes engendramentos que nos cercam.

O que tento fazer aqui se assemelha a uma auto-etnografia performativa. Segundo Santos (2017), “a etnografia tem origem nas ciências sociais e é entendida como método de pesquisa que valoriza a dimensão sociocultural dos acontecimentos estudados.” (p. 85). Com a presença do prefixo **auto** (grifo da autora), a pesquisadora, além de observar e descrever, passa a se entender também como parte da investigação (Santos, 2017). Assim, mergulho em mim, nos meus processos íntimos e coletivos, universais e privados, afim de entender como eu afeto a pesquisa, e no encaixe de compreender como, ao mesmo tempo, ela me transforma.

3.1. Um mergulho íntimo na palhaçaria malagueteana

Acredito que as mulheres têm disponibilidade para palhaçaria a partir da Dororidade, enquanto os homens buscam na técnica a opção para não falar das suas dores.

Antônia Vilarinho – Palhaça Fronha Lafayette

Vish Marela, falá procêis onde queu nasci... Acho que fui nascêno aos pôco. Fazia uma oficina alí, ôtra aculá, e vai acumulanu us jeitim de fazê duzôtro, até que acha os póprio meio de realizá. Ansim como o tinhatro, a paiaçaria me divérti uns bucadim, e eu quero sêmpre sintí essa aligria de fazê uzôtu rí. Mais, te falá um negocim procê: é difícil dimais da cõnta!!! É muitos ânus de trabái, preparaçã e vivença prá sê capaiz de fazê uzôtu achá graça docê... E é quais certo que ocê vai fracassá. Fracássá pá aprendê qui nois num vale náda. Fracássá pá aprendê a saí do fundo dos pôço. Fracássá pá si questioná sí ocê num vai desistí facilmentchy.

Já chorei de tristêza pensano que num éra pra eu essa vida de paiaça, purmodiquê eu gosto tanto! Mais depois percibi que os processo das palhaçaria póde sê dolorido mês. Uma coisa tã potentche como as palhaçaria, difícil i grandiósa, que travéssa os têmpo e as cultura túdo, só podía sê difícil bagarai de dominá! A seguir vô contá procêis meus processo!

Sempre gostei de palhaços. E desde que me entendi como artista da cena, sempre classifiquei a comédia como algo complexo e extraordinário. Como atriz, já dava indícios que me inclinaria para a comicidade, desde meu início, em 2003, quando criava personagens muito compostos fisicamente e, por isso, de certa forma engraçados.

Me encantei com o trabalho de um palhaço de rua, num dia de espetáculo em Goiânia (em 2005), o argentino Chacovachi. Cheguei até a participar de uma cena como voluntária, e isso marcou minha memória. Apesar de ter adorado assistí-lo, ainda não imaginava que eu mesma poderia me tornar uma palhaça.

O tempo foi passando, fui assistindo a outros/es/as palhaços/es/as, e me sentindo mais à vontade com a comicidade. Comecei a fazer oficinas de palhaçaria. A primeira delas foi com o espanhol Pepe Nuñez, em Goiânia, em 2006. Reparem que minhas primeiras referências na palhaçaria foram de homens palhaços.

Depois de ter realizado alguns espetáculos cômicos e de ter participado de algumas oficinas de palhaçaria com grandes mestres, comecei a atuar num espetáculo infantil de palhaçaria, já em 2015, com um palhaço e três músicos. Em 2018, ingressei em novo espetáculo infantil com a linguagem da palhaçaria. Passei alguns anos embrenhada na palhaçaria para crianças. E daí, fui pegando experiência.



Figura 24: Malagueta atuando no espetáculo *Vamos a La Praia*, do Grupo Bastet, de Goiânia, em 2015. Foto: Léo Macário.

Em busca de vivenciar o fazer rir para além dos espetáculos infantis em que atuava, tanto como palhaça, como quanto atriz cômica, comecei a construir cenas curtas com Malagueta, voltadas a abordar questões referentes à vida das mulheres. Quero te contar, cara leitora, que meu percurso até aqui com minha palhaça, como Malagueta, foi se enveredando também pela busca de dramaturgismos que envolvessem as agruras da existência feminina.

Não sei bem quem veio antes: se foi a necessidade de criar cenas individuais como palhaça, ou se foram as ideias de tecer cenas que refletissem a existência da mulher. Acredito que minha vontade de falar sobre nossa vida de mulher foi um fator que impulsionou meu desejo de criar tais números.

Outro fator que me inspirava a produzir minhas cenas autorais era que havia os cabarés e as *varietés* nos festivais circenses e de palhaçaria. Como havia participado de alguns festivais de palhaçaria e comicidade desde 2013, já sabia que os cabarés ou *varietés* eram oportunidades de apresentar e desenvolver cenas curtas. Comecei a criar cenas solo também, em parte, para ingressar, e talvez também para ser aceita, ter uma abertura, nestas ocasiões.

O espetáculo “Malagueta na Labuta” (2021/2022/2023), de minha autoria, é fruto da junção e tessitura de cenas que desenvolvi durante o período de 2016 a 2022. Tive a

oportunidade de experimentar as cenas em alguns eventos. O espetáculo estreou de forma online em 2021, mesmo ano em que se deu a estreia presencial, eventos que vamos detalhar nos próximos subcapítulos. Nesta estreia presencial houveram poucos risos por parte do público.

No ano de 2022 tive a oportunidade de remontá-lo, sob a contribuição cênica da palhaça catalã Pepa Plana, o que, a meu ver, pelas ocorrências que se deram depois, contribuiu para que o espetáculo tivesse um salto dramático. Considero bem sucedido agora, justamente porque cumpre o papel principal da palhaçaria: provoca risos. Vou apontar, a seguir, as cenas mais importantes a partir das quais se baseiam o espetáculo.

Analizamos tanto a primeira versão do espetáculo, montado em 2021 *online*, de forma mais breve, quanto o desenvolvimento da segunda versão, que se deu em 2022. Também investigaremos sua subsequente estreia em 2023 e, até o fechamento desta pesquisa, nos debruçaremos sobre algumas das apresentações do espetáculo, eventos nos quais pude vivenciar a cena com o público.

Em 2016, participei do **Festival Na Ponta do Nariz**, como já dito na introdução deste trabalho. Na ocasião, trabalhava na produção, mas também tive a oportunidade de cursar oficina e fui convidada pelo diretor do festival, Thiago Moura, a apresentar uma cena no *hall* de entrada do Teatro Goiânia, antes do espetáculo do palhaço italiano, Leo Bassi. Me recordo que, sob a influência do universo masculino que o festival trazia⁹⁷, bastante calcado em técnicas, criei uma cena com bolinhas e contorção, práticas nas quais não sou muito habilidosa.

Baseei meu dramaturgismo, naquele momento, no contexto que me cercava, o masculino. Não é incomum que mulheres palhaças relatem ter tido, em algum momento, atitudes parecidas com as de palhaços, como se quisessem repetir uma suposta fórmula masculina da palhaçaria, sem levar em conta o gênero. Igualmente, frequente é que elas sintam algum desconforto e, com o tempo, percebam que sua linguagem reside em outras estratégias expressivas, fazendo com que saiam em busca de si e de sua própria graça⁹⁸.

⁹⁷ Nesse ano de 2016 estiveram presentes no **Festival Na Ponta do Nariz** os palhaços e grupo: Jango Edwards, Leo Bassi, Chacovachi, Pepe Picaporte, Jader *Clown* e La Bandita Alegre. Fiz oficina ministrada por Jango Edwards e assisti aos espetáculos de todos os palhaços. Reparem, leitoras, que não haviam convidadas palhaças neste ano, apesar de um dos palhaços ter levado duas artistas palhaças: uma namorada e uma amiga.

⁹⁸ Há depoimentos nos formulários e nas entrevistas, de algumas palhaças insatisfeitas com metodologias de ensino praticadas por mestres palhaços. Adelvane Néia, por exemplo, a brincante da palhaça Margarida, relatou em entrevista (2022) concedida à esta pesquisa, que quando fazia oficinas de palhaçaria com homens não sentia que tinha encontrado sua palhaçaria, até ter contato com materiais mais próximos de seu universo. Gena Leão é outro exemplo de artista que começou atuando sob vestes de palhaço e, depois de anos de trabalho na lona, é que se assumiu como palhaça. No grupo de estudos Feminismos EnCena também houveram reflexões levantadas sobre metodologias de palhaçarias de viés opressor vivenciadas por colegas.

Neste mesmo ano do festival pude também esboçar uma cena que viria a apresentar neste mesmo evento, mas no ano seguinte⁹⁹, em 2017. A cena era de uma mímica na qual se desenvolviam atividades domésticas, como varrer a casa, cuidar do neném e cozinhar, ações típicas do universo feminino. Misturei a palhaçaria com a mímica e coloquei em evidência o tema: tarefas domésticas da mulher. Era o início de minha tessitura feminista, e eu nem percebia.

Fiz parte de um coletivo de mulheres circenses de Goiânia, de 2018 a 2022, chamado Muié do Riso. Com o grupo fazíamos *varietés* na cidade. No ano em que ingressei no grupo, em 2018, fizemos um evento cultural, no qual estreei a cena “O Caso de Malagueta”¹⁰⁰, no qual minha palhaça desenvolve uma relação sexual com um *case* de violão, de onde nasce um ukulelé.

Minha intenção era retratar os dispositivos amoroso e materno (Zanello, 2018), e abordar a liberdade sexual da mulher. Eu repetiria esta cena em alguns outros eventos, dentre eles, o **Festival de Circo de Anápolis**, em 2019, no qual a cena foi apresentada duas vezes. Da primeira vez, a cena foi adaptada por causa do perfil mais conservador do público. Não houve risos na ocasião, pois acredito que eu estava confusa pelas adaptações de última hora. Na outra apresentação a cena foi bem recebida, com as pessoas até cantando a paródia final junto comigo. Abaixo, está a imagem do **Festival de Palhaços e Circo de Anápolis**¹⁰¹ (2019), e da cena que foi bem recebida (observar o público ao fundo, rindo).

⁹⁹ Link da cena Rotina Braba!: <https://youtu.be/8-5M3FGBj0E>

¹⁰⁰ Link de filmagem de estreia da cena “O Caso de Malagueta” (2018): <https://youtu.be/HbM1Q19rLeQ>

¹⁰¹ Sobre o festival, ler mais em: <http://vivaanapolis.com.br/encontro-de-palhacos-e-circo-de-anapolis/>



Figura 25: Apresentação da cena “O Caso de Malagueta”, no Festival de Circo de Anápolis, em março de 2019. Foto: Allyne Laís.

Também me apresentei no **Festival Palhaças do Mundo**¹⁰², em Brasília, em 2019, no qual a cena foi muito bem recebida. Algumas companheiras palhaças que assistiram à apresentação esboçaram satisfação ao ver meu trabalho. Acredito que o fato de ser um festival idealizado e promovido por mulheres tenha contribuído para um público mais acolhedor com palhaças.

Neste mesmo ano e festival, nasceria ainda a cena dos objetos. Inspirada nos diálogos românticos entre casais heterossexuais das novelas, começo como uma faxineira que utiliza diferentes espanadores para deixar tudo brilhando. Acontece que, em meio a uma dura realidade de limpeza, Malagueta começa a brincar com os espanadores, fazendo com que estes ganhem vida e tenham entre si uma conversa regada a flerte e conquista. Outra cena que retrata o dispositivo amoroso, evidenciando enfaticamente, inclusive, a respectiva tecnologia de gênero (Lauretis, 2015) que a cena reflete, as novelas¹⁰³.

No início de 2021, criei a cena “Malagueta no Busão”, na qual novamente me utilizo da mímica. O objetivo foi retratar a realidade de mulheres no transporte público brasileiro. Mais

¹⁰² Site do festival: <https://www.palhacasdomundo.com/>

¹⁰³ É comum, na cultura brasileira, que boa parte da população assista diariamente a novelas. Tais produtos televisivos, em sua grande parte, colocam como mote principal, em suas dramaturgias, relações amorosas.

uma vez, o universo da mulher periférica e pobre foi o mote para minha ação e comicidade. A seguir apresento como se deu a primeira montagem¹⁰⁴ do espetáculo “Malagueta na Labuta”, no ano de 2021. Este espetáculo não existe mais, porque a remontagem o deixou muito diferente. Mas, para aferição desta reflexão sobre este processo criativo, pode ser interessante assisti-lo.

3.2. O fracasso como presente: processos e encontros

Fiquei arrasada, mas enfim ganhei a criada, que foi o maior presente que eu podia ter ganho na minha vida! Porque na verdade a criada, as criadas num geral, são as figuras que trazem humanidade para aquilo ali. Então isso foi um presente porque eu pude trabalhar tanto a dramaticidade quanto o humor.

Karla Conká

Minha deusa! Me desculpa pelas miserabilidádge das minha fália, dos meus fracáosso, das minha incompetença. É isso que sô, uma paiaça, e purísso, errânte. Cos anus fui fazêno cena, crioano número, iaí, dispois, cando rolô as zoportunidádge de estreá um spetaculão, faliei... Me quistionei pordimais se eu divía de continuá mexêno quesse trêm de paiaçaria, purmodiquê é um negóci que atíngi muitio nossos emocional, nossas vaidádge. A paiaçaria esfréga nas nossas fúça nossas vulnerabilidádge. Mais fui ino, criei esse trêm de spetáclo e axei que ía arrasar, mais me lasquei de com fôrça. Fiquei com vergonha demais. Fôï por um triz que eu num chutei os balde e disisti. Fui quivocáda demais. Mais, cômô a pessoa humilde qui sô, assumí meus êrro e fui atráís de ajeitá o que tinha que sê ajeitádo. Vô só mostrá procêis um porquim do que foi essa primera versã do bagúí...

Em 2020, finalmente, obtive aprovação na Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Goiânia, do projeto de montagem do espetáculo “Malagueta na Labuta” (2021). Já estava tentando a aprovação da montagem deste solo em palhaçaria desde 2018. No ano de 2021, iniciamos a montagem. Eu e a diretora, Thaíse Monteiro, temos grande intimidade cênica, já que trabalhamos juntas em outros espetáculos¹⁰⁵. Apesar de Thaíse não ter aprofundamento na linguagem da palhaçaria, confiei-lhe tal função.

Fomos, então, levantando o material que já estava semi-pronto: as cenas que já havia montado e apresentado ao menos uma vez. Aos poucos, fomos colocando ações de transição entre as cenas e, naturalmente, Malagueta era, neste espetáculo, uma diarista. Segundo Conká

¹⁰⁴ A primeira versão do espetáculo pode ser assistida em: <https://www.youtube.com/live/o-FL8jQm6lQ?si=fICEytQUBBsTiDWf>

¹⁰⁵ Dirijo e atuo no espetáculo “Rato de Biblioteca” (2015) e dirijo o espetáculo “À Moda de 22” (2022), ambos da Cia de Arte Poesia que Gira, fundada em 2006 por Thaíse Monteiro.

(2021) em entrevista, fazer a criada, a serviçal, alguém numa situação inferiorizada, “traz humanidade”, sendo possível trabalhar tanto o drama como a comédia.

A escolha de ser diarista não foi intencional, no início. Ao prestar atenção nos números que havia criado, percebi que, muitas vezes, no momento de criar, eu me remetia a esta mulher que serve, limpa e sonha com uma realidade menos dura. Mas, na verdade, poderia ser qualquer mulher, já que tais atividades são muito presentes na vida de qualquer uma, não apenas de trabalhadoras domésticas. Para Federici, em sua obra *O ponto zero da revolução* (2019): “os atributos da feminilidade são na realidade funções de trabalho” (p. 26). A autora complementa:

A luta das trabalhadoras domésticas imigrantes pelo reconhecimento institucional do “trabalho do cuidado”, por exemplo, é muito importante do ponto de vista estratégico, porque a desvalorização do trabalho reprodutivo tem sido um dos pilares da acumulação de capital e da exploração capitalista do trabalho das mulheres. Obrigar o Estado a pagar um “salário social” ou uma “renda garantida”, a fim de assegurar a nossa reprodução, continua a ser um objetivo político essencial, posto que o Estado tem mantido como refém grande parte das riquezas que produzimos. (Federici, 2019, p. 32-33)

A realidade das domésticas e diaristas no Brasil remonta a uma herança da escravidão. Segundo o IBGE¹⁰⁶ (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), as trabalhadoras domésticas são cerca de 5,8 milhões, quase 6% entre os trabalhadores brasileiros. Apesar do grande número, os direitos e condições de trabalho destas trabalhadoras são precários.

A maioria das domésticas são mulheres negras, resquícios do período escravista. As relações entre patrões e empregadas são centrais na forma como se constituiu o país e continuam sendo tecidas por subalternidade e precarização, como salários baixos e horários de trabalho mal definidos. Somente no ano de 2013 criou-se a primeira legislação brasileira que regulamenta a profissão, a PEC das Domésticas, emenda constitucional que garante à classe igualdade em direitos com outras profissões já regulamentadas, como a assinatura da carteira de trabalho, por parte dos patrões. A PEC foi de autoria da deputada federal Benedita da Silva, parlamentar, mulher e negra.

Segundo a pesquisadora e mestre Taina Silva Santos, em entrevista concedida ao *podcast* Café da Manhã¹⁰⁷, do dia 29 de abril de 2024, o Brasil é o país que tem a maior população de domésticas do mundo. Apesar dos avanços que resultaram na obtenção de novos

¹⁰⁶ Site do IBGE: <https://www.ibge.gov.br/pt/inicio.html> Acesso em 29/04/24.

¹⁰⁷ O tema do dia era: As domésticas e as relações de trabalho no Brasil. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/2oSrB2VYaw000sSqicsxyt?si=X1T8Qb1cRzuO5cBmLM7atg> Acesso em: 29/04/24.

direitos, a renda média ainda fica em torno de R\$ 1.132,00 por mês, um valor muito baixo, considerando a carga e as especificidades do trabalho (Santos, 2024). Não à toa a classe de trabalhadoras domésticas está na linha da pobreza. Elas não têm acesso a condições de renda e de trabalho dignas.

Santos (2024) aponta que este tipo de trabalho, o doméstico, é muito importante, pois não é todo mundo que quer fazer, e a maioria não quer pagar o quanto vale. A lógica de precariedade do trabalho doméstico no Brasil remonta a um passado não tão distante, no qual eram mantidas complexas teias que relacionavam servidão, escravidão e racismo. Em consequência disso, algumas atividades que a comunidade negra passou a exercer foram sendo vistas como marginalizadas ou consideradas inferiores quando comparadas a outras, como é o caso do trabalho doméstico. Em suma, o trabalho doméstico no Brasil reflete a constituição das relações de trabalho no país.

O trabalho doméstico é um trabalho como qualquer outro, apesar de, por muito tempo, não ter sido considerado trabalho (Santos, 2024). Em 1936, surgiu o Sindicato dos trabalhadores domésticos, na cidade de Santos, sob a liderança de Laudelina de Campos Melo, que começou a trabalhar aos 7 anos. Vinda de uma família pobre, Laudelina teve que começar a trabalhar enquanto ainda era criança para ajudar a mãe, também doméstica, a cuidar dos irmãos.

Segundo Santos (2024), a regulamentação do trabalho doméstico é um grande avanço na área, mas ainda hoje existem trabalhadores em situação análoga à escravidão. Para a autora, a luta é essencialmente por respeito. As trabalhadoras domésticas reivindicam respeito em forma de: hora de entrar e sair, adicional noturno, não ter desconto por residir no local de trabalho, por exemplo. A convivência para a reprodução de opressões parte de também de outras mulheres, em posições de patroa, que acabam por implicar na forma com que as domésticas vivenciam suas próprias maternidades, por exemplo.

A relação entre patrões brancos e trabalhadoras domésticas negras é a base desta relação de trabalho. Vergés (2020) denuncia que o feminismo civilizatório¹⁰⁸ aprofunda a posição hegemônica das mulheres brancas, em relação às mulheres negras. Mulheres brancas tardaram a ter o direito ao voto, mas desde que podiam, possuíam outros seres humanos, por meio da

¹⁰⁸ Sobre o feminismo civilizatório, segundo Vergés (2020, p. 17): “[...] o escrevi (o livro *Um Feminismo Decolonial*) para tornar visível a dimensão colonial e racial de um feminismo europeu convencido de ter escapado das ideologias racistas da escravatura e do colonialismo. Chamo esse feminismo de civilizatório porque ele adotou e adaptou os objetivos da missão civilizatória colonial, oferecendo ao neoliberalismo e ao imperialismo uma política dos direitos das mulheres que serve aos seus interesses. Os direitos das mulheres, quando esvaziados de toda dimensão radical, tornam-se um trunfo nas mãos dos poderosos.”

escravidão. A configuração colonial estabelecida no Brasil, portanto, ainda continua exercendo a função de aumentar as discrepâncias sociais e econômicas do país.

As cenas que tracei até então, como palhaça, costumavam pontuar este lugar da trabalhadora doméstica. Decidimos que Malagueta seria, definitivamente, uma diarista. Apesar de eu ser uma mulher branca, me ative à representação de classe que eu queria trazer para a cena, centralizando o tema do trabalho das mulheres, de modo geral, seja de limpeza ou de cuidados. Quem sabe trabalhando divertidamente o tema, nós não possamos chamar atenção para os modos com os quais as trabalhadoras, não só domésticas, são tratadas no Brasil?!

A diretora Thaíse, que é também poeta¹⁰⁹, se atentou à fluidez sonora da combinação entre as palavras Malagueta e labuta. Labuta, então, caiu como uma luva na escolha do nome, e representaria o tão importante trabalho das mulheres que limpam o mundo (Vergés, 2020).

A ordem das cenas seria: a chegada no ônibus, a colocação do avental e recolhimento das latas, flerte dos espanadores, descoberta do bambolê e a relação com o *case*. Detalharemos a seguir, resumidamente, as respectivas cenas. Mas já adianto, cara leitora, que tais cenas seriam apenas parte do processo de montagem do espetáculo, porque este seria remontado um ano depois de sua estreia *online*, não sem antes passar por uma decepcionante estreia presencial.

A referida versão do espetáculo tinha a classificação indicativa de 14 anos. Relato aqui também a nossa intenção ao pensar na dramaturgia de cada cena, e na tessitura dramática do espetáculo todo. Porém, nem sempre nossa intenção era entendida ou evidente ao público, ao menos não nesta primeira versão do espetáculo. A não identificação do público com o que estava sendo performado na atuação seria um dos motivos pelos quais o espetáculo não estava provocando risos.

O que aconteceu com esta versão do espetáculo não é bem um fracasso. Hoje consigo entender que este deslize fez parte do meu processo na palhaçaria. Mas, no decorrer da pesquisa e das experiências palhaçísticas que fui vivenciando, percebi que vários detalhes relacionados aos dramaturgismos do espetáculo, não faziam sentido. Provavelmente, por não fazerem sentido, também não causavam graça.

O cenário é uma casa. Segundo o Teófanos Silveira, o palhaço Biribinha, em entrevista (2024), o cenário o fazia lembrar dos circos-teatros de décadas atrás. Desenhados no pano branco ao fundo, se vê, da perspectiva do espectador: um interruptor de luz, um vaso grande com uma planta, um aparelho de som grande, uma decoração de parede escrito *beer* (cerveja

¹⁰⁹ Thaíse Monteiro também é editora, professora de português e Doutora em Letras pela Universidade Federal de Goiás desde 2018. Ela é vencedora do prêmio Hugo de Carvalho Ramos, edição 2016, na categoria poemas. Publicou, em 2020, o livro-objeto *A casa da rua 1013*, dentre outras publicações.

em inglês), uma foto redonda da patroa pendurada na parede do pano, uma estante com bebidas, uma arara para pendurar objetos, uma lixeira e um armário. Há também objetos cênicos reais, sem estarem desenhados: o enfeite dourado de festa, o *case* do violão, uma mesa e o bambolê.



Figura 26: Imagem do cenário, em 2023, durante apresentação no Teatro Sesc Centro. O cenário foi idealizado por Fernanda Pimenta e confeccionado por Wagner Gonçalves. Foto de Victor Quixabeira.

CENA INICIAL – MÍMICA DO ÔNIBUS: a cena de entrada, chamada Malagueta no Busão, retrata a palhaça no ônibus, indo para o trabalho. O início é quando o áudio da patroa a solicita para uma faxina. Quando a luz entra, revela-se a palhaça, que já está no ponto de ônibus. Por meio da mímica, Malagueta pega o ônibus e, durante seu trajeto nele, evidencia as dificuldades diárias de pessoas que se utilizam do transporte público: demora, lotação e assédio.

A cena tinha problemas que seriam levantados mais à frente por Pepa Plana, em 2022. Dizem respeito, primeiro, à adoção de uma técnica que é comumente usada na palhaçaria, a mímica, mas que, do jeito que foi colocada nesta versão, não dava espaço à comunicação com o público, este que é uma das premissas da palhaçaria. Pelo contrário, fechava a cena em ações precisas, sem espaço ao improviso.

O segundo problema seria ter que fazer com que o público acreditasse em algo que não estavam vendo, sendo que outro dos princípios da palhaçaria é estar presente naquele momento, naquela realidade de agora. Resolvemos cenicamente a questão do uso da mímica juntamente

com a palhaçaria, quando da remontagem com Pepa Plana (2022). A seguir apresento foto da cena do ônibus, da primeira gravação de Malagueta na Labuta (2021), versão esta que não mais será apresentada.



Figura 27: Cena do ônibus, primeira versão do espetáculo Malagueta na Labuta, de 2021. Foto de Layza Vasconcelos. A meia com cabelinhos sairá na nova versão do espetáculo.

AVENTAL E LATAS: a cena retrata a chegada da palhaça-diarista e sua preparação para iniciar a labuta, colocando o avental e as luvas, e iniciando a limpeza pelo recolhimento das latas, que estão espalhadas pelo chão.

ESPANADORES E BAMBOLÊ: o número dos espanadores diz respeito a uma comunicação de conquista entre um espanador e uma “espanadora”, parodiando os casais românticos das novelas. Já a cena do bambolê se dá quando a palhaça ia limpar o retrato redondo da patroa na parede e o objeto, que é a moldura do quadro, cai. Aliviada por não ter quebrado a moldura, a palhaça descobre que sabe bambolear e grava um vídeo para suas redes sociais, com a ajuda do público.

ÚLTIMA CENA - O CASO DE MALAGUETA: pretendo apresentar um resumo desta cena final da primeira versão do espetáculo, já que posteriormente, no decorrer do processo de criação e vivência do espetáculo, este número se transformou drasticamente, como detalharei

no próximo subcapítulo. Ao analisar o espetáculo “Malagueta na Labuta” (2021) sob uma ótica de gênero, podemos destacar ações que evidenciam as existências de dispositivos (Zanello, 2018) e tecnologias (Lauretis, 1994) engendradas. Vamos nos ater um pouco mais detalhadamente, agora, nesta cena na qual a palhaça Malagueta aborda a sexualidade da mulher e a maternidade, afim de declarar que o trabalho apresentado nesta versão do espetáculo foi parte essencial deste processo criativo. Ter criado esta cena me serviria na elucidação de minhas próprias dramaturgias feministas. Vale lembrar que esta versão do espetáculo tinha classificação indicativa de 14 anos.

Duas ações de minha palhaça Malagueta na cena podem ser entendidas como tentativas de mostrar, evidenciar e subverter opressões de gênero. Elas fazem parte da cena “O Caso de Malagueta”¹¹⁰. A primeira ação diz respeito ao romance e à sugestão de sexo entre Malagueta e um *case* de violão. E a segunda ação se refere ao bebê-ukulele, que nasce da relação amorosa com o *case*.

O dispositivo amoroso (Zanello, 2018) se materializa na cena quando Malagueta tem um caso de amor com o *case*. Popularmente, entende-se que o corpão violão é um padrão de corpo de mulheres consideradas desejadas, gostosas, com bundas, seios e pernas avantajados e com cintura fina. Ao limpar o *case*, ela solta pequenos sons ao reparar as curvas por onde o pano limpa. Tais sons fazem menção às curvas do *case* e das mulheres, pois em seguida, ao se comunicar com o público, ela desenha as curvas do *case* no ar, com as duas mãos, reproduzindo os mesmos sons “uou, uou”. Depois, ao perceber o próprio corpo magro e fora do padrão gostosa, popularmente chamado de tábua, faz o mesmo movimento com as mãos próximas a si, de desenhá-lo. Para enfatizar que não está nem aí se seu corpo não se encaixa no padrão violão, ela dá um beijo no próprio ombro, como se dissesse que gosta de si mesma assim. Como quem não se importasse com isso, ela volta a limpar, não cedendo, assim, à lamentação de não ter um corpo idealizado pelos padrões de beleza atuais.

Como aponta Zanello (2018), o fato de ser bonita é relacionado à ideia de ser bem sucedida, pois inúmeros exemplos, desde propagandas a filmes infantis, reforçam a naturalização de papéis rijos atrelados à nossa condição social, aos quais espera-se que as mulheres se encaixem:

Dizer que as mulheres se subjetivam hoje, em nossa cultura, pelo dispositivo amoroso, implica em dizer que as mulheres se subjetivam em uma relação consigo mesmas mediadas pelo olhar de um homem que as escolha. A

¹¹⁰ A cena “O Caso de Malagueta” (2021) pode ser assistida no *link* a seguir, em sua primeira versão do espetáculo Malagueta na Labuta, ainda online: <https://youtu.be/u-PzqthhHS0>

metáfora para compreendermos essa ideia é a da “prateleira do amor” (Zanello, 2018). Dito de outra forma: as mulheres se subjetivam na prateleira do amor. Sua autoestima é construída e validada pela possibilidade de “ser escolhida” por um homem. Essa prateleira é regida por um ideal estético, o qual vem se construindo desde o começo do século passado e possui a característica de ser branco, louro, jovem e magro. Quanto mais distante desses ideais, maior o impacto sobre a autoestima da mulher e maiores são as chances de se sentir “encalhada” na prateleira, ficando em posições mais desfavoráveis nela. Em geral, é comum que essas mulheres sejam alvo de preterimento afetivo, preterimento esse que é interpelado na configuração emocional de homens (brancos e negros) em relação a elas. Por outro lado, por mais que momentaneamente uma mulher se encontre em uma suposta “boa” posição, continua ainda vulnerabilizada, pois está fadada a envelhecer, engordar, “ficar fora do mercado”. (Zanello, 2022, p. 56)

A busca por um corpo perfeito e desejável está diretamente ligada à procura por melhores condições para a conquista de um amor (Zanello (2018).

Posteriormente, o *case* toma vida e Malagueta, que o está segurando, é puxada por ele, travando uma briga para ver quem domina quem. A palhaça leva o *case* ao chão e deita em cima dele, dominando-o e, em seguida, colocando o pé sobre ele, posição que remete aos dominadores, descobridores e até mesmo aos caçadores, quando têm sua presa abatida. A intenção é evidenciar essa atitude tipicamente masculina, de dominar pela força, de colonizar, e se vangloriar disto. Tais ações masculinas estariam ligadas ao dispositivo da eficácia, que incide sobre os homens (Zanello, 2018), dos quais se exige virilidade (que inclui força) e sucesso laboral (que pode recair sobre dominações).

Seguindo os acontecimentos da cena, chegamos em um momento onde há um clima sedutor entre a palhaça e o *case*. Neste momento, entra mecanicamente uma música sensual, que já foi cantada na cena dos espanadores, *Take a Toke* (1994), do grupo CC Factory. A canção é conhecida no Brasil porque foi tema do famoso casal de fofos personagens Babalú e Raí, da novela global *Quatro por Quatro*¹¹¹, de 1994.

Ao som da música, lentamente, Malagueta vai botando a língua pra fora e se aproximando do *case* para beijá-lo. Há uma sensação, ou ao menos uma intenção de minha parte como palhaça, de instalar um ambiente de prazer sensual, remetendo ao desejo normatizado pelo patriarcado para o homem e negado à mulher. Ressalta-se que a figura grotesca da palhaça, formada pela língua pra fora, dentes à mostra e corpo lânguido, engajados na prática sexual com um objeto contrasta com o ideal de beleza imposto às mulheres. Não que

¹¹¹ A novela “Quatro por Quatro” foi escrita por Carlos Lombardi e dirigida por Ricardo Waddington. Foi exibida entre outubro de 1994 e julho de 1995, na Rede Globo de Tv. Tinha como tema principal a vingança de quatro mulheres contra seus ex-companheiros amorosos.

o grotesco não seja desejado sexualmente, apenas enfatizo os padrões aceitos e exaltados em nossa sociedade, que, em geral, dizem respeito a corpos brancos, jovens e magros (Zanello, 2018).

O corpo tábua de Malagueta não se encaixa no padrão violão das gostosas das propagandas de cerveja e afins. E, ao se engajar na ação sexual, a palhaça se enfeia ainda mais. Faz caretas, monta posições estranhas com uma das pernas esticadas pra cima enquanto o *case* é balançado perto da vulva da palhaça. Esta contorce o corpo, tentando, assim, desmistificar a obrigação (velada) imposta à mulher de estar sempre bela, inclusive durante o ato sexual.

Talvez em razão da incidência de uma pornografia muito consumida e que coloca a mulher e seu corpo na evidência de uma posição servil, pode haver esse contraste entre o corpo feminino sensual e o corpo da mulher que busca apenas sentir prazer. O corpo em busca de prazer se recusa a atuar falaciosamente e busca a verdade de suas sensações e de sua satisfação, independente de um imaginário masculino construído, muitas vezes, pela servidão da mulher, tão sugerida pela pornografia.

Outro ponto a ser destacado neste momento da cena é que Malagueta se relaciona com um objeto. Existe aí uma sugestão de que a mulher não é obrigada a seguir um modelo de sexo. Ela não seria obrigada a se relacionar com um homem, e nem com outra pessoa, necessariamente. Nossa intenção dramática era remeter o espectador homem à liberdade sexual da mulher, inclusive sugerindo a masturbação. Estudos atuais incentivam e divulgam os benefícios da masturbação e conhecimento de seu próprio corpo pela mulher, ações consideradas como medida de autocuidado e saúde, pois: aproxima a mulher de si mesma, alivia o stress, diminui cólicas, previne infecções e traz liberdade para a mulher se expressar sobre seus desejos¹¹².

Em relação ao uso de um objeto fálico para fazer sexo, podemos fazer um paralelo entre o corpo do homem e a sua objetificação, sendo este substituível na cena por outra coisa fálica. Nesta ação, se o espectador pensa de forma hetero-normativa, pode haver o entendimento de que se tenta objetificar propositalmente o corpo do homem (*case*) em contraponto com o corpo da mulher, tantas vezes objetificado pelos dispositivos e tecnologias de gênero, invertendo, assim, os papéis de gênero (Butler, 2010). A própria relação da palhaça com o objeto *case* pode remeter a tal objetificação.

¹¹² Informações disponíveis no *site* Salonline: <https://www.salonline.com.br/masturbacao-feminina> Acesso em: 12/10/2022.

A intenção é de que, ao manipular o objeto em uma relação sexual, a palhaça possa assumir um papel supostamente de domínio masculino, se mostrando ativa. Se os homens dominam corpos e sentimentos das mulheres, elas podem, na cena, dominar e manipular o corpo do homem *case*. Tento, aí, fazer com que a palhaça brinque com a virilidade masculina, que pode também ser frágil.

A palhaça pode subverter o dispositivo amoroso ao não se importar com sua aparência grotesca quando do desfrute de seu comportamento sexual natural, o que contradiz com os constructos sociais acerca da mulher, pois, de acordo com Zanello (2018, p.129) “o pudor e a vergonha foram construídos como qualidades femininas”.

Dentre os privilégios masculinos, talvez o mais recorrente seja o de julgar e classificar a aparência das mulheres, o que promove a rivalidade entre elas. Esse estímulo à esta competição, faz com que elas objetivem ocupar bom lugar na tal prateleira do amor (Zanello, 2018). Ao fazer caretas e contorções no corpo, Malagueta não sucumbe aos padrões estéticos e comportamentais vigentes. Certamente, na prateleira do amor, ela ocuparia um lugar ruim, mas ao não se importar, ignora os padrões da prateleira em questão e cria seus próprios, se auto legitimando, sem se importar em estar fora dos padrões.

Curioso perceber como os espaços em que a cena é apresentada podem definir a reação do público. No **Festival de Circo de Anápolis**, em 2019, o público era composto por homens e mulheres, e a reação do público se dividia: as mulheres riam e vibravam, chegando até a cantar a música final da cena junto com Malagueta, enquanto os homens pareciam não achar tanta graça. Já no **Festival Palhaças do Mundo**, em Brasília, também em 2019, o público formado também por homens e (mais) mulheres parecia se divertir muito. Havemos de enfatizar que este último era um festival de mulheres palhaças, o que pré-dispõe a um olhar mais generoso, já vai com a intenção de assistir mulheres palhaças e apreciá-las.

Notei que o público que vai ao festival de circo comum (sem ser especificamente voltado para mulheres), está agora se familiarizando com o humor de palhaças, e o outro público, que já frequenta festivais com artistas mulheres, parece entender mais as linguagens por elas propostas. Talvez a familiaridade com os palhaços e as *gags* clássicas provoquem a identificação no público em geral, por ser uma linguagem conhecida e, portanto, confortável. Mas também entendo que a palhaçaria feminista pode ser surpreendente a estes mesmos espectadores.

A segunda tecnologia de gênero presente na cena é relacionada ao dispositivo materno. Segundo Zanello (2018):

A maternidade é, portanto, uma construção social, a qual (assim como o amor) sofreu transformações no decorrer da história. É, sobretudo, a partir do século XVIII, que o ideal de maternidade passou por grandes transformações e houve a naturalização do sentimento materno (Zanello, 2018, p. 125).

A ideia que desencadeou toda a cena se deu quando avistei um *case* de violão e o associei ao ukulelê, que eu já tocava. Este pequeno instrumento, de origem havaiana, se assemelha a um cavaquinho, tem quatro cordas e produz um som agudo. Me surgiu a imagem do instrumento nascendo de dentro do *case*, por isso decidi que o *case* tinha que engravidar e dar à luz o ukulelê. A parte da cena que vai se desenrolar ocorre justamente como consequência do relacionamento amoroso e cria novas implicações de gênero e sexualidade, pois desemboca na maternidade.

Quando o sexo acaba, com um balão estourando e representando o gozo, o *case* cochicha algo no ouvido de Malagueta que, por sua vez, se emociona, abraça o *case* e faz carinho em sua barriga, insinuando uma gravidez. O primeiro elemento desse dispositivo de gênero da maternidade diz respeito ao corpo que vai parir. O *case*, além de ser um objeto, é masculino e não geraria bebês. Como algo não humano e masculino poderia gerar e parir?

O *case* cochicha novamente no ouvido da palhaça, indicando que chegou a hora do parto. Na lógica própria da palhaça, Malagueta se transforma no médico e faz o parto. Quando traz o instrumento de dentro do *case* para fora, o faz nascer como se fosse um bebê, erguendo-o no alto. A palhaça novamente canta *Ave Maria* (Gounod e Bach, 1859) numa voz alta e aguda, sugerindo uma sacralidade pelo fato de cantar a música da virgem Maria, a mãe de Jesus, o símbolo cristão/ocidental da pureza e da maternidade femininas. Aqui incide o dispositivo materno (Zanello, 2018), que sugere que a maternidade é a grande dádiva da existência feminina e sem a qual não seria possível ser plena, enquanto mulher.

Malagueta interrompe a cantoria e faz sinal ao público de ‘espera, só um momento’. Bate no bumbum do ukulelê e, como este não chora, bate de novo. Aos poucos a voz chorosa do bebê ukulelê aparece (dublada por mim), e ele se agita, se movendo suavemente por meio da minha manipulação. Existe aí uma quebra desse momento do nascimento, que deveria ser sublime, segundo o que sugerem os dispositivos maternos (Zanello, 2018).

Malagueta, então, tem a ideia de amamentar. No entanto, em meio a este momento poético ela começa a sentir dor, sugerindo que essa ação divinizada pode não ser tão agradável. A intenção é mostrar que o dispositivo materno existe e que uma aura de romantização envolve a maternidade. Segundo Zanello (2018), “a mãe foi cada vez mais sacralizada: criou-se uma associação de um novo aspecto místico à maternidade, a de ‘santa’” (p.129).

Ao promover um momento poético cantando *Ave Maria* (Gounod e Bach, 1859), e logo em seguida interrompendo-o logo em seguida para bater na “bunda do bebê” e checar se o mesmo está vivo, sugiro que tal momento é, também, um instante da realidade de muitas. O cotidiano do choro do bebê e os cuidados para com ele e suas necessidades não condizem com o lugar de sacralidade que os dispositivos (Zanello, 2018) e as tecnologias de gênero (Lauretis, 2015) tentam impor às mulheres.

Quando o dar de mamar dói na palhaça, é intencional uma tentativa de desconstrução do dispositivo materno, romantizado. Zanello (2018) cita um exemplo:

(...) apresentamos um exemplo atual de propaganda, na qual aparece uma artista famosa exercendo o papel da maternidade. Trata-se de um banner da campanha de amamentação do Ministério da Saúde e que foi afixado nas maternidades em todo Brasil. Se prestarmos atenção na imagem, podemos perceber uma mulher linda (penteada, maquiada, magra – como poucas mulheres conseguem estar com um recém-nascido), sorridente e feliz, amamentando uma criança. Sua expressão demonstra contentamento e satisfação. Não há lacunas nas quais apareçam insatisfação, cansaço, arrependimento (de ter engravidado e dado continuidade à gestação), raiva, ou mesmo dor. E mensagem é clara: uma “verdadeira mulher-mãe” não sente ambivalência e se compraz em amamentar a sua cria. Pode-se ver que as tecnologias de gênero que reafirmam e constroem certo ideal de maternidade continuam agindo de forma muito eficiente. (Zanello, 2018, p.139)

Entendo que algumas ações (como colocar um objeto como parturiente, pôr um instrumento como bebê, transformar a amamentação em função dolorosa, entre outras) que constroem a dramaturgia da cena, possam, se não rechaçar, ao menos e dessacralizar a romantização da maternidade, contribuindo para combater a falácia em torno dela. Permitir-se assumir que as dificuldades da maternidade existem pode auxiliar a mulher a lidar com suas insuficiências e imperfeições quando são mães. E entender o processo das mulheres mães, suas glórias e dores, pode potencializar as relações de outras pessoas para com elas, cuja compreensão da realidade difere da dos homens.

Reverter os dispositivos de gênero (Zanello, 2018) que incidem sobre as mulheres pode parecer uma missão difícil, considerando nosso contexto patriarcal. Ressalto como a arte pode ter potencial de provocar reflexão e transformação. Como palhaça, acredito que, ao escancarar e trazer à cena o universo feminino, por meio do riso, podemos chamar a atenção das pessoas para tais questões e, possivelmente, desfazer as tensões e estranhamentos causados por mulheres que fogem a determinados comportamentos considerados padrões em nossa sociedade, como casar e ter filhos. Aos poucos, pode-se destruir as limitações de espaços e destinos limitados impostos às mulheres.

A cena do *case*, nesta configuração que acabei de apresentar, não seria mais encenada desde a apresentação presencial frustrada do espetáculo, em 2021. Atualmente, a meu ver, há incoerências dramatúrgicas, escolhas minhas nas quais fui bastante inexperiente, coisas que estavam muito dentro da minha cabeça e que não soube como contar de forma a serem entendidas, de modo a provocar o riso, como se espera de todo espetáculo de palhaçaria.

No dia 06 de novembro de 2021, estreava o espetáculo “Malagueta na Labuta”, de forma presencial no Circo Os Kaco, em Taquaruçu, distrito de Palmas, no Estado do Tocantins. Haviam, aproximadamente, 40 espectadores e, por uma junção de vários fatores, que fui entendendo no decorrer desta pesquisa, do tempo e das investigações práticas principalmente, a plateia não riu. Ou riu muito pouco, e de poucos momentos.

Foi um dos piores dias da minha vida artística. Meu tão sonhado, lutado, pesquisado e suado solo de palhaçaria me questionava, me colocava uma dúvida cruel: não seria eu realmente uma palhaça? Além da minha frágil vaidade estar abalada, havia investido muitos anos de estudos na palhaçaria e, acima de tudo, tinha muito amor por este ofício. Acredito que a própria estrutura nos faz exagerar em nossa cobrança se somos palhaças ou não. Estive a ponto de desistir de o fazer, mas o que não me deixa dúvidas de que sou palhaça é que não me levei tão a sério, zombei de minhas dores e fui atrás de recuperar a minha palhaça do fundo da minha alma, que foi onde ela se escondeu quando fugiu do espetáculo sem risos.

A falta de risos da plateia me mostrou que minha dramaturgia palhaçística não funcionava. Fui atrás de um pensamento consistente e coerente com a artista e pesquisadora que sou. Eu tinha uma carta na manga, um projeto que havia aprovado e estava prestes a ser executado.

3.3 A (re)volta por cima: a reconstrução constante

Durante julho e parte de agosto de 2022, fiz uma residência artística com a palhaça catalã Pepa Plana, como parte do projeto Resid(ir)... Pimenta em Conexão, aprovado pelo edital do Fundo de Arte e Cultura de Goiás. O projeto previa a montagem de uma cena com o bonequeiro Duda Paiva, em Amsterdã, e a criação de uma cena de palhaçaria na Cataluña, com Pepa Plana. Pouco antes de embarcar, propus a Pepa que me ajudasse a refazer o espetáculo “Malagueta na Labuta” (2021), ao invés de criarmos uma cena nova. Ela topou!

Preciso ressaltar a imensa oportunidade que tive de trabalhar e recuperar meu espetáculo a partir da mirada cênica de Pepa Plana. A palhaça é considerada uma das maiores do mundo, e desde que a conheci, em 2017, quando a assisti em cena com um de seus espetáculos,

procurava uma forma de me aproximar de sua arte. Enfatizo que me sinto extremamente agradecida pelo privilégio de realizar o projeto junto a esta generosa artista.

Remontamos, enfim, o espetáculo “Malagueta na Labuta”. Re-estreei em 18 de janeiro de 2023¹¹³, com teatro cheio e muitos risos. Agora, em julho de 2024, tenho quinze apresentações presenciais, todas com riso, algumas com mais, outras com menos. Relatarei aqui os pontos altos deste processo.

Pepa (2022) assistiu à filmagem e identificou alguns problemas estruturais na peça como: a falta de um problema maior escondido, uma espécie de fator dramático que seria um tema nobre, que rege as vontades e desejos da palhaça; a coexistência dos espaços da rua/ônibus e da casa no mesmo cenário; a não comunicabilidade com o público (falta de jogo); a falta de uma lógica tonta, própria de palhaças/os/es; a falta de leitura correta das cenas, considerando que o que foi proposto cenicamente era incoerente, por isso, de difícil compreensão do público.

A mirada cênica de Pepa Plana foi essencial para a realização do espetáculo, e crucial para minha recuperação e confiança como palhaça. Os momentos de criação também foram difíceis, doloridos, cheios de incertezas, que só seriam dissipadas quando pude encontrar o público novamente. No cenário, poucos detalhes mudaram, como a entrada de um enfeite de festa e a saída de um banquinho. Do figurino, tiramos a meia com cabelinhos nas pernas para colocar uma meia colorida, de modo que Malagueta ficasse mais vaidosa, como Pepa gostaria. Ter cabelos nas pernas significa ser dona de seu próprio corpo, de não se importar com as exigências estéticas que aprisionam nossos corpos, como, por exemplo, uma obrigação velada de estarmos sempre depiladas. Em contraponto, estar com a roupa mais combinada e sem mostrar a falta de depilação, no ponto de vista de Pepa, também é se empoderar em relação ao seu próprio corpo.

Divido o espetáculo em 5 partes, para facilitar o entendimento da dramaturgia: 1) entrada/avental/ônibus; 2) latas; 3) espanadora e borrifador; 4) bambolê; e 5) *case*/ukulelê.

¹¹³ *Link* para vídeo de estreia do espetáculo “Malagueta na Labuta” (2022), dia 18 de janeiro de 2023, no Teatro Sesc Goiânia: https://youtu.be/WdEgIU_r58k Link para teaser do espetáculo: <https://youtu.be/SO3f6QGIVcc> Ressalto que mais à frente será disponibilizado um vídeo mais atualizado do espetáculo, de abril de 2024.



Figura 28: Imagem do espetáculo “Malagueta na Labuta”, na nova versão (2023). Apresentação de reestrela no Teatro Sesc Centro Goiânia, no dia 18 de janeiro de 2023. Foto: Victor Quixabeira.

Cena 1) entrada/avental/ônibus: o cenário está escuro, só se ouve uma voz levemente lânguida. Aos poucos, reconhecemos que quem fala é a patroa de Malagueta, alcoolizada, e que lhe pede pra ir limpar sua casa na manhã seguinte, já que ela está fazendo uma reunião com amigos em casa. A patroa (cuja voz é de Thaíse) vai para o sítio logo pela manhã e não quer encontrar a residência suja quando voltar. Nossa intenção, ao exagerar seu tom impositivo da patroa é evidenciar as diferenças entre as condições de vida da classe média ou rica, e a classe pobre, a qual pertence a faxineira. São relações permeadas por subalternidade.

Depois do áudio da patroa, o que se ouve é um samba instrumental, som com o qual entra Malagueta, ainda na penumbra. Ela passa perto do público pedindo “Cença! Licência”. A palhaça está de chapéu de palha, casaco amarelo grande, sapatos vermelho e preto, meia vermelha e amarela, bolsa enorme preta, verde, vermelha e amarela, e uma chave na mão.

Ao adentrar ao espaço da casa, Malagueta acaba se enroscando no enfeite de festa pendurado e quase tropeça nas latas do chão. Verifica que deixaram lixo no chão e balbucia algo como “convidados mal-educados, deixando lixo no chão...! Povo porco, nojento”. Ela percebe que deixaram a música ligada. Toca no som (desenhado no cenário) e este silencia-se. Ela toda no interruptor de luz e esta acende.

Quando a luz se faz Malagueta avista o público e se surpreende, concluindo que estes são os convidados! Ela diz: “Opa! Vocês ainda tão, aqui, de festa? Eu... vim limpar”. Depois vai à frente e se apresenta ao público, deixando claro que é a profissional da limpeza, mas que não quer atrapalhar a festa (que, para ela, foi madrugada adentro!). Ela diz uma frase que vai se repetir ao longo do espetáculo: “Fica à vontade, finge que eu não tô aqui”. Este “finge que eu não tô aqui” tem a intenção de realçar a constante invisibilidade dos trabalhadores da limpeza. Quando a diarista já limpou tudo, no final do espetáculo, porém, tentando reverter esta afirmação, de “finge que eu não tô aqui”, a palhaça diz “agora não dá nem pra fingir que eu não tive aqui, né?!”, se referindo à sua limpeza e, conseqüentemente, seu profissionalismo.

Malagueta fica envergonhada quando vai tirar seu casaco e percebe que os convidados/público estão olhando pra ela. Mas ela, vaidosa, se oferece para mostrar seu vestido, que é bonito. Pede a ajuda do público com estalos de dedo para criar um clima musical sutil de *strip-tease* e tirar o casaco.



Figura 29: Malagueta tirando o casaco e mostrando seu vestido bonito. Foto de Victor Quixabeira, em 18 de janeiro de 2023, em apresentação no Teatro Sesc Centro, em Goiânia.

Quando ela tira o casaco o vestido fica à mostra, ela sobe as mãos nas laterais do corpo e faz o som “óoooooooo”, provocando o público a segui-la, e a plateia sempre (até hoje) segue e

diz “óooooo”. Em seguida, pergunto “Tô bonita?” E eles dizem “Sim”. Às vezes alguém grita não, mas eu finjo que nem ouvi. E questiono “Tô o que?”. E digo junto com eles: “Bonita!”.

Aí vem um ponto importante: Malagueta apresenta sua relação amorosa problemática, que será o mote de fundo, o problema que teve que ser resolvido na obra, o qual Pepa insistiu em trazer. Ela confessa que o Klébi, “meu marido”, riu na cara dela, ridicularizando-a, quando avistou que ela ia sair com aquela roupa, a qual Malagueta acha ser bonita e elegante. A palhaça dá pistas sobre a relação tóxica, pois evidencia que o marido não só não a apóia, mas zomba dela, ação sob a qual incide o dispositivo amoroso (Zanello, 2018). Ela finaliza a parte com “não entende nada de moda, o Kléber!”. E complementa “finge que eu não tô aqui”, depois vai se preparar para a limpeza. Guarda o casaco e se debruça sobre a bolsa para pegar um objeto.

No momento em que a palhaça se abaixa, seu bumbum fica pra cima. Malagueta usa dois shorts sobrepostos por baixo do vestido, que aparecem quando ela abaixa. Quando ela abaixa e deixa a bunda pra cima, geralmente o público ri, ou se faz um murmurinho, ou ainda, falam algo, como as crianças que já gritaram “sua calcinha!”. Com a reação do público Malagueta percebe que estão falando dela, mas não sabe o que. Eu finjo que não sei do que se trata, numa tentativa de dessexualizar (tirar a sexualidade) desta parte do corpo.

Pode ser que, ao rir da palhaça, o espectador esqueça que aquela parte do corpo é a bunda. Pode ser que consigamos fazer com que este público não enxergue mais com o olhar sexual e objetificante aquele corpo. E, ao enxerga-lo sem o peso da objetificação e do desejo, abrem-se novas brechas de identificação entre palhaça e espectador, movendo, talvez, camadas mais íntimas de subjetividades e afetos.

Tais ações que sugerem uma dessexualização do corpo podem fazer com que os olhares machistas, inclusive de espectadoras, sejam capturados pela empatia oferecida pela palhaça. O uso do corpo brincante para provocar o riso pode fazer com que, ao menos pelo tempo da gargalhada, aquele corpo perca um pouco da marca profunda de gênero que nos assola. Então, por um lapso, o espectador esquece que somos gendrados.

Pelo breve instante de exposição da corporeidade da palhaça, o corpo da mulher deixa de ser visto como sexualizado, independente de seu tamanho. O espectador pode, de forma sutil, guardar em si a ideia de que aqueles corpos de mulheres podem ser capazes, corajosos e de existência plena. Este público talvez esteja consumindo uma nova tecnologia que desloca e cria rachaduras nas estruturas dos dispositivos de gênero (Zanello, 2018).

A palhaça tira um avental de dentro da bolsa, o levanta e diz “companheiro de trabalho! Profissional, né?!”. Malagueta repetirá esta frase a cada objeto que tira da bolsa. À medida em que repete o gesto, o público vai repetindo o bordão junto com ela. Numa das vezes que a plateia

repete “companheiro de trabalho”, a palhaça diz “como vocês sabem?”, o que provoca risos, já que, como ela repetiu a frase o tempo todo, é por isso que o público sabe. E de outra vez que ela vai dizer e o público se antecipa a repetir “companheiro de trabalho”, ela questiona: “Vocês também já trabalharam juntos?”, o que novamente provoca risos.

Entendemos, eu e a diretora, que o avental pode ser utilizado como um símbolo forte da existência e resistência femininas, já que ele representa esta pessoa que vai resolver os problemas, vai limpar tudo, organizar as coisas e cuidar. Decidimos que o avental seria um objeto importante em nossa dramaturgia. No fim das contas, acredito que esta nossa intenção de colocar o avental como um objeto simbólico da mulher não foi alcançada pelo público.

O avental é colocado do avesso por Malagueta. Normalmente, mas nem sempre, alguém da plateia, avisa a confusão cometida pela palhaça e esta tenta resolver, mas acaba se enrolando ainda mais, até que, por fim, consegue colocar o item corretamente e repete “profissional”. Em seguida, retira um par de luvas amarelas de limpeza de dentro do avental.



Figura 30: Malagueta emaranhada no avental. Foto de Victor Quixabeira, durante apresentação do espetáculo em 18 de janeiro de 2023, no Teatro Sesc Centro, em Goiânia.

O uso do avental como símbolo de cuidados, a busca de emancipação (sustento próprio e não dependência) e a brincadeira com sua própria corporeidade podem ser entendidos como elementos dramáticos que trazem, em seu seio, questões feministas, uma vez que

estabelecem relações com os dispositivos de gênero que assolam mulheres (Zanello, 2018). Entendemos, em nossa sociedade, que a mulher que busca um amor e a maternidade deveria se responsabilizar pelos cuidados do lar e da prole. Mas Malagueta, ao contrário, usa seu avental para buscar seu sustento, sua emancipação financeira.

Malagueta veste a primeira luva e manda tchau para o público com ela. Com a segunda luva vestida, ela sopra beijinhos para a plateia. Ao olhar para as duas luvas e perceber que “são gêmeas!”, ela simula que as luvas-irmãs estão se abraçando, lembrando um reencontro de parentes que não se vêem há muito tempo, típico de programas sensacionalistas. E diz “casos de família”, em referência aos programas, que servem como tecnologias de gênero (Lauretis, 2015). Em seguida, convoca as luvas “Bora pra labuta, guerreiras!”, e sai novamente em busca de algo dentro da bolsa.



Figura 31: Momento em que Malagueta está descobrindo que as luvas são gêmeas. Foto de Victor Quixabeira, em 18 de janeiro de 2023, em apresentação no Teatro Sesc Centro, em Goiânia.

Durante os momentos em que Malagueta busca algo na bolsa ou quando está limpando, ela costuma balbuciar uma música, parodiando-a. Malagueta vai cantando baixinho e repetindo o trecho “Vou deixar tudo limpinho, bem limpinho”, uma paródia com a melodia da música

*Juventude Transviada*¹¹⁴, do cantor e compositor brasileiro Luiz Melodia, criada em 1975, e bastante conhecida no Brasil. Escolhemos parodiar esta música, porque ela traz um tom denunciativo. Na música original já se evidencia a situação da mulher, responsável pelos cuidados domésticos, seja de sua casa ou da casa de suas patroas. Analisando o trecho da letra da música a seguir, é evidente, neste sentido, a realidade da mulher retratada nela¹¹⁵ (Melodia, 1975):

Lava roupa todo dia, que agonia
Na quebrada da soleira, que chovia, até
Até sonhar de madrugada, uma moça sem mancada
Uma mulher não deve vacilar

Eu entendo a juventude transviada
E o auxílio luxuoso de um pandeiro, oh
Até sonhar de madrugada, uma moça sem mancada
Uma mulher não deve vacilar

Cada cara representa uma mentira
Nascimento, vida e morte, quem diria, até
Até sonhar de madrugada, uma moça sem mancada
Uma mulher não deve vacilar

Hoje pode transformar
E o que diria a juventude, yeah
Um dia você vai chorar
Vejo clara as fantasias

A paródia remete, popularmente, ao trabalho doméstico. Malagueta repetirá várias vezes a paródia, até que no fim do espetáculo ela canta o trecho “uma mulher não deve vacilar”. Porém, neste momento ela pára, pensa, tem um *insight* e retoma a música, no mesmo ritmo e tom: “uma mulher pode vacilar também!”.

Voltando à procura de Malagueta por algo, ela está lá, balbuciando “vou deixar tudo limpinho, bem limpinho!”, quando, de repente, silencia o canto e faz movimentos bruscos de dentro da bolsa. A palhaça sai de dentro da bolsa preocupada, apalpa seu corpo com as mãos, procurando algo, investiga atrás do cenário, no chão entre os pés dos espectadores, e no teto, de forma angustiada. Depois se volta para o público e diz “desculpa, interromper, é que meu companheiro de trabalho não tá ali (aponta para a bolsa), vocês viram ele por aí? Ai, eu esqueci

¹¹⁴ A música se tornou conhecida no Brasil, porque foi trilha sonora da novela Pecado Capital, de Janete Clair, transmitida na emissora de televisão Rede Globo, em 1976.

¹¹⁵ Informação do *site* Letras, disponível em: <https://www.lettras.mus.br/luiz-melodia/47115/> Acesso em: 27/09/2022.

o nome dele...” E faz um gesto com as mãos, imitando o tamanho e a forma dele, assim como faz sons com a boca, mimetificando-o. Até que alguém do público diz (em todas as apresentações sempre disseram!): “aspirador de pó!”, e eu digo “isso, pirador! Vocês viram meu pirador?”

Novamente uma ideia se passa na cabeça da palhaça. Ela corre até a entrada/saída do teatro/espço cênico, abre braços e mãos e diz, violentamente, quase gritando: “ninguém sai daqui enquanto a gente não achar quem (faz um gesto de roubo com as mãos) meu pirador de pó! É a última chance de se confessar!”.



Figura 32: Momento em que Malagueta está acusando alguém de ter roubado seu aspirador de pó, se colocando na porta, sem deixar ninguém sair (ou entrar). Foto de Victor Quixabeira, em 18 de janeiro de 2023. No Teatro Sesc Centro, em Goiânia.

Ela volta para o espaço cênico, dizendo, “porque se não foi um de vocês, só pode ter sido no ônibus... (quase inaudível) não, porque teve aquela hora que o ônibus freiou e o disgramento... e veio o outro e...”. Tendo outro *insight* Malagueta sentencia “Foi no ônibus! Desculpa ‘recusar’ vocês sem provas, foi no ônibus! Foi assim...”. E aí se inicia a mímica do ônibus.

Malagueta diz e faz os mesmos gestos 3 vezes: “eu cheguei no ponto, já era quase de manhã, já tinha um monte de gente e eu fiquei lá, esperando!” E olha para o público, enquanto espera. Repare que, como é uma cena de mímica, quem constrói o cenário e os acontecimentos do ônibus é meu corpo e minhas dinâmicas expressivas. Em teatros e espaços com possibilidade de uma iluminação mais elaborada, geralmente fazemos um corredor lateral, com refletores elipsoidais, o que faz com que o cenário atrás fique escuro, e a luz quadrada lembre um ponto de ônibus e o próprio ônibus.

A cena, portanto, acontece na boca de cena, mais próxima ao público, camuflando um pouco o cenário que está lá atrás. As luzes laterais aumentam de intensidade aos poucos. Malagueta entra no ônibus apertado. Fala bom dia rapidamente ao motorista, passa na catraca e fica num lugar “muito confortável”, como ela diz, mas na verdade, ela está apertada, devido à superlotação do transporte. Ela percebe um cheiro estranho no ar, e vai cheirando, buscando onde está o odor. Junto com a virada da música *Sultana* (1878), de Chiquinha Gonzaga, Malagueta cheira seu próprio sovaco: e está cheiroso! Intencionamos ironizar o senso comum de que as pessoas no transporte público fedem.



Figura 33: Malagueta no ônibus, no momento em que ela consegue se sentar, satisfatoriamente. Foto de Victor Quixabeira, em janeiro de 2023, em apresentação no Teatro Sesc Centro, em Goiânia.

Ao som de Chiquinha Gonzaga, com sua música *Sultana* (1878), Malagueta vai se sacudindo em pequenos tremeliques, sugerindo o movimento do ônibus. De repente avista uma possibilidade de sentar, e senta, aliviando-se um pouco, e novamente, agora sentada, tremelica, o que causa graça na plateia. A intenção, ao utilizar a música de Gonzaga é homenagear essa grande artista, que já há tanto tempo lutava pelo direito das mulheres, inclusive pelo direito de criar e vivenciar sua arte.

A palhaça avista alguém (supostamente uma senhora) e lhe oferece o banco, voltando a posição primeira no ônibus, de pé, apertada. Se orgulha de sua generosidade. Até que o transporte freia bruscamente. A música sai e a luz acende. Alguém se aproveitou da freiada e botou as mãos nos seios de Malagueta. Assédio e abuso sexual. Violência contra a mulher. A

palhaça, tirando as mãos da pessoa, denuncia: “tarado!”. Visualiza e faz gesto da pessoa atrás dela que a estava roubando, enquanto Malagueta estava somente “defendendo sua dignidade”!

Ela relata que veio alguém e levou de sua bolsa seu companheiro de trabalho. Se emociona, começa a chorar e rapidamente senta no colo de alguém da plateia, o que faz com que o público ria também. Depois de um tempo contando como ela e seu “pirador” aspiravam sonhos juntos, Malagueta percebe que está no colo de alguém, fica sem graça e faz o gesto que se repete ao longo do espetáculo “finge que eu não tô aqui!”. Fica sem graça e retorna para o palco. Ainda complementa, “podem ficar tranquilos que eu vou dar um jeito nisso, porque eu sou profissional, bora pra labuta!”, se referindo à sujeira no chão, a qual ela não poderá limpar com seu aspirador de pó.

Malagueta retorna para sua limpeza. Avista um enfeite de festa dourado, que está pendurado no teto. Alcança a decoração e a puxa para desgrudar no teto. Procura algo (uma lixeira, para jogar o enfeite, mas não encontra. Deixa o objeto no chão e, de dentro da bolsa, puxa um cesto de lixo. Mostra para a plateia a lixeira e repete: “Companheiro de trabalho! Profissional, né?!”. Em seguida, fala para a lixeira: “Eu nunca te falei, mas eu aprecio seu trabalho viu?! Nunca se sabe, né?!”; a palhaça quer se declarar, antes de perder novamente algum companheiro de trabalho.

A lixeira é colocada no chão pela palhaça, que saca de seu avental um saco preto grande, de 100 litros. O apresenta como seu companheiro de trabalho e tenta abri-lo, esfregando os dedos de sua mão nas adjacências da sacola plástica. Aos poucos, sem conseguir, vai perdendo a paciência. Tem a ideia e a ação de chupar seu dedo indicador direito, que está com luva amarela, para facilitar na abertura do saco, o que provoca reações de nojo e riso na plateia.

O ato de chupar o dedo pode tanto ser levado para uma perspectiva pornográfica, quanto para uma visão escatológica, de nojo da sujeira da luva e do dedo. O fato de as duas ações serem feitas por uma mulher provoca camadas outras na expectativa. A escatologia costuma ser muito engraçada no universo infantil, quando utilizada por homens palhaços, incluindo certa sexualidade. Mas, em minha experiência como palhaça já senti que esta é uma matéria sensível. Se Malagueta estiver intencionalmente sugerindo ações e comportamentos sexualizados, em geral, o público não ri. Porém, eles riem quando a palhaça não vê que está sugerindo a ação sexualizada, quando ela não tem consciência da sexualização, quando ela distraidamente comete ato sexualizado/sensualizado, configurando um imaginário patriarcal por parte do público. Ou seja, suponho que o contraste entre a sexualidade e a ignorância/amabilidade, sugerido pela palhaça, faça rir, contrapondo com o fato de que quando a mulher palhaça sugere

intencionalmente sua sexualidade, ela parece empoderada, correta, sem disfunções visíveis e notórias, por isso, sem tanta graça.

A sacola finalmente é aberta por Malagueta. A palhaça olha para a lixeira e para a sacola e vê que elas são de tamanhos diferentes, mas, mesmo assim, sentencia: “cabe sim!”. Esta frase é em alusão à uma queixa recorrente, popularmente falando, de homens em relação ao uso de preservativo, como a camisinha. Costumam dizer que o item aperta o pênis, o que tornaria seu uso seria desconfortável. Este desconforto é utilizado como justificativa para muitos homens tentarem convencer as parceiras sexuais de não usarem preservativos.

Quando Malagueta vai colocar a sacola dentro da lixeira, ela acaba se enroscando nela, e enfiando a sacola na cabeça. Desesperada, a palhaça corre para o público e faz dois furos no plástico, com as mãos, por onde os braços passam. Em seguida, faz um furo no meio, no rumo do rosto, por onde aparece o nariz vermelho. Por fim, a palhaça rasga mais a sacola, aparecendo toda a sua cabeça. Ao perceber que vestiu a sacola, Malagueta, tentando disfarçar, diz: “EPI – equipamento de proteção individual! Profissional, né?!”.

Cena 2) latas: Malagueta colocou avental, luvas e a sacola (seu EPI), e agora vai até a bolsa procurar um objeto, mexe a bundinha e se levanta com uma vassoura e uma pá. Os apresenta como seus companheiros de trabalho e pergunta: “quanto tempo! Como vcs estão?”. A palhaça equilibra a vassoura em uma de suas mãos e diz: “só se equilibrando na vida! Legal!”.

Ela coloca a pá no chão e, com a vassoura, vai varrendo uma lata até a colocar na pá. Quando encaçapa a lata na pá, Malagueta tem uma ideia, e imita os jogadores de golfe, com seus tacos. Ela, então, se coloca na parte de trás, mimetiza um carrinho de golfe e depois faz uma pose para simular um jogador de golfe. O esporte é considerado um dos mais caros e elitizados do mundo. É uma chacota com a burguesia e seu esporte burguês.

Ela dá uma tacada após girar seu corpo de forma grotesca, o que provoca risos. Malagueta erra e sugere a ela mesma uma segunda chance, com a qual ela pega duas latas que estão mais perto da pá e encaçapa. Porém, ao comemorar, a palhaça levanta a vassoura e a pá, deixando cair as latas no chão.

Sem graça, ela convida os objetos: “Vamos tirar um intervalinho?!”, e os coloca de volta dentro da bolsa. Ao ajeitar as luvas, ela tem a ideia de pegar as latas no chão com as mãos. E começa esta ação. Contudo, ao pegar uma lata que está no chão, a palhaça deixa cair a lata que recolheu antes, e daí por diante, com todas as latas. Aí se estabelece uma *gag* muito comum da palhaçaria tradicional. Quando Malagueta perde a paciência com este modo de recolha ineficiente das latas, ela tem outra ideia: vai colocando uma lata em cada articulação de seu corpo, o que faz com que este fique em posições estranhas e engraçadas.

A palhaça enche suas articulações de latas, caminhando de uma lata a outra, até não dar conta de pegar lata alguma e cai. Com sua queda, ela abre braços e pernas, se arreganha! Mais uma vez o corpo da mulher é colocado intencionalmente em foco, mas de forma a ser visto com possibilidades outras de existência, não meramente designado a papéis engendrados.

Malagueta se recupera, se levanta e decide pegar uma lata por vez. Ela pega uma lata e joga na lixeira, pega a segunda e joga, e também a terceira, até que se dá conta de que sua tática de recolhimento está funcionando. Quando vai pegar a quarta lata, estende a mão, mas acaba, sem querer, chutando a lata antes que a mão a alcance. A lata vai parar na plateia. A palhaça pede para a pessoa que está mais próxima da lata que a jogue de volta na lixeira que ela está segurando. Novamente chuta, agora outra lata, antes de pegá-la com alguma espectadora que a devolveu, estabelecendo um jogo com a plateia, quando pergunta quem quer jogar as latas na lixeira. As crianças costumam participar bastante do desafio.

As crianças e alguns adultos jogam as latas na lixeira. Quando algum adulto erra, Malagueta pergunta se a pessoa quer uma segunda chance, ao que as pessoas costumam dizer que sim, mas a palhaça nega, explicando que nem sempre a vida nos dará uma segunda chance. Isso gera risos. Colocar a mulher no papel de malvada pode desmistificar a ideia e a imagem dela como alguém mais complexo, sem um destino veladamente definido. Ou como alguém que pode existir plenamente, inclusive exercendo sua personalidade, no caso de Malagueta, doce e ardida, ao mesmo tempo.





Figuras 34: Sequência de poses de quando Malagueta vai recolher as latas que a plateia joga. Dia 18 de janeiro de 2023, no Teatro Sesc Centro, em Goiânia. Foto: Victor Quixabeira.

Com a lixeira cheia, Malagueta agradece a plateia, dizendo: “Muito obrigada! Vocês são companheiros de trabalho!”. Ela abaixa seu tronco para reverenciar o público, companheiro de trabalho, porém, as latas todas caem no chão novamente, o que faz o público rir e as crianças se indignarem.

A palhaça propõe, então, um jogo, ou um *game*, no qual ela convida seus companheirinhos de trabalho, se referindo às crianças, para realizarem a magia de colocar as latas no lixo, sem que, contudo, possa vê-las. Malagueta, então, venda os olhos com as mãos (com os olhos abertos entre os dedos), e conta de um até três, e de três até um. A palhaça pede aplausos do público aos seus companheirinhos de trabalho que, magicamente (sendo irônica), colocaram as latas na lixeira. E discorre: “quero ver quem vai adivinhar pra onde eu vou levar essas latinhas?!”. E as pessoas se arriscam a dizer “para o lixo”, e Malagueta replica, “mas as

latas já tão na lixeira”. Em geral, alguém acerta “pra reciclagem!”. E a palhaça vibra, confirmando o acerto: “isso mesmo! Pra recicrági! Pegar dindin pra trocar as latas vazias pela lata cheia!”. Malagueta arrasta a lixeira pro lado, respirando fundo, como quem fez a obrigação de tirar o lixo do chão.

A palhaça vê que está ainda vestida com sua sacola plástica, seu EPI, e vai rasgando-o, quando tem a ideia de rompê-lo de forma dramática, exagerada, gutural, movimento de lembra um monstro ou uma fera destruindo algo. E Malagueta brinca com sua ferocidade, gargalhando em seguida, rindo de si mesma. O público a acompanha, geralmente rindo. Em seguida, ao tirar uma das luvas, o suor produzido escorre por ela em direção ao público, que se esquiva com nojo da escatologia.

Ela tem a ideia de retirar a outra luva de forma sensual, lembrando que a luva, em festas sociais, pode ser tida como um sinal de sensualidade. A luva é um item formal, de festas sociais, chiques. A comicidade está no fato de a luva de Malagueta ser de borracha, de limpeza, designada à uma mulher de outra classe, e não àquelas de classe social superior.

Uma diarista ou uma doméstica possivelmente não tem fácil acesso a eventos formais ou a itens chiques, porque costumam ser caros. Mas ainda assim, Malagueta se diverte criando suas histórias, deixando sua imaginação fluir. Ao tentar tirar a luva com a boca, sensualizando, Malagueta acaba esticando a luva e não conseguindo retirá-la, o que faz com que perca a sensualidade momentaneamente, e recuperando-a logo depois de, caoticamente, retirá-la.



Figura 35: Retirada das luvas. Espetáculo “Malagueta na Labuta”, dia 18 de janeiro de 2023. Foto: Victor Quixabeira.

Cena 3) espanadora e borrifador: depois de se livrar da sacola e das luvas, Malagueta percebe que ainda restaram uma lata e uma garrafa em cima da mesa. Ela as retira e nota que a mesa está suja. Prontamente vai até sua bolsa, brinca com a bundinha, e tira de lá seu espanador, companheiro de trabalho. Quando a palhaça o apresenta, ela joga os fios do espanador pra cima e, neste momento, tem a ideia que compartilha com a plateia, de que o espanador pode ser uma espanadora: “ou companheira de trabalho!”.

Em seguida, Malagueta estabelece um diálogo com a companheira espanadora, que, por sua vez, tem a voz mais aguda do que a da palhaça, e é feita também por mim, Fernanda.

Malagueta: Oi guerreira, bom dia!

Espanadora: Oi Malagueta, bom dia!

Malagueta: Bora pra labuta?

Espanadora: Bora pra labuta, guerreira!

Malagueta e sua espanadora espanam, então, a planta e o aparelho de som que estão desenhados no cenário e, em seguida, a mesa. Ela espana de forma estranha, acompanhando a forma de cada objeto, fazendo com que sua corporeidade se mostre engraçada à expectativa. Quando limpa a mesa e passa a unha para retirar uma sujeira que está grudada, a palhaça junta saliva para cuspir e amolecer a sujeira, o que faz com que a plateia reaja, com nojo ou rindo.

Na hora em que o público reaja à escatologia do cuspe, Malagueta tem a ideia de pegar outro objeto em sua bolsa, o borrifador. Depois de o apresentar como companheiro de trabalho, a palhaça dialoga com ele, experimentando a voz de um homem que cospe ao falar, como um borrifador:

Malagueta: Oi guerreiro, bom dia! Qual seu nome?

Borrifador: (testando a voz, manipulado por Malagueta) Ssssss... Eeee.... (e achando sua voz) César, meu nome é César, e o seu?

Malagueta: Ah, meu nome é Malagueta, muito prazer!

Borrifador: (e molhando o rosto de Malagueta, ele responde) O seu não, o dela (apontando para a espanadora).

Espanadora: Ah, meu nome é Joana Beatriz, muito prazer!

Borrifador: Você quer dançar um forrozim comigo?

Espanadora: Ah, adoro forró!

Malagueta, então, os coloca dançando juntos, e vai caminhando, cantarolando a música *O Xote das meninas* (1953), de autoria de Luiz Gonzaga. A música, que serve como tecnologia de gênero (Lauretis, 2015), também se configura num poderoso dispositivo de gênero que recai sobre as mulheres, o amoroso (Zanello, 2018), pois reafirma a posição em que a mulher é muitas vezes colocada: a de ter sua vida centrada numa relação amorosa, quando, por exemplo, repete os versos “ela só quer, só pensa em namorar”. Talvez a leitura possa ser outra também. O problema é falar que vai levar no médico porque ela quer e pensa em namorar, como se houvesse algo errado nisso, e não o namoro em si que poderia contagiar a liberdade sexual da jovem.



Figura 36: Malagueta com a espanadora e o borrifador, no dia 18 de janeiro de 2023, no Teatro Sesc Centro, em Goiânia. Foto: Victor Quixabeira.

Ao repetir a música que reafirma o dispositivo amoroso (Zanello, 2018), me pergunto se eu também, no meu dramaturgismo, não o estaria reforçando. Pode até ser, mas também tenho a perspectiva de que o desejo de namorar, pois mesmo tendo ele sido forjado pelos processos de subjetivação do ser, exprime também uma necessidade de liberdade relacionada ao corpo e ao tempo, paradoxalmente.

Quando chegam na mesa, César e Joana, borrifador e espanadora, trocam beijos e acabam indo para detrás da mesa, até que Malagueta, sem graça, arranha a garganta, e alerte o casal “Ram, ram, ó as crianças!”. Eles voltam para cima da mesa e se inicia uma conversa entre eles, que remonta a uma tecnologia de gênero (Lauretis, 2015) muito conhecida no Brasil, as novelas.

A cena, inspirada nos folhetins televisivos, especificamente, toca numa tecnologia (Lauretis, 2015) cara às mulheres brasileiras. As telenovelas são amplamente consumidas no país, e a excelência dessa dramaturgia faz com que sejam exportadas para outros países. As influências da reprodução desta tecnologia de gênero na cultura brasileira são vastas, povoando um imaginário popular que se baseia fortemente nos ditames dela.

A grande maioria das novelas trazem em seu cunho dispositivos de gênero que moldam os desejos das mulheres. Em geral, as protagonistas das tramas têm como principal objetivo vivenciar um amor. As influências de tal tecnologia de gênero reproduzem fortemente o dispositivo amoroso fortemente nas mulheres brasileiras (Zanello, 2018).

Retomando a conversa entre o casal espanadora e borrifador, esta se dá da seguinte forma:

Borrifador: Joana Beatriz, você é o grande amor da minha vida!

Espanadora: Oh (emocionada)! Você também, você é o grande amor da minha vida!

Borrifador: (exibido) Eu já sabia! Você quer se casar comigo?

Espanadora: Sim!

Malagueta cantarola a marcha nupcial, levando os noivos até a boca de cena. A frase usada pelo borrifador, “você é o grande amor da minha vida”, se referencia numa fala recorrente e conhecida nas novelas brasileiras. Cabe destacar que, na teledramaturgia brasileira, todo relacionamento amoroso bem-sucedido deve, necessariamente, culminar em casamento. E quando o borrifador responde que já sabia que ele era o grande amor da vida da espanadora, utilizamos do dispositivo cênico da ironia, para enfatizarmos como, em geral, a autoestima masculina pode ser alta.

De repente, a palhaça interrompe a música e a caminhada, volta até o enfeite dourado, o pega, e o coloca nos cabelos vermelhos da espanadora, simbolizando uma grinalda de noiva. Retoma a canção e o andar até a plateia, colocando espanadora e borrifador frente a frente, quando celebra a cerimônia:

Malagueta: César Augusto, você aceita Joana Beatriz como sua lesadíssima esposa?

Borrifador: Sim, aceito! (molhando o rosto de Malagueta ao falar)

Malagueta: Joana Beatriz, você aceita César Augusto como seu lesadíssimo esposo?

Espanadora: Sim, aceito!

Malagueta: Podem beijar-sem-se!

Quando eles se beijam, Malagueta novamente fica envergonhada e alerta, “lua de mel”, interrompendo o carinho. A palhaça então, faz barulho de avião e coloca espanadora e borrifador para viajarem no avião, com o qual eles percorrem o espaço cênico, quase morrendo com uma rapidíssima turbulência. Quando sobrevoam a mesa, a espanadora vê a cidade lá de cima, dizendo “Paris!”, e Malagueta revela “Pariscida de Goiânia”, o que causa risos, pois Aparecida de Goiânia é uma das maiores cidades de Goiás, sendo a piada, de chamar Aparecida de Paris, é conhecida e recorrente no Estado.

Os objetos desaparecem atrás da mesa. Quando Malagueta diz “meses depois”, o borrifador ressurgiu, avisando: “tô saindo!”. E a espanadora expõe:

Espanadora: Espera aí, meu bem, eu me arrumei toda pra sair com você!
Borrifador: Sair comigo vestida deste jeito? (risos de deboche do borrifador)
Ah, mas não vai não...! (e sai).
Espanadora: Ainnn, ele vai ver só, um dia eu vou, eu vou...!

Malagueta, de repente, percebe que estão todos os convidados/plateia olhando para ela e para sua brincadeira com os objetos. Ela fica sem graça e interrompe a fala da espanadora, que ela mesma estava fazendo, e se dirige ao público, forçando um sorriso, dizendo: “Ai, gente, é... é a novela que eu tô fazendo aqui, brincando...! A novela, Corações Feridos, ou é Partidos? Você assiste, num assiste?”.

A palhaça pergunta para alguém da plateia. Se a pessoa responde que assiste, Malagueta se empolga e diz o nome de algum personagem da novela do momento, feliz. E se lhe respondem que não, ela concorda e diz que só soube da novela porque a patroa assiste. Tocamos na literalidade da novela, essa tecnologia (Lauretis, 1994) que tanto molda os gêneros na cultura brasileira.

Malagueta sugere “finge que eu não tô aqui”, e vai guardar espanadora e borrifador na bolsa. Olha em volta e vê que o que falta limpar é a foto da patroa. Abaixa na bolsa e de lá pega um pano, com o qual vai limpar o quadro, não sem antes apresentá-lo à plateia como, adivinhem (!), “companheiro de trabalho!”.

Cena 4) bambolê: na cena do bambolê, há algumas sutis ações que podem produzir riso e, com isso, o deslocamento das noções de alteridade para com mulheres ou corpos não dominantes. Por alguns momentos, Malagueta limpa o quadro que está pendurado na parede. O quadro tem o desenho de sua patroa em preto e branco (foi desenhado a partir de uma foto minha de peruca, segurando uma taça e rindo). A moldura redonda deste quadro é, na verdade, um bambolê.

Durante a limpeza, a moldura-bambolê cai e a palhaça se assusta, acreditando que quebrou o quadro da patroa. Suspira aliviada quando conclui que está inteira a moldura, e não quebrada. A palhaça se dá conta de que está dentro da moldura, quando tem a ideia de imitar a foto que inspirou o desenho da patroa, que está ao seu lado no quadro. Malagueta congela um segundo, tentando imitar a pose da patroa segurando uma taça, e ri de si mesma, com um pano na mão, desmontando o aro e, em seguida, gargalhando de sua peripécia.



Figura 37: Malagueta brincando com o bambolê-moldura. Apresentação no dia 18 de janeiro de 2023. Teatro Sesc Centro, Goiânia. Foto: Victor Quixabeira.

A palhaça continua a brincadeira. Agora ela faz uma pose que parece a pintura *Mona Lisa* (1506), de Leonardo da Vinci, considerada a obra de arte mais famosa da história ocidental. O público ri e ela dispara “é, eu sei, você acha que eu não sei!”. Esta fala tem a intenção de confrontar o ato de subestimar intelectualmente empregadas domésticas, ação que não é incomum, já que o trabalho de cuidado e limpeza também é subestimado e desvalorizado no país.

E Malagueta complementa: “Vê se você sabe essa!”. Ela faz agora a pose de *O Grito* (1893), quadro expressionista bastante conhecido mundialmente, de Edvard Munch. Malagueta ri de si mesma novamente.

A palhaça, em seguida, bota o bambolê detrás de sua cabeça, fazendo um aro de santa, pois canta *Ave Maria* (1859), de Charles Gounod e Sebastian Bach, uma música que remete a este forte símbolo materno e muito ligada ao cristianismo. Malagueta ri do canto santificado, assim como eu rio das armadilhas da religião.

Depois, Malagueta se coloca ao lado do bambolê e nele deposita seu pé direito, fazendo referência à obra mais famosa de Tarsila do Amaral¹¹⁶, *Abaporu* (1928), um dos símbolos do modernismo no Brasil. Ri de novo e, sem querer, Malagueta se enrosca com o bambolê, não conseguindo sair dele.

A palhaça tenta se desvencilhar do bambolê e, de dentro dele, empurra-o pra fora de sua cintura, fazendo com que este fique girando em torno de si. Ela percebe que, sem querer, consegue sustentar o bambolê girando na cintura e se orgulha disso, abrindo os braços, como se estivesse pedindo palmas ou dizendo internamente “tcharannn!”. Pega dentro da bolsa, não um celular, mas um telefone com fio, apresentando-o como “companheiro de trabalho! Profissional! E tecnológica!”.

Malagueta tenta gravar no seu telefone a si mesma com o bambolê, mas não consegue fazer as duas coisas ao mesmo tempo. Então, se aproxima de alguém na plateia e lhe pede ajuda, entregando-lhe o telefone e dizendo: “Oi, licença, você pode me ajudar? (entregando o telefone para a pessoa) Segura este bem firme (a base do telefone), e com este você mantém a câmera virada pra mim!”. Só que o telefone não tem câmera, pois é antigo, o que gera risos. A palhaça diz que vai testar, faz um biquinho, bota os dedos indicador e médio da mão direita para baixo e clica com no telefone com o dedo indicativo da mão esquerda, dizendo *check*, como se tivesse tirado uma foto.

Quando Malagueta olha para a pessoa do público que a está auxiliando, ela tem a ideia de tirar uma foto com a pessoa e a convida “vamos tirar uma foto nós duas?”. E faz com que a pessoa levante e se coloque de frente ao público. A palhaça cobra o biquinho e o dedinho pra baixo da pessoa voluntária e, quando ela faz, Malagueta tira a foto fazendo o *check*.

A voluntária volta para seu lugar, quando Malagueta tem a ideia de tirar a foto com todos. “Ah, não, gente, bora tirar uma foto nós tudo junto! Vai lá, todo mundo fazendo biquinho e dedinho pra baixo”. A palhaça percorre a plateia toda, vigiando se todos estão fazendo biquinho e dedinho pra baixo e, quando encontra alguém que não está colaborando, ela para e pede, “faz biquinho, por favor, nunca te pedi nada!”, ou “é só um biquinho, para de regular mixaria!”, ordena.

¹¹⁶ Tarsila do Amaral (1886-1973) foi uma artista modernista brasileira, considerada uma das pintoras de maior representatividade e expressão nacionalista. A escolha de passar por uma obra sua é também uma homenagem por ela ser mulher, mas também por ela ter buscado, em sua criação, uma arte decolonial.



Figura 38: Malagueta tirando foto com espectadora. Apresentação do dia 18 de janeiro de 2023. Teatro Sesc Centro, Goiânia. Foto: Victor Quixabeira.

Em seguida, Malagueta sugere à plateia, “se alguém quiser tirar as coisa pra fora, os trem de gravar, celular, câmera... aí me marca nas rede, é @farandolateatrocirco.” Esta é uma brincadeira de duplo sentido, pois “tirar as coisa pra fora” pode ser entendido como revelar as partes íntimas. A piada maliciosa na boca de uma palhaça brinca com nossa sexualidade. Colocar malícia e sexualizar são ações que, em geral, fazem parte do universo masculino, que

julga e direciona a opinião sobre corpos, já que também os homens sofrem do dispositivo da eficácia, por meio de uma reafirmação constante de sua virilidade (Zanello, 2018).

Quando Malagueta aperta o botão para gravar seu vídeo, corre para trás, para perto do cenário, com o bambolê nas mãos, olhando para o público e se ajeitando. A divertida música, que remete a uma lambada, é *Pimenta Malagueta* (1994), de Roberta Miranda, cantora sertaneja bastante popular no Brasil. No meio da performance de Malagueta dançando com o bambolê-moldura, o telefone toca: é sua patroa.



Figuras 39: Sequência de Malagueta dando seu show no bambolê. Apresentação no dia 18 de janeiro de 2023. Teatro Sesc Centro, Goiânia. Foto: Victor Quixabeira.

Cena 5) case e ukulelê: a patroa diz algo a Malagueta no telefone, mas só ela ouve, diferente do áudio do início do espetáculo, no qual ainda não se via a palhaça, apenas ouvíamos

a voz da patroa. Elas se cumprimentam e Malagueta conta ao público que é a patroa ao telefone.

Ela segue:

Patroa: ...

Malagueta: Sim, senhora, cheguei.

Patroa: ...

Malagueta: Tô... (olhando para sua arrumação) quase!

Patroa: ...

Malagueta: Os convidados? (piscando para os convidados/plateia) Já foram, não foram? (perguntando ao público e sugerindo sim!) Sim! Já foram, já!

Patroa: ...

Malagueta: Mas é claro que eu sei o que é um violão, uai!

Patroa: ...

Malagueta: É o que do violão?

Patroa: ...

Malagueta: Ah, tipo uma caixa! Entendi! (procurando) Ah, tá aqui ó! (apontando o telefone para o *case* do violão).

Patroa: ...

Malagueta: Vefiricar¹¹⁷ se ninguém mexeu? Tá bom, pode deixar que eu vou vefiricar... (pega a caixa, coloca em cima da mesa e trás pro centro do palco, verificando se alguém mexeu, e, ao mesmo tempo, abrindo as travas laterais do *case*; retorna ao telefone). Aqui, ninguém mexeu não, a senhora pode ficar tranquila, viu?! (e se escora no *case*)

Patroa: ...

Malagueta: É o que? Não pode tocar na caixa? (observa sua mão encostando no *case* e subitamente a retira do objeto, depois enrola a mão no avental e tenta abrir). Tranquilo!

Patroa: ...

Malagueta: O que? Não pode abrir a caixa? (e desiste de abrir) Tranquilo, pode ficar sossegada, porque eu vou ficar de virgília! (com os olhos fixos no *case*) Tá bom, pode deixar, um abraço, té mais!”

A intenção aqui é evidenciar a submissão compulsória a que esta classe de mulheres que limpam, em sua grande maioria pobres e/ou classe média baixa, é colocada. A patroa também subestima a diarista, supondo que ela não conhece o popular instrumento musical. As classes socialmente mais favorecidas pressupõem que a classe baixa é desfavorecida intelectualmente. Ao passar o dedo no *case* de violão, a palhaça se dá conta de que está sujo, então, se confia para a plateia:

Óia, desculpa interromper vocês, não é por nada não, mas essa caixa de violão tá suja!... Tá imunda, assim, encardida, sabe?! E assim, vocês sabem o que eu sou né, eu sou profissional! E do que? Da limpeza! Então, eu não vou tocar na caixa, eu vou limpar!

¹¹⁷ A palavra correta é verificar, mas Malagueta às vezes troca sílabas, assim como confunde palavras.

Malagueta saca seu pano do avental, embrulha sua mão e passa a limpar o *case*. Ela limpa, mostrando ao público que não está tocando o objeto, apenas limpando. A palhaça cantarola a paródia da música *Juventude Transviada* (1975), “vou deixar tudo limpinho, bem limpinho!”.

Quando limpa as laterais, Malagueta faz um som de “uou, uou”, imitando as curvas do *case*. E complementa, dizendo ao público “interessante!”. Limpa do outro lado e repete os sons e a palavra interessante. Deixa o *case* e desenha no ar o formato dele, arrematando com o som feito antes, de “uou, uou, interessante”. Mas ao olhar para seu próprio corpo, a palhaça diz “uou, xuuu”, desenhando uma curva e uma reta, sugerindo que em seu corpo não há muitas curvas. Em seguida, diz ao público “ah, se fosse tudo uou uou seria chato, é bom uou xuuu zzzzap”, desenhando diferentes formatos de corpo no ar. É quase óbvia na cena, intencionalmente, a sugestão de aceitação de nossos corpos.

Ela volta a limpar o *case* e a contarolar. Quando Malagueta limpa o que seria a barriga do *case*, ela diz “O que? Num estado interessante? Ounnn...!”. E faz uma mímica que revela uma barriga grande, de grávida. O termo estado interessante é um modo antigo e popular de dizer que a pessoa está grávida. Estamos a adentrar no tema do dispositivo materno (Zanello, 2018).

Malagueta joga o pano pra cima e anuncia que a “bolsa estourou! Doutor, doutor”, e sai correndo, até que pára, dizendo “parto humanizado? Não se preocupe, amiga, eu fiz curso de doula, *online*, na pandemia (dobrando o paninho que recolheu do chão)! Respira calmamente!”. A palhaça respira enlouquecidamente e vai abrindo lentamente o *case*. Ela interrompe a abertura com a forte respiração e diz calmamente “eu não tô abrindo, eu tô ajudando a parir!”, e continua a respirar profunda e rapidamente, até novamente se calar e ficar admirada com a fofura do bebê ukulelê, que nasce do *case*.

A palhaça coloca o ukulelê e o *case* lado a lado, aponta para os dois e diz que se parecem muito, mas comenta no privado com a plateia que parece mais o pai. Deixa a *case*-mãe descansando, beija-a e diz “descansa, guerreira!”. Pega o bebê-ukulelê no colo e faz caretas e conversa com o bebê na língua que os adultos falam quando brincam com bebês, algo como: “ichi bebe, o chic chic chic neném! guti guti guti! ei nenemlindo!”. Faz caretas exageradas e mandando beijinhos para o fofo neném, que começa a chorar, dublado por mim.



Figura 40: Momento do nascimento do bebê-ukulele. Apresentação no dia 18 de janeiro de 2023. Teatro Sesc Centro, Goiânia. Foto: Victor Quixabeira.

O bebê-ukulele chora alto, berrando. Malagueta tenta voltar o bebê para a *case-mãe*, mas desiste ao vê-la deitada, descansando. A palhaça, então, vai até a plateia e tenciona colocar o bebê no colo de alguém, quando o ukulele chora ainda mais alto, fazendo com que ela tire o tire da pessoa espectadora. Ela continua tentando fazer o bebê parar de chorar, dando batidinhas em suas costas, sem sucesso. Quando passa os dedos pelas cordas do ukulele, o que corresponderia à barriga no bebê, ele diminui o choro. Malagueta percebe que passar os dedos nas cordas faz com que o neném pare de chorar e, ao passar, faz-se o som.

Malagueta começa a tocar o instrumento com ele ainda virado pra cima. Ela toca uma música de ninar, chamada *Nana Neném* (1930), de Ari Pavão, popularmente conhecida no Brasil, mas em forma de paródia, como se inventasse na hora. A paródia é assim:

Acordo bem cedinho
pra ir pro meu trabalho
Mas dentro do busão
Passo raiva pra car... xuxu!

Ei, vacilão,
Que fala mal do meu vestido
De agora em diante
Eu não tô mais contigo!

Eu sou assim

Pimenta Malagueta
Deixa de vergonha
E beija minha bu... checha!

Entenda, meu bem
O mundo também é das muié
Se ocê não entender
Ocê vai se estrepar, ocê vai se lascar, ocê nem sei que lá!

(repete esa última estrofe, tocando em ritmo de *rock* pesado, imitando os cantores de *hardcore*, com voz gutural e grave)

Entenda, meu bem
O mundo também é das muié
Se ocê não entender
Ocê vai se, ocê vai se fu... ocê vai se las... car!

Seguindo as ações dos astros de *rock*, Malagueta coloca o instrumento pra cima, como se fosse quebrá-lo no chão, mas o vê, lembra que ele é apenas um bebê e o recolhe no colo novamente. Se admira ao perceber que o bebê dormiu. Pede silêncio a plateia, levando o bebê-ukelelé lenta e cuidadosamente de volta a barriga de sua *case-mãe*.



Figura 41: Malagueta tocando no seu bebê-ukulele. Apresentação no dia 18 de janeiro de 2023. Teatro Sesc Centro, Goiânia. Foto: Victor Quixabeira.

Malagueta fecha com força e rapidamente o *case*, contrastando com o gesto cuidadoso de deixar o ukulele. E ela complementa com a frase: “titia sim! Mamãe não, tô de boa!”. A frase diz respeito a uma fuga do dispositivo materno (Zanello, 2018). Esboça uma escolha de muitas pessoas na contemporaneidade, de não terem filhos. A ação subverte a obrigação velada atribuída à mulher de ser mãe.

A palhaça volta à mesa com o *case* para a lateral do espaço cênico. Olha em volta, vai tirando o avental e cantarolando “vou deixar tudo limpinho, bem limpinho, uma mulher não pode vacilaaaarr!”. Bota o avental dentro da bolsa. De repente, ela pára, se dá conta do que acabou de dizer e se corrige “uma mulher pode vacilar tambéeeem!”.

Avista o bambolê, vai até ele, pega-o do chão, dá uma cuspidinha (só o barulho) no bambolê e fixa-o na parede de pano, como estava antes de derrubá-lo. Recolhe a lixeira com as latas, a sacola e o enfeite e os coloca na bolsa. Confere novamente ao seu redor se não está faltando nada, e repara, mostrando a casa limpa ao público: “Ó, agora não dá nem pra fingir que eu não tive aqui!”. Deposita a bolsa em seu ombro e quando começa a caminhar pra frente, pára, se lembrando de algo.

Malagueta vai até o armário, que está desenhado no cenário, e de dentro dele tira uma nota de cem reais, grande. Lambe o dedo para contar seu único dinheiro e depois que o faz, coloca a nota em seu sutiã. Dá dois ou três passos à frente e se despede do público, “Opa, licença! Desculpe interromper... eu tô indo, tá? Até mais! Só peço que, se vocês sujarem alguma coisa a mais, vocês mesmos...”. Ela é interrompida pelo toque do telefone, que a faz vibrar, sacolejando o corpo. Malagueta atende, é seu marido Klébi:

Malagueta: Alô? Oi Klébi! (para o público) Meu marido. (para Klébi) ãhn?

Klébi: ...

Malagueta: É o que? (inconformada) Eu não acredito que ocê fez isso, Klébi, eu te avisei pra não fazer, eu te disse que não! Não é não, cara!

Klébi: ...

Malagueta: (revirando os olhos de raiva) Quer saber, Klébi, eu vou te falar um negócio, pretensão, é... (puxando na memória) Peraí! (relembra o trecho da música que cantou com o ukulelê) Ei vacilão, que fala mal do meu vestido, de agora em diante... (se lembrando, retoma a conversa no telefone) Klébi, de agora em diante eu não tô mais contigo!

Malagueta desliga o telefone empoderada, encorajada e aliviada. Se livrou de uma relação amorosa que não a fazia feliz. Rompeu com o grilhão que fazia com que ela se sentisse menor, diminuída, desrespeitada. E complementa: “ora! Eu tenho meus companheiros de trabalho! (apontando para a bolsa e para os convidados/plateia, emocionada e empolgada) Bora, bora pra labuta!”. E sai. A luz se apaga. Fim.



Figura 42: Malagueta terminando a relação com Klébi. Apresentação no dia 18 de janeiro de 2023. Teatro Sesc Centro, Goiânia. Foto: Victor Quixabeira.

A palhaça subverte quando brinca com sua realidade dura e estafante. Ela subverte quando cria realidades criativas para lidar com sua condição menos favorecida de limpadora. Malagueta é subversiva quando tem que trabalhar, mas, ao contrário disso, se atrapalha e brinca.

Ei, psiu! A Fernada começô a falá sem pará sôbre o spetáclo, que eu nem aparicí mais aki. Quais cocês esqueci deu, né naum?! Mais eu tamém queria falá que, na verdádge, o spetáclo é basiádo num d'ía comum nas minha xistênc'ia de diarística. Acórdo cêdo, pégo os coletivo públ'ico, desconfortável. As rotína é braba, puxáda, purmodique os polvo suja os trem túdo. É pesádo pra úma bucêta! E é umas responsabilidádgie danáda limpá os trêm duzôto, purmodique se estrága, eu que tenhu que pagá!

3.4. Análise pelas perspectivas de gênero

Respeito muito minhas lágrimas,
Mas ainda mais minha risada.
Escrevo, assim, minhas palavras,
Na voz de uma mulher sagrada.

Gal Costa cantando Caetano Veloso

Analisamos aqui o espetáculo “Malagueta na Labuta” (2023), a partir dos binarismos (estratégicos) e da decolonialidade. Ressaltaremos alguns aspectos da obra que, a meu ver, são fundamentais a ela: a escolha de sua profissão e o seu relacionamento tóxico.

A escolha de retratar uma diarista não é em vão. Segundo Vergés (2020) todos os dias mulheres racializadas limpam e abrem a cidade, deixando um campo limpo e pronto para o pleno exercício do capitalismo. O corpo da mulher que limpa, geralmente negro, é invisível, explorado e esgotado.

A pandemia de covid-19, que assolou o mundo em 2020, agravou ainda mais desigualdades sociais, de raça e gênero, permitindo o confinamento a algumas pessoas, e expondo ao risco os trabalhadores de serviços essenciais. As mulheres que limpam o mundo estão sujeitas à racialização, subqualificação e variados tipos de assédio. Para Vergés, “esse trabalho **indispensável** ao funcionamento de qualquer sociedade deve permanecer **invisível**” (2020, p. 24, grifo da autora).

Ainda para a autora francesa (Vergés, 2020), as feministas decoloniais provocam reações adversas no patriarcado, pois elas combatem não só a inequidade de gênero, mas se opõem ao capitalismo, ao racismo e ao sexismo. Ela afirma que o absolutismo capitalista se utiliza do feminismo civilizatório branco para se estruturar, pois este último é conivente com o sistema que o sustenta. A autora defende que as pessoas que se recusam a compreender as situações de brutalidade e violência que se passam com as mulheres racializadas, figuram como cúmplices de tais opressões. Segundo Vergés (2020, p. 41): “a colonização é um acontecimento/período, e o colonialismo é um processo/movimento, um movimento social total, cuja perpetuação se explica pela persistência das formações sociais resultantes dessas sequências.” E a estrutura social brasileira se arrasta desde o período colonial.

A realidade do trabalho doméstico no Brasil reflete seu passado colonial, como já mencionado neste trabalho. Nossa intenção, ao criar o espetáculo, era colocar em evidência este corpo explorado pelo sistema, e que a ele é imprescindível. Para Vergés (2020), o colonizado sofre um processo de descivilização por meio do colonialismo.

Negar o valor do trabalho e do próprio ser humano possibilita que ele seja explorado e inviabilizado. Vergés (2020) aponta para as mulheres que limpam as grandes corporações que administram o mundo, ao passo que nós buscamos, em nossos dramaturgismos, retratar a trabalhadora doméstica por meio da realidade brasileira, fazendo com que ela preste serviços a lares e famílias.

Buscando combater um feminismo elitista e meramente intelectual, escolhemos assumir uma trabalhadora para representar também a emancipação da mulher por meio de seu ofício, no intento de contribuir para a luta feminista. Precisamos, enquanto mulheres artistas, assumir que a luta feminista é árdua e demanda uma postura de escuta e porosidade na causa, estando atentas a suas transversalidades.

Vergés (2020) defende que, no feminismo decolonial, não há hierarquia entre raça, sexualidade e classe. Ele é alimentado por outros feminismos, como o de quilombagem, que oferta ao primeiro uma bagagem histórica no combate à escravidão. Os/as quilombolas, ao não abrirem mão de suas culturas, mesmo colonizados/escravizados, quebram a perspectiva de uma naturalização da subalternidade.

A subalternidade está intrínseca nas relações entre patroa e empregada, dentro da realidade brasileira, que deposita os cuidados do lar nas mulheres. Em geral, as patroas brancas reproduzem uma ótica de superioridade cultural sobre as domésticas, o que remete ao já mencionado feminismo civilizatório, condenado por Vergés (2020). Ao colocar meu corpo de mulher branca como uma diarista, tive a intenção de jogar foco e luz na questão de classe, assumindo uma dramaturgia antes de tudo, de cunho político.

Por um momento, podemos pensar que Malagueta, enquanto trabalhadora da limpeza, está sustentando o sistema capitalista absolutista, pois sendo subalterna, ela contribui para a manutenção do *status quo*. No tocante a uma palhaçaria decolonial, acredito que retratamos, de forma sutil, a relação hierárquica que se institui diariamente em lares e empresas, escancarando a realidade como ela é, mas buscando uma forma crítica, propondo alternativas à esta hierarquização. No espetáculo, há dois momentos em que Malagueta se afirma. O primeiro se dá quando ela sugere as pinturas de *Mona lisa* (Vinci, 1506) e *O Grito* (Munch, 1893), exclamando ao público que sabe dessas coisas; em geral, costuma-se inferiorizar, também intelectualmente, as trabalhadoras de classes mais baixas, como é o caso das diaristas e limpadoras, não remetendo a elas o conhecimento de obras de artes, por exemplo. Já o segundo momento, acontece quando ela diz para a patroa, qua está ao telefone, que sabe o que é violão! Assim, a patroa também duvidou de seu entendimento sobre um instrumento musical.

Outro ponto importante de nossa análise é a vida amorosa de Malagueta que permeia toda a obra cênica. Desde o início, quando pergunta ao público se está bonita, a palhaça já está dando indícios dramaturgicos sobre o dispositivo amoroso (Zanello, 2018) que a direciona. Em vários momentos do espetáculo ela retorna a este tema, em geral de forma sutil.

Destaco 4 momentos da tessitura dramaturgica do espetáculo “Malagueta na Labuta” (2023) que se referem a este dispositivo (Zanello, 2018): a apresentação de Malagueta, a cena da espanadora e do borrifador, a paródia musical do final e o desfecho, no qual a palhaça termina sua relação amorosa.

Logo no início do espetáculo, após acender a luz, Malagueta avista o público, que ela pensa ser ainda os convidados da festa. Se apresenta para eles e, em seguida, retira o casaco, revelando seu vestido. Ela pergunta ao público se está bonita, o que remete ao mito da beleza e à prateleira do amor (Zanello, 2018). Estes conceitos, mito da beleza (Wolf, 1992) e a prateleira do amor (Zanello, 2018) foram criados para explicar como as mulheres são legitimadas, em nossa sociedade, por meio da beleza e da aparência. Para Wolf (1992):

Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram. (Wolf, 1992, p. 15)

Aos homens, então, é dada a atribuição de valorar corpos, cabendo-lhes impulsionar uma competição naturalizada entre as mulheres. Para conquistar uma relação amorosa, a mulher acaba exigindo de si a capacidade de caber dentro de um padrão de beleza inalcançável. A preocupação de Malagueta com seu vestido indica uma vaidade à qual está subordinada a uma preocupação de se encaixar neste padrão.

Quando Malagueta conta que seu marido riu dela, por causa de seu vestido, nossa intenção era evidenciar como o dispositivo amoroso (Zanello, 2018) – por meio da prateleira do amor - pode ser um instrumento de desempoderamento das mulheres. Nessa estrutura, “os laços de domínio geram desigualdades, dependência e propriedade sobre mulheres e privilégios para os homens” (p. 83). Malagueta expõe sua relação e seu marido, de caráter duvidoso, logo no início do espetáculo.

Na cena da espanadora e do borrifador, mais adiante, Malagueta brinca com os objetos reproduzindo uma chacota com as novelas, poderosas tecnologias de gênero (Lauretis, 1994) que permeiam a cultura brasileira e se configuram como potentes meios de comunicação de massa. Porém, quando está brincando de encenar com os objetos, a palhaça solta textos que remetem ao que seu marido lhe disse pela manhã, ridicularizando sua roupa. Ela demonstra seu

amor romântico (Zanello, 2018) e seu sentimento de tristeza ao ter sido vulnerabilizada pelo marido através de da fragilização de sua vaidade.

Na cena final, do *case* e do ukulelê, Malagueta canta uma paródia. Boa parte dela tem a ver com sua relação amorosa, principalmente na segunda estrofe “ei vacilão, que fala mal do meu vestido, de agora em diante eu não tô mais contigo!”. A estrofe será repetida, como arremate final do espetáculo, quando Klébi, o marido da palhaça, lhe telefona, contando que fez algo ao qual ela tinha se oposto antes. Ainda, outros versos também tocam diretamente no assunto, atuando de forma um pouco mais panfletária, óbvia: “entenda, meu bem! O mundo também é das muié, se ocê não entender, ocê vai se estrepar, ocê vai se lascar, ocê nem sei que láaaa!”.

A palhaça conclui a peça se livrando da relação amorosa tóxica. Apesar de o espetáculo se tratar mais das diversas e divertidas confusões de Malagueta com seus objetos, o pano de fundo se baseia neste dispositivo que engendra fortemente o comportamento da mulher ainda nos dias de hoje, quando já se normalizam, na sociedade, diversos tipos de relação, que fogem à hetero-normatividade compulsória e à monogamia.

Ainda ao final, Malagueta passa rapidamente pelo dispositivo materno (Zanello, 2018). Ao brincar que realiza um parto, ela sugere que o ukulelê é um bebê, e assume os cuidados para com o objeto. No final de sua encenação, a palhaça afirma sua intenção de não ser mãe, com a frase “titia sim! Mamãe, não, tô de boa!”, em sororidade com as escolhas de algumas mulheres na contemporaneidade, de não terem filhos.

Consideramos, então, que o espetáculo tem cunho estrategicamente binarista, no tocante aos dispositivos de gênero (Zanello, 2018), e que estamos realizando uma palhaçaria decolonial, por colocarmos foco em uma trabalhadora doméstica. Estamos a realizar, com “Malagueta na Labuta”, uma peça subversiva de teor feminista.

Eitcha, que a Fernada tá esquecêno de uma coisa que eu gósto muito de fazê em cena, que é botá o côrpo no fóco. Gósto de brincá ca sexualidádge que os polvo colóca nêu, aliás, nos côrpo de nois tudo muié, purmodiquê iêu mêsmã, tô é fingino que num é comigo. Nas verdádge tô nem percebêno os trêm, e cando é fé os polvo rí quando eu báxo pá pegá um trêm na bolsa. Coisa cháta, êles rí e eu num sei de quê. Depois acábo percebêno que é do meu bumbum, aí fáço é brinca com êle, de modes a disfocá a sexualizaçã do meu bumbum!

3.5. Testagens e escuta

Então é uma diferença entre o mostrar e o revelar.
É bem tênue esse fio, mas é assim, a palhaçaria
trabalha na revelação, não no mostrar.

Karla Concé

Aqui discuto como é possível criar uma relação de escuta com o público. Investigaremos como, a partir de uma empatia mútua, temas feministas podem ser introjetados nos dramaturgismos. Considerando que grande parte do roteiro de ações da peça é fixo, se faz imprescindível que o mesmo possa ser flexibilizado pelos acontecimentos advindos do encontro com o público. Vamos analisar algumas reações e depoimentos da plateia que assistiu ao espetáculo “Malagueta na Labuta” (2023) no ano de 2024, por meio de circulação da obra.

A palhaçaria feminista teria cunho subversivo por colocar a mulher em evidência, protagonismo e por lhe proporcionar liberdade e autonomia para serem complexas, como todo ser humano, e para serem quem são. O que a palhaçaria fez por mim foi me ajudar a me aceitar como sou, desejosa de desejos complexos, não de ações que me foram impostas por eu ser mulher. Sei que ser palhaça é ser subversiva no comportamento que esperam de mim enquanto mulher, pois, como brincante, a existência é plena.

E para o público? Como se operam as dinâmicas de recepção de obras feministas? Existem obras mais panfletárias, em que o feminismo é bandeira aparente. Mas percebo que a maioria das criações feministas buscam, antes, envolver a ludicidade e o riso para amaciar seus discursos feministas. A seguir, apresento impressões da expectativa, no intento de analisar se a obra é subversiva também para estes públicos.

MALAGUETA NA LABUTA DO CERRADO

No dia 02 de março de 2024 aconteceu a primeira apresentação do espetáculo “Malagueta na Labuta” (2023), como parte do projeto de circulação Malagueta na Labuta do Cerrado, contemplado pelo Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás, edital 05/2023 – Fomento ao Circo. O projeto contemplava 9 apresentações da peça em 8 diferentes cidades do Estado de Goiás. No decorrer do mês de março até o início de abril, percorremos Goiás, conhecida por ser uma das regiões conservadoras do país, com uma obra solo de palhaçaria feminista. A expectativa era grande para saber como e se o espetáculo seria aceito nestes rincões.

Passamos por Aparecida de Goiânia, Pirenópolis, Goiânia, Luziânia, Alto Paraíso, Cavalcante, Cidade de Goiás e Catalão. Me instigava observar as reações de cada público, levando em consideração cada contexto social, a partir das características de cada localidade. Planejamos, nós da produção¹¹⁸ do projeto, fazer entrevistas rápidas com alguns espectadores, ao menos um homem, uma mulher e uma criança, a cada apresentação. Com perguntas abertas, buscamos não induzir respostas, mas colher pistas de como os temas abordados no espetáculo afetam (ou não) estas pessoas. Daríamos às pessoas a possibilidade de não se identificar, ou falar somente o primeiro nome, podendo também fazer críticas e dizer do que e por que não gostou, ou dizer se havia se sentido incomodada com algo em específico, ou com a obra em geral.

O primeiro dia da circulação foi marcante para nós, da produção. O espetáculo aconteceu de forma divertida, com muitos risos por parte do público, que interagiu desde o início. A plateia, de aproximadamente 40 pessoas, parecia desfrutar bastante. Dentre eles os adultos (homens e mulheres) eram maioria, mas também havia uma quantidade notável de crianças, em torno de 15. Não havia idosos. E havia uma mulher surda¹¹⁹. Só consegui notar todas estas especificidades porque o espaço é fechado e a distância entre palco e público é curta.



Figura 43: Apresentação do espetáculo “Malagueta na Labuta”, no dia 02 de março de 2024, no Teatro Cidade Livre. Foto de Layza Vasconcelos.

¹¹⁸ Vale destacar que fazem parte da circulação três mulheres: eu (palhaça-atuadora), a diretora e operadora de som Thaíse Monteiro, e a produtora e operadora de luz, Larissa de Paula. Dirigimos nosso carro (e somos capazes de trocar pneus!), carregamos e montamos cenário, luzes e som, tarefas geralmente com predominância masculina.

¹¹⁹ O espaço providenciou uma tradutora em Libras.

O espaço apresentado é o Teatro Cidade Livre, que faz parte do Ponto de Cultura Cidade Livre, no bairro Cidade Livre, na cidade de Aparecida de Goiânia, uma das maiores do Estado. Apesar da cidade ser urbanizada, a região é periférica e tem altos índices de violência. Este ano o espaço completa 20 anos de atividades culturais diversas, desde aulas de teatro a aulas de capoeira e recebimento de espetáculos e festivais de arte. Os frequentadores são, em sua imensa maioria, moradores do bairro.

As referidas entrevistas deveriam ocorrer informalmente, em formato de depoimentos, a alguns dos espectadores. Dentre eles, gostaria de destacar uma fala de uma criança. Perguntada sobre o que ela achou do espetáculo, Lara Beatriz, de 9 anos, relata:

Eu achei interativo, eu achei muito engraçado, eu gostei muito dela. Eu achei (a palhaça) engraçada, o jeito que ela atua, eu amei. Eu vou me inspirar nela. Ela parece ser experiente, legal, ela é bonita! (2024)

Gostaria de destacar três aspectos para analisarmos na fala da pequena Lara: o fato dela achar a palhaça engraçada, o fato dela dizer que se inspirará na Malagueta, e o fato dela achar bonita. Podemos analisar cada uma destas evidências em separado, mas também pensemos como todas as características juntas potencializam a mensagem da palhaça e a memória da criança.

Ao dizer que achou muito engraçado o espetáculo, Lara nos revela que houve uma empatia com a palhaça, o que culminou numa identificação, já que, em seguida, a criança diz que gostou muito da cômica. Se Lara, aos 9 anos, já sabe que uma mulher palhaça pode ser muito engraçada, há esperanças de que sua geração já possa se acostumar com mais facilidade a rir de, para e com palhaças. Talvez o riso seja menos engendrado para as crianças que tenham oportunidades de crescer em contato com a graça das palhaças.

Outro sinal importante de afetação é quando a criança diz que a palhaça será sua inspiração. Mais uma vez, aqui há um exemplo de uma criança que terá a oportunidade de se referenciar em mulheres palhaças, seja artisticamente ou no comportamento libertário (demonstrado pela palhaça) quando na vida em sociedade.

Contrariando autores e comediantes homens que já proferiram que as mulheres não são engraçadas, e que sua beleza excluiria a comicidade, Lara Beatriz, no alto de sua subjetividade infantil, acha a palhaça bonita. Ela acredita que a palhaça é “muito engraçada” e “bonita”. Duas expressões que não caberiam na mesma frase para os ditos autores que não creditam a comicidade à palhaças. Mas que, para ela, que está experienciando esta referência de

comicidade (e beleza) faz todo sentido. Pode ser que Lara Beatriz, de 9 anos, cresça acreditando que mulheres podem ser o que quiserem, incluindo engraçadas e inspiradoras.

Dia 04 de março realizamos a segunda apresentação da circulação em Pirenópolis, uma das cidades mais turísticas de Goiás. O espaço que nos recebeu é a COEPI (Cooperativa Educacional de Pirenópolis), uma cooperativa cultural com mais de 20 anos de existência e resistência. Também como a primeira, esta segunda apresentação provocou muitas risadas e um interesse insistente de algumas crianças em interagir quase o tempo todo. Havia, aproximadamente, 50 pessoas assistindo ao espetáculo, dentre crianças, idosos e adultos.

Ao final, foram colhidos dois depoimentos de um casal (cis-hétero) da plateia. Tati e Cris relatam suas impressões sobre a experiência do espetáculo, ao mesmo tempo em que cuidavam de sua bebê Ayla Flor. Tati, a mulher, inicia sua fala:

Eu achei maravilhoso. Achei super profundo. Teve momentos em que... essa coisa de palhaço assim, né?! Uma leveza, mas que mexe na sujeira, assim, sabe?! Eu fiquei pensando na Malagueta, que tem essa coisa do “arde”, sabe?! Às vezes tem uma coisa que arde... Então, eu achei que (ela) trabalhou temas extremamente atuais, feministas, sobre o trabalho invisibilizado, o trabalho de mulheres. Eu acho que, pra mim, tiveram temas que foram muito fortes e importantes, por exemplo, a parte do ônibus, que ela perde uma das coisas por causa de um abuso que ela sofreu. Tem várias coisas que são complexas. Foi forte. Eu achei muito importante. (2024)

Em seguida, Cris, o homem, relata:

Eu achei muito, muito incrível. E também muito profundo, muito fluido, sem baixas, muito divertido e, eu achei muito lindo. Tinha uma galera muito intuitiva, que tava com o fluxo das pessoas, com o trabalho de palhaça, muito, muito bem feito. E tem uns tópicos assim, toca em muitos lugares diferentes, que traz emoções e traz uma leveza mesmo. (...) Tem muita coisa aí por trás, muita coisa. Eu fico muito grato, me tocou. (2024)

Os depoimentos indicam que tanto Tati quanto Cris se sentiram, de alguma forma, tocados. No caso deles, podemos notar, pelas próprias falas, que possuem algum letramento sobre temas feministas. Isso facilita bastante o alcance do trabalho das palhaças feministas, pois, o riso é gerado se seus códigos são conhecidos e reconhecidos na cena (Castro, 2015).



Figura 44: Público risonho de Pirenópolis, no dia 04 de março de 2024. Foto de Layza Vasconcelos.

Se quero retratar o abuso sofrido no ônibus, enquanto palhaça, tenho que me munir de ações cênicas que sejam reconhecíveis ao público como tal. Neste caso, o trabalho de mímica, pantomima e teatro físico me auxiliam na fabricação e propagação da dramaturgia da cena: quando o ônibus é freado, quando alguém coloca as mãos nos seios de Malagueta, e quando ela, ao retirar a mão da pessoa para proteger os seios, tem um objeto roubado de sua bolsa. Este abuso é reconhecido por Tati.

Quanto ao depoimento do Cris, ele afirma que se sentiu tocado e que há “muita coisa por trás” (2024). Por um lado, ele se mostra sensível aos acontecimentos e, por outro, ele não sabe nomear o que seria essa “muita coisa por trás”. Mesmo sem saber nomear os tópicos que o tocaram, como sua companheira Tati o fez ao falar da invisibilidade, do trabalho da mulher e do abuso no ônibus, desconfio que Cris também tenha se atentado à motivação principal da obra: o escancaramento da hegemonia patriarcal que domina e oprime existências não masculinas.

A próxima apresentação foi na capital Goiânia. Apesar de ser a capital de um Estado, a cidade é conhecida por ser conservadora, reacionária e muito ligada ao agronegócio. Como a cidade receberia o espetáculo?

No dia 8 de março foi dia internacional da mulher e aconteceu a apresentação em Goiânia. Conforme já mencionei a presença e aderência de muitas crianças desde a primeira apresentação, pois a linguagem da palhaçaria é muito associada ao universo infantil, nos

deixava apreensivas. Acontece que, nas últimas apresentações, e com ênfase nesta de Goiânia, a interferência e interação das crianças foi muito intensa, só não ameaçando o acontecimento do evento, porque consegui, de certa forma, controlar a excitação das crianças.



Figura 45: Crianças na apresentação em Goiânia do espetáculo “Malagueta na Labuta”, no dia 08 de março. Foto de Layza Vasconcelos.

Interessante notar como as crianças também reproduzem as opressões que lhe são mostradas, para com Malagueta. Não é a primeira vez que isso ocorre, mas nesta apresentação em Goiânia, num teatro de um grupo longo da capital goiana, o grupo Zabriskie, e seu Teatro Zabriskie, lugar onde costuma acontecer muitas peças infantis, uma criança menina gritou incessantemente “sua calcinha tá aparecendo” na cena em que, propositalmente, me abaixo para pegar algo na bolsa e coloco o bumbum pra cima. Acontece que eu estou com um short por baixo do vestido, nem sequer é uma roupa de baixo. O dispositivo de gênero (Zanello, 2018) opera na opressão do corpo feminino, esteja ele fazendo o que for.



Figura 46: Público diverso na apresentação no Teatro Zabriskie, em Goiânia. Dia 08 de março de 2024. Foto de Layza vasconcelos.

Minha intenção nesta cena, como já foi dito, é de tirar do bumbum e das partes do corpo, em geral, uma ideia de sexualização que ao corpo feminino continua sendo imposta. Ao brincar com o corpo pretendo deslocar a sexualidade quase compulsória que nos assola, opressão esta que seria fruto, efeito e consequência dos dispositivos de gênero (Zanello, 2018). Desvencilhar as ideias de corpos da rotulação do observador dependeria de uma quebra nesta leitura padronizada, na qual o espectador só reconhece os códigos (neste caso, objetificantes) que ele estaria habituado. Portanto, se ele lê um corpo brincante antes de sexualizá-lo, ou mesmo se ele confunde esta ordem, mas consegue reconhecer o corpo brincante, talvez possamos subverter esta padronização de nossos corpos ao olhar do hegemônico outro.

Mais uma vez a cena do ônibus foi ressaltada por uma espectadora. Uma espectadora que chegou ao espetáculo por indicação de uma amiga (que também tem uma filha criança e foi levá-la para assistir a obra), a qual ela pensava se tratar de uma peça infantil. A espectadora revela:

Eu vim sem saber o que eu ia assistir, foi um convite de mães das amigas da minha filha, e assim, eu não sabia, eu achava que era muito infantil e, eu me surpreendi, assim... Todas as idades conseguem se divertir, mas acho que vem também uma mensagem social, sabe, do lugar da mulher como companheira, numa relação amorosa, do lugar da mulher como trabalhadora, e me tocou em vários momentos, assim, porque, me fez rir e me fez refletir também. Quando ela tá no ônibus, porque eu me vi ali, no ônibus todo dia, eu acordo animadona, e aí eu percebi uma vez que a maioria das pessoas dentro do ônibus são mulheres, e eu fiquei assim, isso mexeu comigo, sabe?! Acho que é muito interessante, assim, essa mensagem social. Não sei se, talvez, todas as pessoas não consigam perceber, percebe mais pelo humor, mas eu achei fantástico, gostei muito. Queria assistir ela mais vezes. E no final também, uma mensagem impactante a respeito do 8 de março, que, a peça não fala sobre isso, mas essa mensagem final eu achei interessante, porque é isso, o 8 de

março pra mim não é uma data de alegria ou romântica. É uma data de luta, uma mensagem importante. E a luta não acabou, ela continua. Achei que foi certo, incrível, genial. (2024, entrevista)

As impressões da espectadora me remetem a 3 questões, além da já mencionada identificação de mulheres com a cena do ônibus: novamente, a visão equivocada da palhaçaria como uma linguagem estritamente infantil (e sua surpresa com a descoberta do conteúdo para além deste universo); a afirmação de certa abrangência de interesse na obra por parte de pessoas de variadas idades, configurando a possibilidade de que pedagogias de letramento de gênero estejam sendo trabalhadas inclusive na infância; e o reconhecimento, por parte da espectadora, do conteúdo social investido na criação.

Mais uma vez, a impressão que temos, nós da produção da circulação, é que a perspectiva da palhaçaria como uma linguagem somente infantil é um fato. No senso comum brasileiro, a figura palhaça com figurinos coloridos e o tradicional nariz vermelho só poderia habitar o imaginário de crianças. A descoberta da espectadora com o conteúdo que abrange variados públicos pode fazer com que sua visão sobre a palhaçaria seja revisitada e não compulsoriamente remetida apenas à linguagem infantil.

Se estamos a tecer teias dramáticas engendradas, apresentando-as a crianças, então estamos também rompendo delicado terreno tabu. Falar de gênero e sexualidade na infância, num país como o Brasil, pode ser conflituoso, devido ao conservadorismo que nos assola. Mas se faz necessário que articulemos estratégias cênicas para falar sobre inequidades de gênero também na infância, quando os comportamentos e personalidades estão sendo moldadas. E se a palhaçaria é uma linguagem que tanto atinge as crianças, devemos abraçar a oportunidade e repensar o que estamos apresentando a este público.

Outro espectador, Marcos Fidélis, confessou sua curiosidade de ver minha palhaça Malagueta, já que, segundo ele:

Ela tem uma coisa de sensualidade e o espetáculo é muito bem construído em cima disso, muito duplo sentido nas cenas, e ela usa várias técnicas diferentes [...] Essa coisa da mulher, e também a proposta feminista da coisa, da mulher em relação ao casamento, e essa questão social que está sendo abordada, tanto do ponto de vista dela no relacionamento, que ela se remete ao marido e tal, quanto no trabalho, com relação à patroa e tal, é muito rico neste sentido.

Interessante notar que o primeiro a falar sobre esta sensualidade da palhaça foi um homem. Como já dito acima, minha intenção é de explorar, evidenciar e brincar com este corpo, que carrega sensualidade, como aponta o espectador, mas que também beira o grotesco.

Poderíamos falar de uma sensualidade grotesca. É um corpo brincante que pode fazer com que os olhares sexualizados se rendam ao olhar empático do riso. O riso quebraria este engendramento sexual a que o corpo feminino é submetido.

No dia 10 de março foi o dia da cidade de Luziânia. A cidade interiorana tem pouco mais de duzentos mil habitantes. O espaço que nos recebeu é o Tríade Cultural e, neste dia, tivemos cerca de 50 pessoas na plateia, entre homens, mulheres, crianças e idosas. Eu acreditava que, devido à não incidência de muitas apresentações teatrais na cidade, as crianças não ficassem tão à vontade e não se mostrassem tão afoitas para participar do espetáculo como as de Goiânia! Ledo engano! As crianças que estavam lá também eram participativas, embora em menor número, de modo que pude controlar o andamento do espetáculo. Pensei em algumas piadas que poderiam me servir nestas ocasiões.

Já assisti a performances de palhaços que, quando interrompidos freneticamente pela excitação das crianças, procuram os pais e fazem alguma piada, na intenção de culpá-los. Na minha sugestão de piada subversiva, quando ocorre de uma criança interferir ininterruptamente, como foi o caso de Luziânia, quando um menino ficou me interrompendo em determinado momento, procurei a mãe ou o pai, mas achei a mãe. Para ela perguntei se era o filho dela, ela confirmou que sim. Então, eu soltei “a culpa não é sua!”, e o público riu de minha ironia. Sabemos que costumamos culpar os pais pelos comportamentos dos filhos, então tirar essa culpa deles provocou o riso, talvez por causa do inusitado, da desculpabilização dos ascendentes. A culpa faz parte do dispositivo materno (Zanello, 2018), o qual projeta sobre as mães a responsabilidade compulsória pela criação da criança.

Recebemos o depoimento de Lucas Mateus, homem cis-hétero (estava acompanhado de sua esposa grávida e de seu filho bebê), e que interagiu com Malagueta durante o espetáculo, antecipando uma das palavras que a palhaça costumava repetir: “profissional!”. Em sua fala, ele reflete (2024): “primeiramente eu achei legal, achei muito da hora os vários temas que ela comentou, sobre a mulher, que é muito julgada, né, pra mim, nota 10, profissional, né?!”

O comportamento de Lucas, que foi ativamente participativo no espetáculo, assim como sua resposta, demonstra sua consciência em relação à situação da mulher. Não sabemos se Lucas já tinha alguma consciência de gênero antes do espetáculo, mas o fato dele se envolver, em apenas participar do espetáculo solo de uma mulher palhaça, nos faz acreditar que a ele o riso não tem gênero. Mas o riso teria, sim, o poder de evidenciar questões de gênero.



Figura 47: Público do espetáculo “Malagueta na Labuta” (2023), no dia 10 de março de 2024, no espaço Tríade Cultural, em Luziânia. Foto clicada pela produção.

No dia 15 de março a cidade de Alto Paraíso recebeu o espetáculo. Com aura mística e que envolve uma natureza exuberante, a cidade tem muitos moradores de fora do Estado, o que lhe torna, talvez, menos conservadora em relação a outras cidades de Goiás. O espaço que nos recebeu foi o Teatro A Barca Coração, de idealização e coordenação de Lia Motta, a palhaça Marmota. Fortalece nossa circulação de mulheres estar num espaço comandado e gerido também por uma mulher, e ainda mais sendo esta uma mulher palhaça.

Stéfany, de 27 anos, uma das espectadoras, relatou suas impressões:

Eu adorei, foi muito incrível. A interação que ela tem com as crianças, com os adultos também, essa questão do dia a dia mesmo, da mulher, do ônibus, do cotidiano... Eu gostei bastante. Me senti representada, em muitos momentos. Não só eu, mas as mulheres da minha família também. (2024)

A espectadora, neste depoimento, destaca que chama sua atenção os temas os temas que retratam o cotidiano da mulher trabalhados por Malagueta. Ela ressalta que não só se sentiu representada, como também viu ali as mulheres de sua família. Interessante notar que ela se identifica com a palhaça numa via pessoal, íntima e particular, e também num lugar de desdobramentos, de alcance de corpos próximos, mas outros, num espaço de universalizar tais temas privados.

Nesta apresentação em Alto Paraíso, novamente as crianças falavam sobre minha roupa de baixo. “Sua calcinha tá aparecendo”, eu ouvia. Quando decidi responder, disse num tom maroto, “tô de shorts”, debochando. Algumas entenderam, outras permaneciam me avisando. As crianças que entenderam corrigiam as outras que continuavam me alertando, dizendo “ela tá de short”, para se tranquilizarem e não mais me interromperem. Enfim, o mecanismo de

repetição que os adultos implementam na educação de crianças as modela de tal forma que elas acabam reproduzindo moralismos e preconceitos com relação à autonomia de nossos corpos.



Figura 48: Apresentação na cidade de Alto Paraíso de Goiás, no dia 15 de março de 2024. Momento de agradecimento ao público. Registro realizado pela produtora Larissa de Paula.

Senti que, de certa forma, este tema do bumbum como o foco (que aparece a roupa de baixo) pode ter evoluído em relação à minha reação para com este público infantil. Não é minha intenção reprimí-los nas minhas respostas, mas, como palhaça, tenho que responder e, como palhaça feminista, tenho que questionar com afeto e precisão na mensagem que quero passar, pois de outra forma, eu poderia incorrer na armadilha de reproduzir violências.

Em Cavalcante, nos apresentamos numa quadra coberta, aberta, cujo local é onde acontece a feira da cidade às sextas. Porém aquele era um sábado sem feira. Um sábado cheio de gente a fim de assistir a teatro/palhaçaria, pois lotamos de público, mais uma vez. A presença de uma quantidade considerável de adultos novamente me trazia a impressão de que haveria menos interferência das crianças. Novamente iludida. Mas acredito que seja uma sina bonita, aprender a lidar com o desafio do afeto exagerado das crianças. Preciso aprender a falar pra elas também.

Desta vez as crianças não me repreenderam pela roupa de baixo. Aliás, a plateia ria de forma ingênua quando eu fazia esta dinâmica do bumbum, de ficar de costas e pegar algo na minha bolsa. Acredito que refinei a atuação quando coloquei uma expressão de desentendida no rosto no momento em que eles riram pela primeira vez do bumbum, de minha primeira descida na bolsa. Também utilizei minha expressão de ingenuidade para tirar a malícia que empinar o bumbum já causa. Quando eu me abaixava para pegar algum objeto de limpeza na bolsa e eles riam, eu fazia cara de quem não estava entendendo. Repeti isso por duas abaixadas. Na terceira notei que eles riam do meu bumbum, e passei a brincar com este em seguida, como se este tivesse vida própria. Para decolonizar o corpo, se faz necessário desobstruir as limitações que a visão do outro colocam sobre este corpo. Brincar com o bumbum, a meu ver, é de alguma forma dessexualizá-lo, fazendo com que este seja apenas mais uma parte do corpo.



Figura 49: Apresentação em Cavalcante, no dia 16 de março de 2024. Momento inicial. Registro da produção.

Tivemos uma depoente mulher quilombola e avá-canoieira. Cavalcante é uma cidade reduto de população quilombola, os Kalunga. É importante saber como chegam para ela os temas trabalhados na criação. Segundo Solange (2024):

Queria agradecer este evento, que foi maravilhoso, porque falar de mulheres, falar sobre as dores e os gatilhos, não se escuta todos os dias. Então, ser chamada de louca, ser descredibilizada... Então, é importantíssimo este evento para nossa cidade!

Apesar da simplicidade dos depoimentos, pistas escapam por suas palavras. Solange mencionou a não constância de tais temas sendo expostos. Falar sobre mulheres, dores e gatilhos ainda é tabu em nossa sociedade. Quando surge o tema, logo aparecem aqueles que dizem ser “coisa de feminista lésbica e cabeluda”. Se aprofundar em tais temas significaria admitir as violências profundas cometidas contra as mulheres diariamente. Quantas de nós sofre com descrédito? Qual de nós nunca foi sutilmente apontada como desequilibrada? Os padrões e papéis de gênero enquadram comportamentos, e se surgirem atitudes diferentes das previstas, perde-se a legitimidade deste gênero atribuído.

Dia 22 de março foi a vez da Cidade de Goiás. Nos apresentamos em um espaço cultural chamado Circo-cinema Rosinha do Brejo. Goiás é uma cidade antiga, histórica, turística e conservadora. Neste dia, o público demorou um pouco a interagir e rir, diferente do que usualmente acontece, que é da plateia se render à graça nos primeiros minutos. Me preocupei um pouco, mas não o suficiente para que meu estado de brincadeira se esvaísse. Minutos depois do tempo em que estou acostumada, eles começaram a rir e a se envolver. Havia poucas crianças.

Tivemos depoimentos de 3 mulheres, ao final. Marcelene, a primeira, relata: “foi muito bom, uma pessoa só e deu pra divertir muita gente, né?! Foi muito legal, muito criativo, gostei muito” (2024). Já Anastácia revela: “Gostei muito do jeito que ela ri, da desenvoltura dela, tinha as piadas, mas o jeito dela se movimentar, o jeito dela falar, aquele jeito que ela mexe com a língua, e o ‘profissional, né?!’, gostei dela mesmo” (2024). E Cinara complementou:

Na verdade, eu gostei muito da pegada dela divertida de focar a mulher que trabalha no lar, que trabalha como diarista. Ela fez piada de momentos que geralmente são cansativos e aquele medo de quebrar as coisas da patroa, da casa... Quando ela quebra o pedaço do quadro lá da patroa, então eu imagino que quando a pessoa vai na casa de outra limpar, ela fica naquela tensão, porque geralmente as patroas são muito chatas, né?! E eu acho que ela enfocou bem isso e eu ri demais. E o que eu mais gostei foi a homenagem do *rock and roll* no final! (2024)

Gostaria de destacar especialmente alguns trechos da fala de Cinara. Ela ressaltou o tema escolhido, da mulher diarista, que trabalha no lar. A espectadora enxergou o pano de fundo que sustenta a trama: a independência da mulher. Na obra, a independência da mulher (e a busca

desta), tanto em seu aspecto financeiro como emocional, é a cama dramática sob a qual a palhaça vivencia sua cena.



Figura 50: Apresentação na Cidade de Goiás, no dia 22 de março de 2024. Registro da produção.

Na labuta pela sua sobrevivência, Malagueta é uma trabalhadora, “profissional da limpeza”, como ela mesma diz, e se orgulha de o ser. Ao longo do espetáculo a palhaça vivencia brincadeiras, no intuito de que sua lida diária, tão pesada fisicamente, tenha também momentos de diversão. As brincadeiras que Malagueta faz durante seu trabalho também se configuram numa tentativa de fuga desta árdua realidade, como linhas de fuga deleuzianas¹²⁰, fissuras de poesia em meio à esta lida.

A espectadora ressaltou (2024, depoimento) como os momentos de limpeza podem ser cansativos e como a opressão financeira pode gerar medo. A exploração de mão de obra barata é uma característica do trabalho doméstico no Brasil. A relação entre patrões e empregadas tende a ser permeada pelo estabelecimento de um estado de subserviência entre as partes, causando a falsa noção de que o ser humano é detentor do poder/dinheiro/patronagem e valeria mais do que a pessoa que o serve.

¹²⁰ Linhas de fuga é um termo na teoria de Gilles Deleuze. “Esse conceito define a orientação prática da filosofia de Deleuze. Observa-se em primeiro lugar uma dupla igualdade: linha = fuga, fugir = fazer fugir. O que define uma situação é uma certa distribuição dos possíveis, o recorte espaço-temporal da existência (papéis, funções, atividades, desejos, gostos, tipos de alegrias e dores. etc.). Não se trata tanto de ritual - de repetição morna, de alternância demasiado regulada, de exigüidade excessiva do campo de opções -, mas da própria forma, dicotômica, da possibilidade: ou isso ou aquilo, disjunções exclusivas de todas as ordens (masculino-feminino, adulto-criança, humano-animal, intelectual-manual, trabalho-lazer, branco-preto, heterossexualhomossexual etc.) que estriam previamente a percepção, a afectividade, o pensamento, encerrando a experiência em formas totalmente prontas, inclusive de recusa e de luta.” (Zourabichvili, 2004, p.29)

O depoimento da espectadora demonstra como já é de conhecimento comum o fato de que existe uma tensão nesta relação de trabalho doméstico. Desta forma, a diarista tem que labutar por pouca recompensa, por um salário baixo, e controlar rigidamente seus movimentos, sempre permeados pelo medo da relação de trabalho extrapolar o combinado e sobrecarregar a parte mais fraca.

Cinara mencionou que o que ela mais gostou foi a parte do *rock and roll*. Momento surpresa, a palhaça canta e toca uma paródia em formato de *rock*, com voz grossa e quase violenta. Talvez pelo contraste entre a música tocada e cantada anteriormente, uma canção de ninar, e com a anergia forte emanada pelo *rock*, a espectadora tenha achado engraçada esta parte.

Nesta apresentação, aconteceu um fato de rejeição: um casal heteronormativo e seus filhos (um adolescente e uma criança), saíram da apresentação quando esta estava na metade, aproximadamente. Desconfio que a saída pode ter se dado por um, ou mesmo por estes dois motivos: a brincadeira do bumbum, quando Malagueta vai pegar algo na bolsa, e/ou pela história da espanadora e do borrifador, que simulam um romance e se beijam, em determinado momento da peça. Não posso rotular tais espectadores como conservadores, nem os conheço. Apesar da Cidade de Goiás, fundada em 1727, ser uma cidade turística e estudantil atualmente, ainda carrega resquícios de um passado colonizado e escravocrata, contribuindo para a visão reacionária que paira sobre o Estado de Goiás, uma das regiões de maior incidência de atividades ligadas ao agronegócio e ao que isso representa em termos de um posicionamento político neoliberal de direita.

O fato é que algo provocou a saída deles, eles se sentiram incomodados. Não sabemos os limites de cada um e nem como criam seus filhos. Eles podem ter julgado aquela matéria ou gestualidade inapropriada, embora não se possa afirmar isso. Durante as apresentações, eu também passei meu instagram para que as pessoas pudessem efetuar críticas diretas, de forma privada. Porém, não recebi mensagens negativas, tirando esta ação escancarada de rechaço. Não me abalei. Lamento não afetar a todos positivamente, e sei que posso incomodar com tais temas. Nos despedimos desta apresentação na Cidade de Goiás e partimos rumo à última viagem desta circulação, a cidade de Catalão.

No dia 09 de abril de 2024, terminávamos nossa circulação Malagueta na Labuta do Cerrado num auditório de 600 lugares, dentro da Universidade Federal de Catalão, no evento Calourada, que acontece todo o início de semestre para receber os alunos ingressantes. Quando cheguei e olhei para o imenso espaço destinado à apresentação de nosso espetáculo, confesso

que me questioneei se eu conseguiria dominar um público tão vasto, caso o espetáculo lotasse. Felizmente, o público registrado foi de 180 pessoas.

Alegremente vos conto, leitoras, que foi a melhor apresentação do espetáculo até então. A equipe de divulgação do evento se empenhou em alertar que se tratava de um espetáculo de palhaçaria feminista. As crianças que vieram não foram um problema, pois participaram de uma forma que não atrapalhou o andamento da obra.

Neste dia, as piadas funcionaram muito bem. Eu estavaafiada, prestando atenção nos acontecimentos externos a mim e reagindo a estes com alegria e uma firme presença. Não poderíamos ter terminado a circulação de forma melhor. Um casal, Patrícia e Anderson (2024) nos ofertou seu depoimento, ao final:

Anderson: Do espetáculo eu particularmente gostei, achei a temática interessante. Quando nós descobrimos que teria um espetáculo nós ficamos bastante animados, porque Catalão é uma cidade que não tem muitas opções teatrais e culturais, então nós fizemos questão de participar e trazer os nossos filhos, que também participaram e gostaram bastante também. O Artur tem onze (anos) e a Valentina tem nove. Então a gente gostou bastante, pela iniciativa da Universidade e pela carência mesmo na cidade destes tipos de eventos culturais, né?! Eu achei interessante algumas abordagens que ficam nas entrelinhas, dessa questão da luta da mulher, do trabalho da mulher, que foi o que mais me chamou a atenção.

Patrícia: Eu achei sutil, assim, pra ser sincera, essa questão do feminismo. Eu não senti, no meio da peça... eu senti na hora em que ela atendeu o telefone do namorado, e aí ela falou que não é não e que por isso ela não ia querer mais ele. (...) Mas eu acho que foi muito sutil, eu particularmente não notei nas entrelinhas...

Anderson: Mas eu acredito também que não era um público essencialmente adulto. Então essa sutileza, eu acho que precisa encaixar de alguma forma para as crianças também, então, achei interessante a abordagem, porque não é... se fosse o público todo adulto, aí poderia explorar um pouco mais isso, mas como tem criança, tem que saber trabalhar pra não perder o encanto das crianças e passar o recado.

Patrícia: Eu acho que a atriz interage bem, isso sempre dá um *up* na peça, a gente gosta dessas peças onde há essa interação, e, como é que chama quando... ela lida com o inesperado? Improviso! Eu achei legal isso aí!

Anderson: Eu acho legal quando, essa parte da interação também, eu achei bem bacana, e ela sabe, porque geralmente as crianças participam. Eles vão se envolvendo e é difícil você trazer eles de volta. E ela consegue envolver e voltar pra peça, e continuar, porque geralmente as crianças se empolgam.

Patrícia: Eu achei que mais os adultos se empolgaram!

Anderson: Legal poder comentar essa questão da dificuldade da mulher trabalhar e vocês aí na luta, especificamente num país que não valoriza a cultura. E vocês aí na estrada, isso é louvável, parabéns mesmo!

Patrícia: Eu achei interessante, devo dizer isso, assim, ela trazer vocês no final, vocês duas, né, e falar que as outras dimensões da peça foram feitas por vocês mulheres também, né?! Eu acho isso importante. Então foi “essa é a produtora, essa é a diretora”, acho importante, porque geralmente isso fica de fundo e ninguém aparece... Eu acho legal!

Gostaria de destacar algumas questões nas falas do casal. Anderson começa mencionando a matéria que estava “nas entrelinhas”, assim como ressalta o trabalho da mulher, um dos temas principais do espetáculo. Acredito que o que ele quis dizer por “entrelinhas” esteja ligado com temáticas que acompanham o trabalho da mulher, como ele lembrou em seguida. Não posso afirmar que o espectador pense assim, mas acredito que, para ele, os temas das tais entrelinhas sejam ligados à autonomia feminina e à independência da mulher.



Figura 51: Espetáculo Malagueta na Labuta na cidade de Catalão, em momento de interação com público, no dia 09 de abril de 2024. Registro de Thaíse Monteiro.

A sutileza do feminismo no espetáculo foi apontada por Patrícia. A obra foi divulgada em Catalão, a pedido de nossa produção, como sendo de palhaçaria feminista. Fizemos este pedido porque notamos que, ao longo da circulação, havia um público cativo de crianças, que provavelmente foram levadas a assistir o espetáculo porque seus pais acreditam que peças de palhaçaria são criadas sempre para crianças.

Nosso objetivo era de evidenciar o caráter adulto da obra, no intento de que não fossem muitas crianças. Acredito que atingimos nosso objetivo nesta investida: na plateia, haviam

poucas crianças, que, a seu modo, foram participativas na medida certa, provocando momentos de sutileza e fofura, quando, por exemplo, um menino de mais ou menos 4 anos de idade entrou em cena para me ajudar a limpar as latas do chão, me oferecendo um carinhoso abraço ao fim desta limpeza.

Voltando ao comentário de Patricia, da peça ter tido seu feminismo apresentado de forma sutil, acredito que ela esperava que houvesse um discurso feminista mais incisivo, mais exagerado, literal e óbvio. A espectadora destaca um momento que considera feminista, ao final, quando Malagueta termina sua relação amorosa com um companheiro que não a respeitava. Os efeitos cerceadores do dispositivo amoroso (Zanello, 2018) foram reconhecidos pela espectadora, quando esta identificou que a quebra deste dispositivo, a relação amorosa tóxica, como sendo uma ação feminista.

A reflexão da espectadora sobre o sutil feminismo do espetáculo não contemplou as minhas expectativas de que a peça fosse reconhecida como uma obra de conteúdo feminista. Aliás, acredito que, no processo de criação havia várias camadas de feminismos, a começar pela temática principal, o trabalho e a autonomia da mulher. Subtemas complementaram a criação, como a incidência de dispositivos amorosos e maternos (Zanello, 2018), a violência contra a mulher, o trabalho das mulheres que limpam o mundo para o capitalismo poder operar diariamente (Vergés, 2018). E ainda, apresentamos em ações, expressões e falas, aspectos sobre sexualidade feminina, liberdade da mulher, ditadura da beleza. Por isso me surpreende a declaração de Patricia.

O atendimento ao público infantil é um ponto destacado por Anderson, enquanto Patrícia salienta a empolgação dos adultos. Acredito que, com a experiência das apresentações da circulação, aos poucos fui entendendo e aceitando que as crianças fazem e farão parte do espetáculo, caso eu opte por deixar a classificação indicativa como está, livre. Confesso que é um pouco difícil lidar com as crianças atuando num espetáculo no qual elas não são o público-alvo. Mas também creio que a obra pode servir como pedagogias de gênero para este público infantil.

Quanto à empolgação dos adultos, quando confirmada pela ótica de Patrícia, me fez refletir que conseguimos afetar este nosso público-alvo. Ao longo da circulação, tivemos vários depoimentos sobre como o espetáculo é surpreendente para os adultos. Considerando que grande parte das pessoas o associam ao universo infantil (por ser palhaçaria e ter classificação indicativa livre), os adultos acabam se divertindo. Por vezes, notei isso nos semblantes de pessoas adultas, homens grandes, mulheres mais velhas. Em geral, os rostos me mostram uma certa desconfiança de início, como se fosse necessário conquistá-los antes para que, só depois,

fosse possível brincar com mais facilidade, fazendo com que deixassem um pouco de lado o comportamento cotidiano, prático, com pouca brincadeira.

Não existe, no espetáculo, um ponto específico no espetáculo no qual a plateia é conquistada por Malagueta. Acredito que, assim como ocorre comigo, quando assisto e sou capturada por uma obra, este público também não se dê conta do momento exato desta conquista, por meio da qual, a meu ver, se estabelece uma relação de empatia entre as partes. Cada ação cênica contribui para sermos levados, enquanto espectadores, para a ficção que está sendo contada. Creio que o riso encurta o caminho do estabelecimento desta empatia entre palhaça e público, permitindo que esta plateia também relaxe diante de suas próprias imperfeições.

O improviso é outro ponto mencionado pelo casal. Um dos princípios mais importantes da palhaçaria é que improvisar requer presença, escuta contínua, sensibilidade e respeito. A tão referenciada presença, para atores cênicos, diz respeito a estar aqui e agora na cena, em toda sua integralidade, pronta para a reação do momento. Isso não quer dizer que eu não possa pensar ou preparar alguma piada, mas implica em responder e reagir de acordo com cada intervenção da plateia.

A escuta contínua, termo emprestado de Anne Bogart (2010), me auxilia a estar permanentemente percebendo, ouvindo e reagindo. Esta escuta é refinada, pois prima por uma ação também sofisticada. Quanto mais apresento, mais minha escuta é eficaz, e mais confiante eu sou em minhas próprias sugestões de jogos e brincadeiras para com os espectadores. Se escuto continuamente, estou aberta, porosa e sensível.

Me preocupo em improvisar, escutar e responder de forma sensível, e levando em consideração o respeito entre as pessoas. Minha tratativa com o público tem que ser respeitosa, pois não quero perpetuar modos de palhaçaria que não são condizentes com o modo de viver que reforça padrões de gênero e violência. Por isso, ao invés de fazer *bullying* com crianças que interferem muito, e/ou pais displicentes, prefiro usar a ironia, respondendo dentro do que acredito ser respeitoso.

Por fim, a espectadora mencionou três mulheres da cultura, viajando juntas. Tivemos vários desafios, desde dirigir longas distâncias, trocar pneus, carregar cenário, montar luz e som, até discordâncias passíveis de acontecer em relações humanas e, conseqüentemente, de trabalho também. Mas acredito que o que nos unia, a tal sororidade, a generosidade entre mulheres, esteve presente. Mesmo em momentos em que houve divergências, conseguimos nos entender e nos amparar. Realizamos, com perspicácia e precisão, atividades consideradas popularmente como mais masculinas, como as mencionadas acima.

Toda a circulação foi dedicada a Julieta Hernández, a palhaça Miss Jujuba, amiga venezuelana ciclovijante, que foi assassinada em dezembro de 2023, vítima de feminicídio. Em todas as apresentações, colocávamos uma plaquinha de papelão onde estava escrito a tinta, na frente, “para Julieta”, e atrás, “não ao feminicídio”. Várias espectadoras se emocionaram, se compadeceram, e por vezes, expressavam seus sentimentos diante do ocorrido. A sororidade novamente atuava. Por meio da dor e de nossas opressões diárias, que tanto nos amedrontam, enquanto mulheres, somos capazes de nos afetar e afetar o outro.

A circulação Malagueta na Labuta do Cerrado se encerrou com a apresentação de Catalão no dia 09 de abril de 2024. E eu deveria terminar a presente análise de reações e depoimentos da plateia aqui. Mas, ainda no mês de abril, no dia 25, apresentei novamente o espetáculo na cidade de Goiânia, por meio de uma contratação do Teatro Sesc Goiás. Na semana da apresentação, eu estava fazendo a oficina Palhaçaria Excêntrica Musical, com os mestres palhaços Biribinha e Anthony Brito. E os convidei para me assistir.

Os convidados riram, me parabenizaram ao final da apresentação, tiraram fotos e foram embora. No dia seguinte, Biribinha me presenteou com um lindo depoimento, talvez um dos mais emocionantes que já ouvi sobre meu trabalho. Abaixo, as palavras do mestre, que vem de uma escola de palhaçaria clássica/tradicional, sobre o espetáculo:

Olá, eu sou Teófanos Silveira, o popular palhaço Biribinha, e estou aqui para falar do quanto eu fui agraciado na noite de ontem, no Sesc Centro de Goiânia, quando eu fui assistir o espetáculo Malagueta na Labuta. Gostaria de fazer algumas colocações a respeito deste monólogo, tão bem interpretado pela atriz Fernanda, na figura da palhaça Malagueta. De quanto eu observei os pormenores daquele espetáculo. O cuidado que a direção teve, as nuances na cenografia, sabe? Também das marcações em que a direção teatral teve um esmero muito grande. A comunicação entre atriz, entre palhaça e público, foi perfeita. Eu costumo dizer que palhaço que cola é aquele que, quando se utiliza do seu bordão, a plateia sai falando o seu bordão. Só que Malagueta foi diferente, ela falou a primeira vez e, na segunda que ela ameaçou de dizer, a plateia já respondia. Isso é uma competência artística, isso é uma simpatia do palhaço, que quando entra em cena, e que realmente tem aquela famosa aura que o domina, e que resplandesce para o público, sabe, é o que acontece! Então, plateia, artista, direção, em todos os aspectos, artística, musical, viu, foram muito agraciados e felizes os diretores que fizeram este trabalho junto à Fernanda, quando colocaram em cima da palhaça Malagueta todos estes pormenores, para que saísse o mais belo monólogo que nos últimos tempos eu assisti. Malagueta na Labuta é um espetáculo que me deixou, sabe, no final, com raiva, porque eu saí sem ter algo pra falar a não ser, é perfeito! É muito bom! Uma salva de aplausos para Malagueta na Labuta! Beijo no coração! (Biribinha, 2024) ¹²¹

¹²¹ O relato pode ser assistido no meu *Youtube*, em: <https://youtu.be/Xu4IJkaPCdw?si=dpEEafvfAoJm5hvz>

Este foi o depoimento oficial que ele me cedeu, o que foi gravado. Porém, ele me disse coisas em separado, das quais pretendo não esquecer. Biribinha disse que sou respeitosa com o público. Disse que: eu agrado o público imediatamente, que a plateia me ama e que eles querem me levar para casa (uma metáfora para mensurar o quanto Malagueta agrada). E me disse uma frase simples e que mais me interessou: “Você trabalha temas tão importantes da vida da mulher, mas com uma leveza! E é tão divertido!” (Biribinha, 2024).



Figura 52: Palhaça Malagueta e Palhaço Biribinha, dia 26 de abril de 2024, no Circo Lahetô, em Goiânia, durante apresentação de encerramento do curso Palhaçaria Excêntrica Musical. Acervo pessoal.

A apreciação de Biribinha pelo espetáculo demonstra que a linguagem da palhaçaria, mesmo que distinta, é capaz de afetar. Pelo seu depoimento, acredito que ele foi afetado. Aos 73 anos de idade, tendo mais de 50 anos de vida dedicados ao riso e, sobretudo, estando bastante imerso num fazer calcado em *gags* da palhaçaria clássica, o palhaço, com toda sua

sensibilidade, foi capaz de apontar a importância do tema abordado, assim como sua forma acessível, com roupagem cômica, “divertida” (Biribinha, 2024).

Creio que os pormenores citados pelo mestre tenham a ver com temas e subtemas abordados, os subtextos que promovem as ações, jogos, brincadeiras e improvisos, que têm a ver todos com temas feministas, que retratam a vida da mulher. Ele salienta a relação da palhaça com a plateia e a classifica como “perfeita”. Ele enxerga que a comunicabilidade entre as partes está presente.

Enfatizo que o palhaço Biribinha, ao analisar meu espetáculo, não fez nenhum comentário relacionado a gênero, a não ser quando disse que o assunto (dos temas abordados sobre a vida da mulher) é importante. Mas, no decorrer da prosa, ele não levantou mais essa questão. Analisou as bases da palhaçaria que ele viu no espetáculo, segundo suas perspectivas da comicidade. Ou seja, ele me colocou, ao menos neste momento de expectativa, como uma igual, como uma colega da palhaçaria. Ele percebeu e afirmou minha capacidade, como palhaça, de fazer rir.

Confesso que a análise positiva do palhaço clássico/tradicional Biribinha me deixou satisfeita com o percurso trilhado até aqui. Mesmo criando uma palhaçaria divergente da dele, ele aquiesceu à minha criação e foi afetado por ela. Sinto, secretamente, que cumpri um pouco da subversão que busco. Mostrei para um mestre reconhecido que meu tipo de palhaçaria é cômica e pode ser reflexiva. Veja que novamente espero e fico feliz pela legitimidade que um homem me dá. Por um lado, não gostaria de valorizar tanto a opinião de um palhaço. Mas, por outro lado, o fato dele ter sido afetado me diz que não estou falando somente na minha bolha, para mulheres.

Para finalizar, trago o depoimento de Micael, um garoto de aproximadamente 11 anos, que assistiu à esta apresentação de “Malagueta na Labuta” (2023), do dia 25 de abril de 2024, no Teatro Sesc Centro, em Goiânia. Também se trata de um lindo relato, que sintetiza a participação das crianças durante a maior parte das apresentações do espetáculo, repleta de carinho. Micael veio tirar uma foto, carregando seu celular tipo *selfie*, nos enquadrando na câmera. Mas, de repente, ele começou a falar, e eu percebi, então, que se tratava de um vídeo. Ninguém pediu para ele fazer este vídeo, foi uma ação totalmente espontânea.

A gente tá aqui com a Pimenta Malagueta. É um espetáculo muito bom, eu recomendo vocês a assistirem. E pra sempre ela é, ela vai ser marcada no meu coração! Uma atriz muito boa, pra ser sincero, uma atriz muito boa. E pra sempre, companheiros de trabalho! (Micael, 2024)

Como foi ressaltado por Biribinha, o bordão pegou. “Companheiros de trabalho” é uma frase que Malagueta repete várias vezes no decorrer do espetáculo, ao introduzir seus objetos e ao aceitar a ajuda dos convidados/espectadores na limpeza. Micael, a criança, repete o bordão ao oferecer suas impressões. Diz que Malagueta será marcada em seu coração. Desconfio que a visão e os sentimentos de Micael sobre o espetáculo tenham sido pouco influenciados por marcadores de gênero. Ele demonstra sua admiração pela palhaça sem levar em conta a diferença de gênero. Mais uma vez, sinto que a subversão acontece em nossa palhaçaria.

Ai, ai, ai... comê bão podê fazê uzôtro rí! Me sinto muito das poderosa quando os polvo rí dêu. Fazê uzôtro rí dá as impressã de que sô fôrte e capaiz de um túdo, o que acaba contrastano cos medo e cas insegurância que a póbre da Fernada carrêga, coitáda. Quando faço e fálo das coisa que eu pênso por mei das paiaçaria, nem me alembro das fraglidádgi que disseram que nois têm...

4. DISPOSITIVOS DE PALHAÇARIAS FEMINISTAS

Palhaçaria feminina é um redescobrir-se,
é um caminhar no simples.

Joana Marques – Palhaça Lamparina

Este capítulo é dedicado a retratar as descobertas dramáticas das palhaçarias feministas refletidas nos capítulos anteriores. Nestas palhaçarias, a pauta subversiva seria evidenciada em seus dramaturgismos, por meio da centralidade de questões sociais que envolvem relações de gênero e o combate ao patriarcado. Ao aprofundar a análise dos instrumentos utilizados para provocar o riso, identificamos dispositivos cênicos de subversão que auxiliam na busca de equanimidade entre gêneros, que se efetivam por meio de dispositivos temáticos e dispositivos dramáticos.

As três grandes áreas de palhaçarias feministas investigadas neste estudo, e que chamamos de dispositivos temáticos, dizem respeito às dramaturgias de teor estrategicamente binaristas (Zanello, 2018), decoloniais (Lugones, 2019) e *queers* (Butler, 2010). Como dispositivos dramáticos, apontaremos: recorrências e diferenças, a comicidade afetiva, a busca por desconstruir sem reafirmar, o rir, o sorrir e o gargalhar de quem e para quem, a existência de estéticas feministas, se há *femigags* e femiparódias, e as poéticas feministas, as palhaçarias feministas brasileiras na atualidade.

Dispositivos temáticos feministas

Binarista (Zanello, 2018), decolonial (Lugones, 2019) e *queer* (Butler, 2010) são as três zonas que apontamos neste mapa de palhaçarias feministas, em concordância com os estudos de gênero. Os dispositivos temáticos que nomeamos aqui são dramaturgismos relativos a estes temas. Consideramos feministas, portanto, palhaças/ces que tocam nestas tessituras.

Nosso comportamento é constituído por conjuntos de normas, regramentos, costumes, leis e hábitos que cerceiam nossa cultura e aos quais damos o nome de dispositivos (Foucault, 1979). Para Zanello (2018), como já mencionado, os dispositivos de gênero são os artifícios que engendram nossos desejos, moldando os papéis sociais. As criações de palhaças que tocam em temas (estrategicamente) binaristas, como amor e maternidade, se desenvolvem sob a égide destes dispositivos de gênero (Zanello, 2018).

Entendendo que as binaridades potencializam as inequidades e que a ideia de gênero é falaciosa, embora assumamos aqui uma análise estrategicamente binarista. A estratégia de

analisar de forma binária se faz necessária não para aprofundar os dualismos, mas para compreender com mais acuidade como se engendram tais elaborações relacionais.

Enquanto os homens são assolados pelo dispositivo da eficácia, as mulheres são oprimidas pelo dispositivo amoroso e pelo dispositivo materno (Zanello, 2018). Os dispositivos de gênero recaem sobre todes, incluindo pessoas não binárias e/ou *queer* (Lauretis, 2015). Os dispositivos atuam de forma distinta, com peculiaridades e agravamentos, a depender das especificidades de cada pessoa. Assim, pessoas negras, velhas, PCDs, gordas, estrangeiras, também são atingidas pelos dispositivos de gênero, além de sofrerem diferenciações.

A conquista amorosa e a maternidade funcionam como legitimação da feminilidade, atribuindo à mulher um objetivo central de vida. Nas relações hetero afetivas, cabe aos homens escolherem seus pares românticos, ou seja, a legitimação da mulher depende do outro. A sujeição da mulher à escolha amorosa e sexual do homem é chamada por Zanello (2018) de prateleira do amor.

Quanto mais próxima do padrão de beleza idealizado atualmente, branco, magro e jovem, mais probabilidade de ocupar um bom lugar na prateleira do amor (Zanello, 2018). Retomando a discussão, a beleza é tema de outro tema importante que circunda o universo feminino e que dialoga com a prateleira do amor (Zanello, 2018). Wolf (1992) destaca pontos sobre como a beleza da mulher é utilizada em seu (des) favor nos ambientes de trabalho. Outros temas como os cuidados com o outro e do lar, a equiparação laboral, as demandas desiguais, a autonomia no trabalho, a violência doméstica, a sexualização, a objetificação e a invisibilização de corpos são outros temas que fazem parte da discussão binarista, quando da análise de dramaturgias palhaçísticas.

Como exemplo do dispositivo amoroso (Zanello, 2018) utilizado em cena, podemos citar o trabalho da palhaça Luba, de Luciane Souza de Oliveira, que analisamos no final do capítulo 2. No divertido número, a palhaça está sofrendo por amor e, por isso, realiza ações condizentes com seu estado triste. Permeado pelo riso, o esquete de Luba evidencia ações fortes, precisas e que surpreendem por mostrarem uma palhaça que sofre e que traz comportamentos que contrastam com o esperado das mulheres.

A decolonialidade (Lugones, 2019) é outro enfoque feminista na análise destes dramaturgismos. A riqueza da diversidade humana, a valorização das identidades marginalizadas, o protagonismo da cultura afro-brasileira, o combate ao racismo e ao epistemicídio, e reversão de estereótipos, a evidência de dores e de estruturas racistas de poder, são temas recorrentes no que chamamos de palhaçaria decolonial.

A colonização precisa ser identificada nas dramaturgias. Para decolonizar, se faz necessário adquirir muitas estratégias, incluindo a busca por uma genuína cultura afro-brasileira. Lugones aponta:

Conceber o alcance do sistema de gênero do capitalismo eurocêntrico global é entender até que ponto o processo de redução do conceito de gênero à função de controle do sexo, seus recursos e produtos, constitui a dominação de gênero. Para entender essa redução e a estrutura da racialização e o enegrecimento, precisamos pensar em que medida a organização social do “sexo” pré-colonial inscreveu a diferenciação sexual em todos os âmbitos da vida, inclusive no saber e nas práticas rituais, na economia, na cosmologia, nas decisões de governo interno e externo da comunidade (Lugones, 2020, p. 81).

A crença na superioridade de um ser sobre outro é a premissa que norteia a teoria. O homem branco, cis, hétero, europeu e burguês, na lógica da colonialidade, seria o ser mais apto a governar. A dominação capitalista se apropria de forma benéfica dos arranjos tecidos pelo gênero.

Como o patriarcado, capitalismo e a colonização interferem nos dramaturgismos palhaçísticos? E como, inversamente, quebrar com estas estruturas patriarcais e colonizadoras poderia subverter a ideia inerente aos corpos e aos seus papéis sociais? Se o fazer rir auxilia num estado de relaxamento deste receptor-espectador, à palhaça/ce cabe aproveitar-se desta habilidade.

Se aproveitar deste momento de estabelecimento de relação com a plateia por meio do riso pode ser um potente instrumento de propagação da luta antirracista e da justiça epistêmica. Reparo que as palhaçarias femininas, de mulheres e feministas, ainda carregam em seu cerne resquícios inspirados em palhaçarias tradicionais advindas de ensinamentos masculinos europeizados. Mas também enxergo símbolos, narrativas e estruturas que buscam romper com uma lógica dramaturgista colonizada.

A palhaça Tapioca, da Trupe-Açú, do Tocantins, de Ester Monteiro, é um exemplo de palhaçaria de viés decolonial. Já analisado nesta tese no capítulo 2, o trabalho da palhaça é recheado de piadas, músicas e brincadeiras que remetem à cultura popular brasileira e regional, do Norte do país. Tapioca e Ester, palhaça e mulher negra não retinta, evidencia aspectos de ancestralidade e valorização da cultura regional, o que potencializa a subversão em seu dramaturgismo, configurando uma palhaçaria decolonial.

O que entendemos por palhaçaria *queer* (Butler, 2010 e Lauretis, 2015) diz respeito a um recorte nosso em relação ao vasto universo LGBTQIAPN+.

Num certo sentido, o termo teoria *queer* surgiu num esforço para evitar todas estas distinções sutis nos nossos protocolos discursivos, não para aderir a alguns dos termos dados e não assumir as suas dívidas ideológicas, mas para transgredi-las e ao mesmo tempo transcendê-las - ou pelo menos problematizá-las.¹²² (Lauretis, 2010, p. 26, tradução minha).

Devido à vastidão de possibilidades identitárias e a minha incapacidade de alcançar todas elas, este recorte se limita a análise de cenas e espetáculos de palhaças e palhaces que têm a intenção de borrar a ideia de gênero (e binaridades) e de evidenciar a homoafetividade. Existem outras pesquisas em andamento na área, como é o caso dos estudos de Manu Cardoso (2018, 2023), pesquisadore não binárie.

Para Butler (2010), existe um senso comum de que ser mulher é problemático. O patriarcado institui o falo-centrismo e a heterossexualidade compulsória como definidoras das relações. Assim, as palhaças que sugerem a homoafetividade, que questionam a heterossexualidade compulsória e que debocham da cultura do patriarcado e das estruturas de poder, por exemplo, seriam subversivas.

A noção de gênero, fruto de constructos socioculturais, é movente e define modos distintos de existência. Para Butler, a separação entre sexo e gênero não seria devida.

Não há ontologia do gênero sobre a qual possamos construir uma política, pois as ontologias do gênero sempre operam no interior de contextos políticos estabelecidos como injunções normativas, determinando o que se qualifica como sexo inteligível, invocando e consolidando as restrições reprodutoras que pesam sobre a sexualidade, definindo as exigências prescritivas por meio das quais os corpos sexuados e com marcas de gênero adquirem inteligibilidade cultural (Butler, 2010, p. 213).

O gênero só existe na relação entre corpos. Para a filósofa, é fajuta a teoria social do gênero, cuja compreensão indica que o gênero seria a causa e não a consequência das relações sociais.

Butler (2010) questiona a diferenciação sexual atribuída aos corpos, e alerta para que a ideia do que é feminino é construída pelo patriarcado, que posiciona a mulher como um corpo

¹²² Texto original: “*En un sentido, el termino queer theory llego en un esfuerzo por evitar todas estas distinciones tan finas en nuestros protocolos discursivos, para no adherir algunos de los terminos dados y no asumir sus deudas ideologicas, sino para transgredirlas y al mismo tiempo trascenderlas - o por lo menos problematizarlas*” (Lauretis, 2010, p. 26).

marcado. O gênero, assim, constituído por seu meio social, impõe papéis da vida social a todas as pessoas.

Como exemplo de grupo que trabalha também com palhaçaria *queer*, destaco o Circo di SóLadies | Nem SóLadies, de São Paulo, já citado inúmeras vezes nesta pesquisa. Entre seus dramaturgismos, são recorrentes temas que envolvem questões de gênero e identidade. Com viés declaradamente feminista, a trupe faz releituras de cenas clássicas e de músicas infantis. O grupo permeia os universos da homoafetividade e da diversidade, inclusive para crianças.

Estes dispositivos temáticos (binarista, decolonial e *queer*) são os eixos sob os quais as palhaçarias feministas transitam. Por vezes, se hibridizam e coexistem mutuamente. A partir dos dispositivos temáticos escolhidos pela palhaça que, geralmente, são os que a atravessam como mulher, esta vai criar sua comicidade.

Dispositivos dramaturgicos

Chamo de dispositivos dramaturgicos de palhaçarias feministas os meios pelos quais as palhaças/ces materializam suas cenas. São elementos que caracterizam as criações cômicas de palhaças feministas e, por isso, estão sempre relacionados a gênero. Chegamos a estes dispositivos por meio de observação e análises comparativas de cenas e espetáculos investigados.

Se configuram como dispositivos dramaturgicos: as recorrências e diferenças, a tendência a uma comicidade afetiva, o desconstruir sem reafirmar, o entendimento da construção do riso, a existência de *femigags* e de femiparódias. A seguir, apresento os dispositivos dramaturgicos.

4.1. Recorrências e diferenças

Fomos ensinadas a temer, respeitar e a servir,
e a palhaçaria nos ensina a rir e reagir.

Manu Matusquella

Eita, lasquêra! Cômico e onde e quando que nois paiaça se parece e cômico e onde e quando nois se deferenciaia? Se caduma é caduma, o que qui úni nois? As tal das universalidadgi, as coisa que é comum ni nois tudo, os sentimento humano, as dô dasumanidadgi, querdito que isso sã pista do que nos une. Im revéis, as coisa que diferenciaia nois tamém contribói muito nos furtalecimento das nossa indentidadgi, cômico se as qualidadgi que é única neu, fôsse o meu diferencial, cômico se isso mim deixasse mais potentchy.

Reconheceremos aqui alguns pontos tecidos nos capítulos anteriores relativos às semelhanças e diversidades entre palhaçarias feministas. Partimos da ideia de um feminismo que brota a partir da opressão que se dá sobre corpos de mulheres, e abarcamos os feminismos atuais, que ampliam a luta de qualquer pessoa que não seja o privilegiado maior pelo patriarcado: o homem branco cis hétero.

As palhaçarias feministas surgem de um mesmo lugar, da opressão. Assim, como a luta feminista, a palhaçaria feminista nasce da necessidade de lutar por espaço na vida social. E aparece em decorrência da luta feminista. As palhaçarias feministas têm em comum o fato de só existirem hoje, com tal força, emergência e visibilidade, porque comungam de um lugar incômodo de desigualdade em vários âmbitos de suas vidas privadas.

Para as palhaças feministas, sejam elas adeptas de dramaturgismos (estretagicamente) binaristas (Zanello, 2018), decoloniais (Lugones, 2019) e/ou *queers* (Butler, 2010 e Lauretis, 2015), a palhaçaria pode funcionar como uma alternativa que lhes possibilita existir e resistir por meio da poetização cômica das angústias cotidianas.

Em relação aos lugares de atuação, existem generalidades e particularidades. Em alguns espaços, parece ser possível que a atuação de artistas que abordam questões de gênero possa se equiparar à de palhaços, como em editais culturais, leis de incentivo e fomentos públicos, em geral. As políticas públicas têm garantido editais específicos para pessoas *queer* e cotas para artistas negras, o que assegura uma crescente visibilidade social destes corpos. Neste lugar, o da oferta pública de financiamento cultural, existe certa generalidade entre as palhaçarias feministas, envolvendo seus eixos temáticos.

Por outro lado, na iniciativa privada, a meu ver (e pela minha experiência como produtora cultural), as palhaças (estrategicamente) binaristas (cisgênero e heterossexuais) têm certa preferência em certos nichos. Por mais crescente que seja a aceitação social aos corpos dissidentes (dos povos negros e da comunidade *queer*), os corpos brancos héteronormativos ainda representam o símbolo da família tradicional imposto pelo pensamento colonial brasileiro. A palhaça branca e hétero ainda se assemelha a um ideal feminino também imposto pelo patriarcado.

Palhaças feministas negras, por sua vez, também são mais aceitas na iniciativa privada do que as *queers* (lésbicas com características masculinizadas, ou pessoas não binárias com aparência também não binária). Em escolas, instituições, festas infantis e espaços similares, que representam a dominação do binarismo e da heteronormatividade na sociedade, a atuação destas palhaças que questionam e borram fronteiras de gênero é mais restrita. A atuação das palhaças

feministas se diferencia neste lugar, o da ocupação dos espaços, a depender do tipo de palhaçaria feminista que se oferece e do posicionamento do lugar em que ocupam.

Em relação aos dispositivos de gênero (Zanello, 2018), eles recaem sobre todas as mulheres (e pessoas), mas já vimos que se diferenciam entre si nas palhaçarias feministas. As palhaças (estrategicamente) binaristas experienciam tais dispositivos (amoroso e materno), mas as palhaças decoloniais e as *queer* sofrem com o acúmulo destes dispositivos e dos efeitos da interseccionalidade, do racismo, da homofobia, e do ódio aos corpos dissidentes. Segue-se, portanto, na dramaturgia das palhaçarias feministas atuais, os acúmulos de opressões apontados pelos feminismos.

Há convergência entre as palhaças feministas em relação ao partir de si (Concá, 2021). É tendência entre elas colherem de si suas histórias. Partir de sua especificidade se faz quase como uma premissa das palhaçarais feministas. Parte-se de uma micropolítica para tocar uma macropolítica (Castro, 2019).

Se um princípio da palhaça feminista é partir de si (Concá, 2021), então podemos afirmar que o acionamento da memória é um ponto marcante delas. Os dispositivos temáticos resgatam de seus afetos e de suas virtualidades os materiais de suas criações. Colocam em cena a representação simbólica e poética de suas existências, fazendo com que suas ações, quando cômicas, deixem de ter o peso de suas dores diárias.

Há especificidades regionais, culturais e fenomenológicas que as diferenciam radicalmente, inclusive dentro de seus grupos. Posso falar de matérias (estrategicamente) binaristas, como os dispositivos amoroso e materno (Zanello, 2018), mas uma palhaça do Rio de Janeiro também pode, e isso muda definitivamente nosso jeito de contar, já que eu sou do Estado de Goiás. Uma palhaça negra do Nordeste falará de maternidade de outra forma, que não a minha. Assim como uma palhaça negra do Sul provavelmente também não falará de racismo da mesma forma que outra, que foi criada em um ambiente rural. Por sua vez, uma palhaça lésbica será atingida pelo dispositivo amoroso (Zanello, 2018) de forma diversa.

Apesar das diversidades de perspectivas e acúmulos de dispositivos em diferentes palhaças, há similiaridade em relação aos dispositivos cênicos de subversão de inequidade de gênero. Tanto as palhaças (estrategicamente) binaristas, quanto as decoloniais e *queers*, todas elas podem se utilizar (e se usam) destes dispositivos. Ironia, inversão de papéis, constrangimento, desobediência, quebra de expectativas e constrangimento são dispositivos nos quais as palhaças feministas se esbaldam, independente dos temas que abordam.

As diferenças se dão, portanto, em aspectos relacionados a espaços e possibilidades de atuação, a depender de seus corpos, do que representa cada uma, e de como constroem o seu

humor a depender de suas peculiaridades culturais. O que nos une como palhaças, por outro lado, reside no fato de: haver o sofrimento de opressões cotidianas, que nos serve como disparador em nossas criações; está também a palhaçaria, em termos, como um ato de resistência que nos fortalece; e por fim, na prática de partirmos de nós, de nossas histórias, de nossas lembranças e de nossas vivências.

4.2. Comicidade afetiva

Acredito que o ato de estar nos palcos e fazendo a cena, já me torna feminista, pois estou lutando pela causa e abrindo caminho para as próximas que estão por vir! Não me considero panfletária, porém só de perceber a representatividade entre mulheres e meninas que me assistem, pra mim, é um grande ato.

Dani Maimoni – Palhaça Polenta

Espera-se do gênero feminino certo grau de afetividade. Se exageramos essa afetividade pra ressaltar as inequidades de gênero, estaremos, possivelmente, usando-a como um recurso subjetivo, ou de modo destoante da ideia que se tem popularmente. Desta maneira, a afetividade pode ser desconstruída como um sentimento inerente e próprio de mulheres.

Proponho o termo comicidade afetiva para nomear ações dramatúrgicas nas quais a palhaça/ce se utilize de aspectos comuns quando se pensa em feminilidade: graça, afetuosidade, ternura. A artista usa esse modo de se comunicar, afim de conquistar a empatia do público para, em ação posterior, quebrar com esta textura “feminina”, provocando contraste, riso e reflexão.

Minha palhaça, Malagueta, brinca que o ukulele é um bebê. A priori, entendemos que ela valoriza e romantiza a maternidade e o dispositivo materno (Zanello, 2018). Ao ninar o bebê-ukulele, mostra aí uma comicidade afetiva. Mas, a palhaça quebra o tom romântico da maternidade quando toca e canta uma música que remete a um *rock and roll*, e depois quase destrói seu instrumento, como alguns roqueiros das últimas décadas do século XX, que quebravam suas guitarras no final de seus shows. A palhaça subverte porque sugere uma quebra da sacralidade materna.

Existe uma expectativa, por parte da sociedade, de que o comportamento feminino deva ser afetivo, como dito anteriormente. Na medida em que a palhaça se apropria disso e exagera, ela pode demonstrar como essa afetividade a beneficia ou não. A artista de rua Caro Marafigo, a palhaça Delfina, disse, em resposta a formulário:

Meu trabalho, atualmente, é bastante gestual e quando passei a estudar os símbolos e as diferentes formas de expressões de um corpo, percebi que existe uma coisa chamada leitura social. Isto é, independente de como eu me sinta ou defina, a sociedade, no caso, o público em si, já tem uma leitura social sobre mim, e como não falo em cena, não estou ali para refutar a leitura deles, mas sim para gerar incômodo quanto a isso, É dizer que posso não mudar a opinião deles sobre o que sou, mas posso mudar a opinião sobre o que alguém como eu sou capaz de fazer ou não. Sou uma pessoa pequena e com os cabelos cacheados, muita gente acha que sou uma menininha. Já passei por períodos de desconstrução dessa imagem, mas entendi que dentro da comicidade isso é uma potencialidade para mim, pois posso reforçar esse esteriótipo e usá-lo para surpreender com ações que não são esperadas de uma menininha. Acho que quando faço isso, estou colocando um tempero de feminismo no meu fazer artístico. Outro aspecto é que quando escolho pessoas para serem voluntárias no espetáculo, gosto de selecionar homens padrões, de preferência bem travados mesmo, para coloca-los em situações que eles mesmos tenham que confrontar isso neles, como dançar. É impressionante como um homem hetero cis padrão fica constrangido em frente aos demais por apenas balançar os ombros no ritmo de uma música, por exemplo. Gosto de gerar esse tipo de situação em cena também, e vejo por esse lado de questionar mesmo o que pode ou não pode um corpo a depender das definições externas de mundo. (2024)

Ao se utilizar conscientemente do que sua imagem passa e tentar mostrar o que há para além desta pré-concepção, a artista estaria subvertendo o que seu corpo representa coletiva e socialmente. Em geral, os corpos femininos ainda carregam, principalmente aos olhos do patriarcado, rotulações que os limitam em sua plenitude existencial.

A palhaça percebe que, sobre seu corpo, recai a leitura social, que independe dela, de como se sente e do que é capaz. A definição dos outros sobre seu corpo é inevitável, devido aos constructos sociais dos quais somos receptores. Porém, ao reforçar sua imagem engendrada, de “menininha”, e realizar habilidade notáveis, se utilizando da comicidade, Marafigo promove e o alargamento do vislumbre dos outros sobre as capacidades de corpos parecidos com o seu.

Por meio da comicidade afetiva, com a qual a palhaça atua, ela provoca empatia e, aos poucos, mesmo sem falar, Marafigo conquista o público que, rendido, se deixa levar por sugestões. Ao escolher voluntários para simbolizar o comportamento masculino cis padrão, a palhaça ainda se utiliza da afetividade para colocá-los em uma situação na qual, em geral, eles não ficam à vontade.



Figura 53: Caro Marafigo se apresentando na rua, em Ribeirão Preto, no I Encontro de Mulheres do Circo¹²³, em 2012. A artista se utiliza da chamada cara limpa, atuando sem o tradicional nariz de palhaça. Foto: acervo pessoal de Marafigo.

As palhaças feministas explicitam o que pode um corpo, mesmo carregando definições falaciosas sobre ele. Os limites deste corpo só ele saberá impor, não os olhos masculinos rotuladores e objetificantes. E a comicidade afetiva é uma das vias para a captação da plateia, para a provocação do riso e de subversão.

A comicidade afetiva, portanto, é uma estratégia comumente utilizada por palhaças que apresentam uma expectativa do feminino e uma quebra do que é esperado por este corpo. O exagero do afeto atua como arma de subversão da representação do sempre engendrado corpo. É dispositivo dramático que cativa, faz rir e subverter perspectivas sobre corpos não dominantes.

4.3. Desconstruir sem reafirmar opressões

Eu sempre falo (que) é um tripé, palhaçaria é um tripé:
é uma situação, um problema e uma solução. Sempre. Num
espetáculo tem que ter muita consciência de que o que
você vai viver é: uma situação, um problema e uma solução.

Karla Conká

¹²³ Posteriormente, este evento mudou o nome para **Encontro de Meninos do Circo**, com o qual segue até os dias de hoje.

Cerveja beim! Eu já passei umas situaçã complicada no meu relacionamento. Pensáva que o Krébi, meu marido, ía me respeitá pá sêmpre, mas no final das conta, a relaçaõ foi ficano esquisita, com ele mim menisprezando, ofendêno eu por nada, sêno que eu só fazia éra cuidá do tráste. Ficáva regulano eu, o que eu vistía. Eu num merecía iss nã! Um día mim encoragei-me co tanto que ele mim atazanô, e botei uns finarmênte niss!

A estratégia de reforçar para surpreender e desconstruir é tática utilizada por parte das palhaças. Por vezes, nos deparamos com artifícios dramaturgicos que podem, se não estiverem muito evidentes, coerentes e dentro de uma lógica da palhaçaria, incorrer numa comunicação incompleta ou confusa, a qual, ao invés de desconstruir um pensamento errôneo sobre gênero, pode até reafirmá-lo. Em entrevista cedida a mim em 2022, a palhaça Curalina, de Adriana Santos (SC), relatou ter medo de cair em armadilhas dramaturgicas e acabar repetindo violências, já que ela se utiliza muito da memória em suas criações.

Alguns dramaturgismos de palhaçarias podem mais reafirmar do que necessariamente subverter perspectivas e opiniões sobre gênero. Na vontade de explicitar opressões, por vezes artistas expõem a ação a ser combatida de forma a não apontar uma solução, sobretudo de forma poética (e não panfletária). E sobre certos corpos recaem especificidades que merecem acuidade, como aponta Fuchs (2023, p. 23): “Suas vivências (das palhaças) e seus corpos compõem a comicidade e necessitam de cuidado para que o riso não seja depreciativo”.

A precisão dos códigos escolhidos e executados pela palhaça em cena devem obedecer a intenções também precisas. Estados, sensações e sentimentos têm que estar evidentes ao público, pois sobre os corpos de mulheres, mesmo que palhaças/ces, recaem, como já afirmado neste trabalho, pré-concepções, objetificações e invisibilizações. A mensagem a ser pensada e passada ao público não pode abrir brechas a um riso depreciativo, que reafirme estes lugares de pré-concepções pelo qual passam, cotidianamente, estes corpos.

A palhaça Malagueta, numa das cenas descritas no capítulo 3, brinca que o ukulelê é um bebê. A priori, entendemos que ela valoriza e romantiza a maternidade e o dispositivo materno (Zanello, 2018). Ao ninar o bebê-ukulelê, se mostra aí uma comicidade afetiva. Mas a palhaça cessa o tom romântico da maternidade quando toca e canta uma música que remete a um *rock and roll*, e depois quase destrói seu instrumento, como alguns roqueiros das últimas décadas do século XX, que espatifavam suas guitarras no final de seus shows. A palhaça subverte porque sugere uma quebra da sacralidade materna.

A desconstrução de algo tido como normal, como, por exemplo, a posição de subalternidade das mulheres em relação aos homens, quando assumem uma posição naturalizada de cuidados, se faz necessária e urgente. O feminino definido pelo patriarcado

explora a mão de obra gratuita das mulheres, sob a desculpa de um ofício que seria obviamente delas. A exploração da vida, como salienta Suely Rolnick, em seu livro *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada* (2018), e no nosso caso, da vida da mulher, é o cerne do capitalismo neoliberal.

Rolnick (2018) argumenta que a mera força de trabalho aliena e ceifa a potência criativa do desejo. A acumulação de capital, proveniente da exploração da vitalidade humana, seria o que a autora chama de cafetinação da vida (Rolnick, 2018). Nas diversas esferas analisadas por ela, incluindo a da sexualidade e a da cultura, Rolnick identifica (2018) sujeitos dóceis e subalternos à ordem hegemônica capitalista e patriarcal.

A desconstrução do que está posto requer ações e dramaturgias subversivas e insurgentes. Por isso, quando as palhaças retratam suas violências e propõem uma destruição, uma desobediência, é como se colocassem o dedo na ferida, e nos fizessem enxergar o ponto de vista específico desta mulher palhaça/ce específica, que fala de seu microuniverso para representar o macro. E quando, em seguida, sugerem uma solução que é permeada de riso, a quebra é mais palatável.

A filósofa (Rolnick, 2018) sugere a insurgência como uma forma de decolonizar nosso inconsciente, recriando potencialidades e combatendo a cafetinação. Para recriar novas maneiras de existir, seria necessário, segundo Rolnick (2018), uma valorização da autonomia, da cooperação e do desejo para, assim, sermos capazes de quebrar estruturas de poder dominantes.

Se faz importante estarmos atentas, enquanto palhaças, para não incorrer em reafirmações de matérias que já nos oprimem, buscando uma cooperação entre nós, em nossos discursos e respeitando nossos lugares de fala (Ribeiro, 2017). Autonomia e agregação dos desejos em nossa vida requerem romper com relações que enfraquecem, ao invés de potencializar.

Se formos falar de vulnerabilidades, que saiamos delas mais fortes. Se vamos mostrar fragilidades, que possamos sugerir caminhos que nos tirem deste lugar a que ora denunciemos. Que possamos evidenciar e subverter com afetividade, ou com violência (!), mas desconstruindo e nunca reafirmando.

Desconstruir sem reafirmar se trata, assim, de não reconfirmar lugares de vulnerabilidade. É vislumbrar soluções não depreciativas. Diz respeito a representar o macro por meio do micro, desfazendo temas naturalizados para nossos corpos, como o da subalternidade e do afeto.

4.4. Rimos de quê? Sorrimos por quê?

Com o fortalecimento da palhaçaria feminina percebi que as mulheres palhaças começaram a se sentir mais fortalecidas para criar fora dos padrões tradicionais da palhaçaria!

Caísa Tibúrcio – Palhaça Ananica Patusca

Quais os tipos de riso possíveis? Qual a ótica de cada espectador? Do que se ri? Por que se ri? Traremos reflexões da palhaça e pesquisadora Ana Fuchs (2020), para quem pode haver risos opressores e constrangidos.

Reitero que os dispositivos e as tecnologias de gênero (Zanello, 2018 e Lauretis, 2015) que nos cerceiam também constroem em nosso imaginário a noção do que é ou não engraçado. Brasileiros e ingleses não costumam rir das mesmas piadas, por exemplo. A cultura implica diretamente no entendimento da graça.

Rir de homens vestidos de mulher é prática que perdurou e ainda hoje perdura, ao passo que mulheres vestidas de homem não causam o mesmo riso. Nos acostumamos a rir de certas coisas e de outras, nem tanto. Pouco se sabe sobre a presença de mulheres cômicas desde o advento das artes cênicas no Brasil, ao contrário dos homens comediantes, que nos habituamos a assistir e apreciar.

Nosso riso é cerceado, domesticado e direcionado. Para Fuchs (2020, p. 22), cada cultura tem sua compreensão do que a faz rir, pois “a comicidade e o riso como uma criação social, ou seja, cada povo, cada tempo tem uma construção e uma perspectiva para seu risível”. O filósofo francês Henri Bergson (2020) também corrobora com a opinião de que o riso depende de seu contexto sociocultural.

Em seu livro *O Riso*, Bergson (2020) evidencia as origens do riso, tecendo o que faz algo ser engraçado e qual seu papel na sociedade. Dentro os apontamentos do filósofo, este destaca que o riso surge quando acontece algo de inesperado, que foge à fluidez naturalizada da vida (Bergson, 2020). Segundo Bergson (2020), o riso advém da inadequação de comportamentos, por isso serve também como uma crítica social, porque expõe condutas rígidas e desajustadas e propõe sua aceitação.

A falta de costume de reconhecer mulheres em posições de comicidade faz com que o aparecimento de palhaças seja algo que provoca estranhamento, a priori. O público, sedento de um novo tipo de riso, se faz curioso para entender essa graça feminina. Porém, o olhar do outro sobre este corpo de palhaça, por muitas vezes, ainda a enxerga primeiramente pelo seu gênero,

e não por sua brincadeira.

Os corpos são vistos e percebidos pela sociedade sob um invólucro de rotulações, e, sempre políticos, figuram como meio de mudanças destes próprios códigos que carregam. Fuchs (2020, p. 23) alerta que a palhaça consegue driblar as pré-concepções que recaem sobre estes corpos: “[...] a palhaça abre espaço para a criação de novos códigos para o riso e o risível, perturbando sistemas hegemônicos”.

Mesmo dramaturgicamente perturbando as estruturas dominantes, esta palhaçaria feminista requer cuidados para não incorrer em reafirmar, como alertado anteriormente. Para agir com afetividade, busca-se não ridicularizar corpos não dominantes. E mesmo a ridicularização de corpos de homens cisgênero brancos, como faz a palhaça Fran de Rafaela Azevedo, é feita sob o entendimento tácito de que é uma brincadeira. Ao fim do espetáculo este homem que participou não sofrerá as opressões impostas às mulheres.

Reconheço diferentes risos na plateia. Como palhaça, percebo que existe o riso compartilhado entre nós, mulheres, empáticos e solidários. E existe este riso dos homens, surpreendidos pelo riso que o universo feminino também é capaz de produzir. Espelho que, neste riso do homem, também existam resquícios de um medo inconsciente, uma espécie de riso ameaçado pelo empoderamento gracioso delas. E também há o riso da criança, que partilha da gargalhada das *gags* e estabanas físicas.

O riso advindo das palhaçarias feministas subverte e figura como possibilidade de insurreição (Rolnick, 2018) para a matéria de gênero, pois se materializa como um processo de decolonização social e de recriação da existência da mulher em suas diversas potências. O relaxamento provocado pelo riso permite a validação destas palhaçarias, pois elas se assentariam numa plateia-receptáculo já porosa e com sede deste novo riso.

Os homens detiveram, durante muito tempo, a construção do que é risível. A noção do que é engraçado, no entanto essa graça depende da cultura e esta se tece sob um regime patriarcal, pois está sempre muito aliada a referências masculinas. O estranhamento com o que é novo sempre existiu, mas, mesmo assim, as palhaças feministas continuarão a atuar, na esperança de que cada vez mais esta linguagem seja menos estranhada. As palhaças feministas criam novos códigos cômicos e alargam as possibilidades do que é engraçado, respeitando e recebendo os risos de cada pessoa, e utilizando deles para decolonizar gênero.

Nas vês que tô em cena, já arreparei que me sinto à vontádge cos mais divérso tipo de riso. Me sinto entindida pelas muié, quando élas rí deu. Sinto que tô mostrâno pos hômi, e pá quem mais pensá ansim, que nois muié é mênos capaiç de qualqué coisa, que na bem das verdádge noie é massa e potêntche bagarai! E quandu as criança rí, sinto uma certa esperança que num

sei nê m expriçá... E é bõ pensá que noix muié paiança fiminista tamo mostrâno pessas criança de agóra um mônte de possibilidádge de existêncã!

4.5. As femigags

No mundo que eu nasci e fui criada (o circo teatro) as oportunidades de comicidade eram praticamente exclusivas dos homens, para as mulheres os personagens de destaque eram no gênero dramático, eu já entendo isto como um machismo disfarçado, minha mãe começou a desmistificar isto, incorporando personagens femininas na comédia!

Janayna Passos – Palhaça Chica

Nos início das minha paiaçaria, eu tentáva repetir uns movimento, uns gesto, umas açã dos paião que éra recorrênte nos espetáculo dêles. Mais fui notâno que quando eu fazia, minhas açã num tinha os mêmo efêito de quando meus zamigo paião hõmi fazia. Percibí que quando eu fazia as coisas, os entendimento sôbre meu côrpo éra ôtro. E quando arreparei, as minhas zamiga paiança tamém buscava seus gésto póprios.

Chamo de *femigags* ações físicas cômicas, de cunho feminista e que se repetem ao longo do tempo, se configurando em repertório, como as próprias *gags*. As *gags* se caracterizam pela repetição de ações, movimentos e gestos cômicos de palhaços da linha tradicional e que são passados a cada geração. A calça que deixa a cueca engraçada à mostra e o tropeço do palhaço são exemplos de *gags*.

Como exemplo de *famigag*, cito a menção, direta ou indiretamente, que algumas palhaças fazem em cena sobre o falo, um dos símbolos do patriarcado. Sutil ou literalmente introduzindo o tema da virilidade, e tendo o dispositivo da eficácia (Zanello, 2018) como pano de fundo, as palhaças Fran, Luba e Madame Froda, por exemplo, todas já citadas neste trabalho, brincam com o falocentrismo. Ao reiterarem a piada de cunho feminista, elas tecem e destilam, cada uma a seu jeito e estilo, dramaturgias próprias e, ao mesmo tempo, comuns, comungando de *femigags*.

A palhaça Luba (MG) deposita uma garrafa de cerveja na parte frontal de sua calcinha quando bebe ao sofrer de amor, tocando o dispositivo amoroso e o da eficácia (Zanello, 2018), pois o ato acaba remetendo ao pênis. A palhaça Madame Froda (DF/SP) lubrifica sua flauta com a língua antes de tocá-la, remetendo também a um gesto que envolve o órgão sexual, um boquete. Já a palhaça Fran tem como microfone um longo pinto que, segundo ela ironicamente ela sentenciar, potencializa muito sua voz. A reiteração de um mesmo tema, de uma mesma fonte

de piada, de ações que remetem a temas especificamente engradados e cômicos, é o que sugerimos por *femigags*.

Dentre as possíveis *femigags*, estas podem se dar no tocante a vários temas dos universos feministas, como: sexualidade, estética, ancestralidade, equidade laboral, violência aos corpos não hegemônicos, amor, maternidade, regionalidade e desestabilização da binaridade de gênero. Diferente das *gags* tradicionais, que se repetem com ações precisas e que passam de geração em geração, como o tropeço do palhaço, como a caída da calça que mostra a cueca engraçada, e como a pegada de algo no chão que é chutado por ele mesmo, as *femigags* atuam com possibilidades flexíveis, mais ligadas a escolha de temas e objetos como disparadores de ações comuns entre tais palhaças feministas. O batom, por exemplo, massivamente utilizado em esquetes de palhaças feministas, é um objeto que remete ao tema da beleza e da estética e, conseqüentemente, também toca em assuntos maiores, como a prateleira do amor, o dispositivo amoroso (Zanello, 2018), e o mito da beleza (Wolf, 1992).

Érica Rodrigues, a palhaça Dolores, também já citada neste trabalho no capítulo 2, se utiliza de uma outra ação que considero uma *femigag*, a exposição do corpo objetificado como meio de empoderamento. O empoderamento feminino por meio da exposição de seu corpo costuma ser uma matéria complexa, pois mostramos o corpo para domesticar a objetificação que, compulsoriamente, se dá sobre ele. A exposição do corpo funciona como meio de assumir as rédeas de sua própria sexualidade e aceitar sua imagem, celebrando as diversidades.

Por meio da exposição de corpos existe um movimento que incentiva a aceitação das diversidades, estimula a confiança e o amor próprio, e torna a mulher sujeita de sua sexualidade. Existe a perspectiva de que a sexualização reforçaria a objetificação e invisibilização destes mesmos corpos. Esta hipersexualização tem como consequência o aumento da violência contra a mulher e corpos dissidentes. Por isso, quando usada de forma inadequada, esta que consideramos uma *femigag*, o uso do corpo de forma expositiva e sexualizada, pode gerar a reafirmação de uma matéria opressora, ou seja, reafirmando sem desconstruir.

Se faz necessário que o uso do corpo e sua exposição sejam conscientes. Na cena, a palhaça Dolores causa risos ao fazer um *strip-tease* e se utilizar do dispositivo cênico do constrangimento. A artista propõe o que, a meu ver, seria a *femigag* da exposição do corpo. Minha palhaça Malagueta, com sua bundinha arrebitada quando vai pegar coisas em sua imensa bolsa, também comete a *femigag* da exposição do corpo, no meu caso, da bunda, especificamente, parte erotizada do corpo feminino.

As *femigags*, deste modo, atuam na forma de piadas que se materializam por meio de dramaturgismos que se repetem. Podem ter possibilidades temáticas mais flexíveis, mas sempre

ligadas a gênero. Seja sugerindo uma ironia com o falocentrismo, ou ainda expondo o corpo para combater sua objetificação, as *femigags* são um ponto de recorrência entre palhaças feministas, pois se formam pela repetição.

4.6. Femiparódias

É uma bryncadeyra e é séryo.
Para ymagynar, é precyso desaprender.

Nyn João

Ôtro día quando eu táva arrumândo uma das cásas que eu límpo, eu ví que um espanadô podía ficar parecido cuma muié espanadora, e um burrifadô podía parecê um hõmi baxim e babento. Aí eu achêi muitcho engraçádo ficar brincâno de fazê os personáge da novéla ca espanadora e co burrifadô. Brinquêi de fazê o casal romântico da novéla. Eu gostchei tânto de brincá com íss, que mi distraí bagarai... Até que me alembrei do danádo do meu marído, o Klébi. Aí eu voltêi a trabaiá!

A paródia é um instrumento comum na construção de cenas cômicas, e as palhaças feministas também se utilizam da ferramenta. Se trata de recurso dramaturgico advindo da literatura. Em palhaçaria, a paródia é entendida como releituras de ações, gestos, movimentos, elementos técnicos, textos e músicas, que são transformadas por meio de um viés cômico e irônico.

Para serem plenamente entendidas e que façam rir, as paródias dependem do conhecimento prévio da referência inspirada, por parte da expectativa. A paródia musical é um exemplo de tipo de arranjo parodioso facilmente reconhecível pela plateia, pois, em geral, a música é uma linguagem popularizada.

A paródia não é mera imitação de uma obra primeira, ela requer uma reinterpretação subversiva e crítica. Não se configura como uma apropriação mimética, mas sim uma reprodução complexa e cambiante. Para Mazzi (2011) a paródia moderna tem a função de tecer uma crítica séria.

Os estudos de gênero também foram inspirados pela paródia.

Como efeito de uma *performatividade* sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a auto-críticas e aquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu *status* fundamentalmente fantasístico (Butler, 2010, p. 211, grifos da autora)

Butler (2010) conceituou o termo paródia de gênero como sendo a expressão de uma hegemonia da heterossexualidade compulsória embrenhada, por meio da qual todos nós estamos vulneráveis, de forma a fazer com que rotulemos identidades e comportamentos, quando estabelecida uma relação entre corpos.

Perpetuamos dispositivos da heteronormatividade ao classificar identidades e papéis de gênero (Butler, 2010). Quando escolhemos quem é o “homem do casal”, numa relação lésbica, por exemplo, incorremos, segundo Butler (2010), em paródia de gênero. Voltemos agora à paródia apenas como dispositivo dramaturgico.

Para se configurarem como femiparódias, estes dramaturgismos de palhaças/ces devem conter teor feminista e crítico, assim como denunciar opressões, e de forma cômica. O efeito de reconhecer a referência causa no público uma sensação de pertencimento, de aproximação com a linguagem expressada pela artista. Há aí uma demanda de referência dupla: de um lado, o ato de rir depende de referência anterior, algo a ser seguido e que não o é, e que por isso faz rir; e por outro lado, há também a referência da paródia, que causa um reconhecimento imediato na expectativa e abre brechas para uma troca sincera, sensível e porosa entre palhaça/ce e plateia.

A femiparódia foi o recurso que escolhi para que minha palhaça Malagueta arrematasse o espetáculo “Malagueta na Labuta” (2023), analisado neste trabalho no capítulo 3. Ao final da peça, Malagueta usa seu ukulelê, fazendo referência, parodiando um bebê que chora. Quando vai acalmá-lo, a palhaça toca no ukulelê e canta uma canção de ninar, a popular *Nana Neném* (1930), de Ari Pavão.

Como se improvisasse a canção na hora, no ritmo reconhecível de *Nana Neném* (1930), Malagueta reclama da dificuldade da lida diária, se reafirma sendo quem é, dá um recado a quem tiver ouvindo sobre a equidade entre as pessoas, e expõe sua relação com o marido abusivo: “Ei vacilão, que fala mal do meu vestido, de agora em diante, eu não tô mais contigo!”. O dispositivo amoroso (Zanello, 2018) figura como um dramaturgismo importante do espetáculo, juntamente com o tema da autonomia laboral da mulher, que direciona toda a obra.

As femiparódias são, portanto, um conceito cunhado para retratar as releituras praticadas por palhaças feministas. Estas apropriações têm que ser cômicas, críticas e engendradas. Este dispositivo dramaturgico é bastante utilizado pelas palhaçarias subversivas.

4.7. Estéticas de palhaçarias feministas?

A palhaçaria feminina é algo em construção, passa por muitos experimentos e temas ligados ao ser

mulher em uma época inóspita e violenta.

Adelvane Néia – Palhaça Margarida

Me pergunto, então: existem estéticas específicas de palhaçarias feministas? Existem pontos convergentes e que se diferem nas palhaçarias feministas, mas reconheço pistas que me confirmam que existem tendências, práticas e formas próprias de tecer os fios de tais comichidades.

No encaixo de pistas que corroboram com esta afirmação, vislumbro que tais estéticas estão contidas em experimentos e vivências de palhaças que alcançam os dispositivos temáticos feministas e os dispositivos dramaturgicos de palhaçarias feministas. Para se configurarem como feministas, suas palhaçarias têm de conter, obrigatoriamente, temas que sejam os sugeridos pelos estudos de gênero atuais, provenientes das três grandes áreas (binaristas, decoloniais e/ou *queers*) e devem também incorrer no cometimento de um ou mais dispositivos dramaturgicos.

Acredito que as palhaças citadas neste trabalho tenham estéticas que podem ser consideradas feministas, unindo questões de gênero aos seus dramaturgismos cômicos. Várias palhaças estão, neste momento, tecendo e criando obras cênicas que se utilizam de instrumentos e ferramentas comuns, mesmo em face a diferenciações estilísticas. Quando as palhaças/ces se utilizam de *femigags*, quando lançam mão de femi-paródias, ou ainda, quando buscam desconstruir questões de gênero sem reafirmá-las, elas estão recendo estéticas de palhaçarias feministas.

Saliento que estas estéticas de palhaçarias feministas se diferem, de forma que cada palhaça/ce expressa seu estilo e linguagem de forma única e multifacetada (Castro, 2019). São infinitas as possibilidades expressivas e cômicas que podem partir de um só corpo. A complexidade das articulações sensoriais e simbólicas é incontável.

Existem palhaças feministas que se aproximam do universo infantil. Há aquelas de estilo tradicional, que se maqueiam e se vestem de forma colorida e exagerada, com o clássico nariz vermelho, e que costumam performar dramaturgismos ligados ao dispositivo amoroso e ao dispositivo materno (Zanello, 2018), assim como sexualidade e violência.

Muitas das artistas contemporâneas já diminuíram a imagem exagerada da palhaça de estilo tradicional, suavizando seus figurinos e maquiagem, por vezes até tirando o nariz vermelho. Palhaças que se utilizam de uma certa performatividade, recorrendo ao teatro físico, ao texto dramaturgico, à dança e à música. Seus temas variam de: questionamento da identidade

de gênero, liberdade sexual, ancestralidade, violência, anti-capitalismo, anti-racismo e anti-sexismo.

A improvisação é um recurso dramaturgico que é a base não só na palhaçaria, mas da comicidade. Permeia praticamente todas as estéticas cênicas, mas no âmbito do riso tem um peso a mais. Na palhaçaria, a improvisação eficiente mostra que a artista está presente, atenta e tão imbuída na brincadeira de palhaçar, que quando lança sua reação precisa ao fato disparador do improviso, a expectativa, em geral, ri.

Em palhaçarias feministas se faz necessário que estejamos mais atentas ainda para a não reprodução de improvisos que perpetuem violências, desconstruindo sem reafirmar. Por exemplo, quando uma criança na plateia está muito participativa no momento do meu espetáculo, ao ponto de me atrapalhar com o seguimento da peça, pergunto ao público quem são os pais ou responsáveis pela criança. Neste ponto, atento que já vi muito palhaços sendo grosseiros com crianças e com os pais, mas dentro da brincadeira do palhaçar, o que acaba sendo engraçado.

Eu mesma, ao tentar reproduzir tais reações com minha palhaça a fim de conseguir realizar meu espetáculo, seguindo os exemplos dos palhaços a que eu assistia, não me sentia à vontade de brigar com as crianças e com os pais. Não que não existam palhaços que causem muita graça ao serem bravas com a plateia, e também não é que minha palhaça não fique brava, ela fica também. Mas é que, para mim, não calhava ser rude.

Comecei a pensar em outras formas de responder e improvisar, quando da interferência da expectativa. A palhaça Pepa Plana me disse, em 2022, durante residência artística, que não se destrata o público, a não ser que sua palhaçaria seja bufonesca. Pois bem, quando pergunto pelos pais ou responsáveis pela criança e eles se anunciam, eu os cumprimento com muita pena e digo: “a culpa não é sua!”. E isso gera risos.

Esta que eu chamo de *femigag* dos responsáveis, surgiu a partir da improvisação, da primeira vez que eu tive que lidar com uma criança que estava participativa demais no meu espetáculo. E depois a incorporei na obra, às vezes, até torcendo para que houvesse uma criança interferindo, para que eu pudesse soltar a piada. Nas palhaçarias feministas, as estéticas também vão sendo desenhadas no fazer, na prática, no encontro com o público.

A piada aí realizada é baseada no dispositivo materno (Zanello, 2018), quebrando com uma possível romantização da maternidade, ao mesmo tempo em que me utilizo da ironia para gerar risos. Ao tentar não culpabilizar os pais, o contraste gera comicidade, pois, em geral, a sociedade responsabiliza os pais pelo comportamento dos filhos.

As estéticas de palhaçarias feministas, assim, auxiliam nas lutas pela inequidade de gênero. São um conjunto de criações cômicas já reconhecíveis popularmente (talvez não com este nome de estéticas palhaçarias feministas), de cunho engendrado e diverso. As estéticas materializam e dão unidade a este movimento tão multifacetado, que é o das palhaçarias feministas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – RESISTIR, SUBVERTER, INSURGIR: as poéticas RIsistentes, subversivas e insurgentes das palhaças feministas

Porque o nosso sonho ideal de grupo é entrar
nesses ouvidos reacionários e transformar,
fazer esse pessoal tirar um pouco a roupa,
tirar essa carcaça social estruturada.

Verônica Mello – Palhaça Úrsula

Sô é muitio da poderósa. É só eu aparecê que a Fernada, tôda séria e insegúra, fica tôda se achano. Eu já percibí que dêxo éla filiz e se sintino mais capaiz de fazê as coisa. Aí, éla tâno empoderáda, as pessôa que vem vê noiz, principalmente as muié, tamém conségue se vê ansim, capaiz de um túdo.

As palhaçarias feministas, como tecnologias de gênero (Lauretis, 2015) que são, ajudam na criação de compreensões outras sobre corpos, processos de subjetivação e sobre relações. Elas figuram, assim, como ferramenta de combate a inequidades de gênero. Tais palhaçarias apontam, escancaram e subvertem dispositivos de gênero (Zanello, 2018) que oprimem corpos não dominantes.

Para Butler (2010, p. 35), a ação política requer solidariedade. As palhaças, por meio de suas próprias histórias, representam as histórias de várias mulheres. Agir de forma a fortalecer a outra, representando a outra, além de ser uma ação política, é um ato de amparo e apoio.

Os dramaturgismos de palhaças feministas explicitam a possibilidade de existências de pessoas não hegemônicas, de corpos considerados dissidentes. Este ato, o de evidenciar estes corpos, histórias e vivências, por si só, já é subversivo. Ser palhaça já é um fato embuído de subversividade.

Ser palhaça me permite tecer minha própria existência, sem cumprir com um velado e tácito combinado de que, por ser mulher, sou obrigada a cumprir qualquer performance cultural que eu não deseje. Para as palhaças com quem tive acesso, contato e conversei, no decorrer desta pesquisa, o sentimento de alegria e liberdade trazido pela palhaçaria era unânime e era fator que fazia e faz com que continuemos nos movendo. A palhaçaria passou a ser um refúgio na existência de muitas mulheres que sofrem/sofriam com as mazelas contundentes do patriarcado em nossas vidas.

Brondani (2010) ressalta que o prazer e o riso estão intimamente ligados. Vale lembrar que a relação da mulher com seu próprio prazer ainda é algo em constante mudança e construção. A palhaçaria feminista figura como uma fonte de prazer pessoal e de atuação

política, uma vez que me deixa tocar em questões importantes para as mulheres. Por meio da atuação em palhaçarias feministas, acredito que as mulheres palhaças acabam por provocar uma insurgência (Rolnick, 2018) de gênero.

Minha palhaçaria com viés de gênero, mais focada num público adulto, coexiste com a palhaçaria na qual atuo para crianças. Numa via de mão dupla, esta palhaçaria fez com que eu me interessasse pelos estudos de gênero. Esbocei angústias existenciais que não me eram evidentes, por meio de cenas e números palhaçísticos de cunho gendrado.

Nas 17 entrevistas realizadas por mim com palhaças contemporâneas, concluo que nós palhaças/ces encontramos-nos num lugar de constante crescimento e força. O movimento da palhaçaria feminina/feminista/de mulheres no Brasil é organizado e sem volta. Elas trazem depoimentos de superação, habitação de não lugares e criação de espaços de resistência, discorrem sobre seus turvos percursos e as construções de si, com poucas referências de mulheres palhaças.

As mulheres foram se despertando para as inequidades de gênero que sofriam, à medida em que as lutas feministas foram angariando espaço para elas na vida pública (Nascimento, 2017). A possibilidade de atuação das mulheres como palhaças resulta das lutas feministas, que lograram êxito na conquista de direitos para mulheres ao longo do século XX (Miranda, 2013). Assim, mesmo aquelas palhaças que não trabalham diretamente com dramaturgismos que contenham denúncias de opressões são, também, frutos dos feminismos. Mas, as analisadas aqui neste estudo são aquelas que, cada uma com seu estilo próprio, tocam diretamente em questões de gênero.

Advindas de diversos espaços de formação, as palhaças feministas brasileiras atuam individualmente ou em grupo, em teatros, circos, hospitais, eventos, escolas, ruas, e ocupam novos lugares, como as universidades, as revistas, livros e *blogs*. Suas bases de conhecimento, registro e difusão de saberes, se alastram neste momento, Brasil adentro e afora.

Cada vez mais os festivais de palhaçaria, circo e teatro que são mistos (aqueles não específicos para mulheres palhaças) estão a selecionar e abrir espaço para palhaças. Mas, ainda encontramos certa resistência e machismo em alguns eventos, como é natural em nossa sociedade (ainda hoje patriarcal), sendo que, dificilmente, o número de mulheres superará o número de homens palhaços nestes referidos festivais.

As palhaças trazem dramaturgismos próprios, que fogem (mas nem sempre!) a uma lógica baseada em técnicas circenses, como malabares, equilíbrio e outras habilidades. Buscamos aqui identificar tais dramaturgismos cênicos, assim como procuramos reconhecer

quais elementos expressivos tecem os discursos feministas cômicos e como estes se fazem subversivos.

No encaixo de reconhecer os feminismos que alimentam tais comichidades, nos deparamos com as pesquisas de Valeska Zanello (2018) sobre os dispositivos de gênero. Estes conjuntos de regras que moldam desejos e comportamentos de forma engendrada, se deriva, a depender de fatores como raça, classe social, idade, origem territorial, se portadora de deficiência. Zanello (2018) traz outros conceitos que complementam a ideia central dos dispositivos, como é o caso do termo prateleira do amor, reconhecido em diversas cenas de palhaças: a busca por um ideal de beleza que a garanta uma boa chance de ser escolhida amora e sexualmente por um homem, se numa relação hétero-afetiva.

A relação com a beleza pode garantir um bom lugar na prateleira do amor, de Zanello (2018). Ao mesmo tempo, várias palhaças criam cenas que abordam temas como amor, sexualidade e beleza. Esta última, por sua vez, dialoga diretamente com o conceito de Naomi Wolf (1992) do mito da beleza. Estas, que são engrenagens modeladoras do desejo da mulher, acabam por dar um sentido limitado à existência feminina.

As tecnologias de gênero (Lauertis, 2015) são instrumentos que delineiam nossos processos de subjetivação a partir de nosso gênero. São os meios pelos quais os dispositivos de gênero (Zanello, 2018) se materializam, assim, tudo o que desejamos ver, ouvir e consumir, também é fruto de um constructo histórico-social ao qual nos impõem.

Lançamos mão de um binarismo estratégico, com vistas a analisar as relações hétero-normativas que, ainda, são hegemônicas nossa sociedade. O domínio binarista na palhaçaria também é fato, consequência do discurso masculino predominante. Não se trata de uma ingênua visão essencialista de gênero, mas de assumir a estrutura binarista para poder confrontá-la.

As palhaçarias feministas costumam tocar em temas como amor, racialidade, identidade, sexualidade, valorização de cultura regional, homo-afetividade, beleza, ancestralidade, maternidade, violência, desigualdade laboral e liberdade. Elas esboçam os dispositivos de gênero (Zanello, 2018) em seus dramaturgismos. Também, ao invariavelmente atuar como uma tecnologia de gênero (Lauretis, 2015), pode adotar a própria tecnologia como um dramaturgismo.

Enquanto mulher cisgênero, branca e heterossexual, entendo que minhas causas de luta são importantes: combato violências e inequidades de gênero de diversos âmbitos, assim como exijo liberdade, em prol de uma existência plena. Mas, também entendo que existem acúmulos de opressões e, que, neste momento, outras causas são mais urgentes do que as que supostamente me atingiriam (calcadas numa perspectiva binarista). Estas causas são as

decoloniais e as *queers*. Acredito que as minhas lutas só prosperarão quando as opressões de gênero, raça, classe forem, conjuntamente, extintas. Não é possível combater as inequidades de gênero sem se opor ao preconceito racial e sem rechaçar a homofobia.

A palhaçaria *queer* é feminista e subversiva porque coloca em pauta o protagonismo de corpos que não são heteronormativos e cisgêneros. Esta comicidade briga com a intolerância e clama para que estes corpos considerados dissidentes sejam finalmente entendidos como normais e, assim, não mais dissidentes. Identificamos, nesta pesquisa, diversos trabalhos que trazem em seu cerne dramaturgismos que questionam a heteronormatividade e a LGBTQIAPN+fobia. Butler (2010) sinaliza que a política feminista deve considerar o constructo cambiante de processos de subjetivação como princípio metodológico.

A decolonialidade é aqui apresentada, sobretudo por Lugones (2019), como a tessitura de cosmologias próprias, que se contrapõem e guerreiam contra relações hierárquicas nas quais um sujeito ou uma cultura se sobrepõe sobre o outro. A autora (Lugones, 2019) enfatiza que a colonialidade reduz humanos a seres inferiores, e ressalta a desumanidade da subordinação. As palhaças decoloniais, por sua vez, resgatam a cultura de um Brasil profundo de raízes afro-brasileiras e colocam em evidência uma cultura popular pulsante. Elas reconstróem a visão sobre seus corpos, muitas vezes movidas pela dororidade¹²⁴.

Ao longo desta investigação, nos adentramos nos universos de distintas e diversas palhaças/ces, analisando seus modos de fazer, suas dificuldades, seus desejos e seus discursos. Identificamos narrativas que provocam o riso. Explicitamos como podemos resistir, promovendo uma nova existência, sim, por meio do riso. Relatamos processos de descoberta de si, de sua graça.

A relação da memória com os dramaturgismos pessoais é latente. As vivências de cada mulher/ser constituem tais memórias. E, se tudo que parte de si é bom, como diria Karla Concá (em entrevista, 2021), então esta palhaçaria que tem na memória seu ponto de partida também seria boa. Para mim, particularmente, apesar de matéria subjetiva, a palhaçaria é boa se faz rir, pois com o prazer seria mais fácil de introjetar novas matérias, promovendo, assim, um possível letramento de gênero.

Passeamos pelos teares de várias palhaças. Gostaria que o alcance desta pesquisa fosse maior. Infelizmente, não conheço todas as palhaças brasileiras, pois são muitas, e o Brasil é imenso! Mas, falo através de minha ótica e de meus encontros com as palhaças analisadas,

¹²⁴ Dororidade é um termo advindo dos estudos feministas, que junta as palavras sororidade (acolhimento entre mulheres) e dor. Foi publicado em 2017 pela professora Vilma Piedade. Se refere à dor das mulheres negras, na qual machismo e racismo atuam acoplados, frutos da colonização (Piedade, 2017).

sejam estes pessoais, *online* e mesmo até de só ouvir falar. Trago, através dos dramaturgismos delas, regionalidades, especificidades e aspectos culturais.

Listei o que chamo de dispositivos cênicos de subversão de inequidade de gênero, objetivando reconhecer os elementos dramáticos que se concatenam para criar a narrativa desejada. Assim, desobediência, inversão de papéis, quebra de expectativas, ironia e constrangimento, são aspectos percebidos por mim em grande parte das criações de palhaças feministas e que considero pontos chave para a percepção, por parte da espectação, de matérias subversivas, que sugerem uma nova ordem.

Se faz necessário reconhecer como o movimento das palhaças e, em especial, o encontro e a união entre as mulheres palhaças, é notável e só se enlarga. Há cada vez mais cursos de palhaçaria oferecidos por mulheres e pessoas *queer*, em diversas regiões do país, com variadas perspectivas de comicidade.

O universo de cada pessoa tendenciará seu dramaturgismo. Ao mesmo tempo em que defendem e revelam aspectos íntimos de sua existência, as palhaças tocam em matérias universais, coletivas, nas quais nós, enquanto público, nos reconhecemos. A humanidade do que nos conecta também compartilha de nossas imperfeições, e isso alivia, faz rir.

Palhaças negras, periféricas, pobres, velhas, gordas, homossexuais, transexuais, nômades, imigrantes, deficientes (entre outras questões que assolam e definem existências), trazem suas questões cravadas em seus corpos e, na cena, tais temas são comumente reconhecidos e utilizados como mote. Em suas palhaçarias feministas tentam subverter as opressões cotidianas, seja pelo ato de serem palhaças, ou pela adoção de dramaturgismos mais diretos em torno de seus temas, reconhecendo sempre a sutileza de suas heterogeneidades.

As palhaças se encontram no gênero. Curalina se apropria de um objeto que é simbólico para sua dramaturgia, o pente. Brum instala um divertido jogo para promover a representação de uma relação homoafetiva. Superela se utiliza de uma femiparódia de uma cena clássica para “derrubar o patriarcado”. Madame Frôda repete para quebrar expectativas. SóLadies | Nem SóLadies também remontam e recriam, inclusive pedagogias cênicas de gênero. Dolores faz rir, esmiúça a violência e constrange. Fronha evidencia a solidão da mulher negra e exalta a cultura afro-brasileira em suas formações, sempre com ousadia. Matusquilla também brinca de e com Barbichina. Maku exhibe sua força fajuta, zombando de virilidades. Fran detona homens somente devolvendo a tratativa. Lavandinha mostra suas entranhas. Sarafine é barbada. Aurélia toca com as parceiras, levianas. Ananica aclama Chiquinha. Biruta doméstica olhares objetificantes. Soldara recebe (numa perspectiva estrategicamente essencialista) a visita de Chico, a menstruação. Tapioca evoca ancestrais e valoriza sua terra. Miss Jujuba desbancava o

patriarcado com a ancestralidade de seu quatro, porque era generosa, corajosa e livre. Cada palhaça é única e multifacetada, assim como cada mulher/ser.

Seja com nariz vermelho, com um dramaturgismo elaborado e, ainda, com linguagem feminista sutil ou panfletárias, as palhaças feministas existem e suas estéticas derivam de suas decisões e personalidades. Quando a palhaça Curalina escancara seu pente, ela fala sobre seu cabelo e sobre ser negra, além de mulher. Ela traça sua palhaçaria decolonial, porque possibilita o deslocamento de ideias racistas, valorizando sua história e seu corpo, em oposição à ideia de subordinação a qual a colonialidade impõe. Estas palhaçarias costumam tecer dramaturgismos que envolvem questões múltiplas dos feminismos, assim, uma palhaça pode trazer o tema da ancestralidade ao passo que possa também adotar uma questão sobre sexualidade, em concomitância.

A principal função das palhaçarias feministas é fazer rir provocando uma conscientização de gênero. Estas comicitàes subversivas imprimem ranhuras e causam desconforto ao sistema patriarcal vigente. Os dramaturgismos delas são infindos e compostos por diversos elementos inter-relacionados.

Trouxe as pílulas analíticas de subversividade, aqui apresentadas no subcapítulo 2.7, por acreditar que, apesar de analisar várias palhaças ao longo dos capítulos, era ainda necessário exemplificar os estilos e as estéticas que estas artistas estão a criar, a difundir e a escrever neste momento. São olhares breves, só apontamentos de matérias que podem ser facilmente objeto de outros estudos, mais aprofundados.

Exponho minha Malagueta e meu percurso como palhaça no intento de que, a partir da conscientização, do registro e da partilha, eu possa encontrar pontos em comum com outras palhaças, assim como entender as tessituras que nos diferenciam. Mesmo orgulhosa de meu processo, sinto, ao mesmo tempo, que o caminho do entendimento do que provoca o riso é contínuo, assim como o letramento de gênero necessário para construir dramaturgismos potentes a ponto de afetar e reconstruir outros e novos entendimentos estruturais, mais equânimes e considerando todas as identidades de forma equânime.

O espetáculo “Malagueta na Labuta” (2022/2023) é uma jornada que finaliza um ciclo, de encantamento, formação e criação em palhaçaria, e inicia outro, de aperfeiçoamento a partir do encontro com o público. O percurso da obra lembra a própria figura tradicional do palhaço, errante, desviante, fracassado. Mas, a insistência e a superação também coabitam este ser.

O espetáculo reviveu, após uma remontagem que revisitou premissas básicas da comicidade, sob o olhar de uma mestra experiente, Pepa Plana, uma das mais longevas palhaças do mundo, também mulher feminista. A mirada de Pepa foi fundamental na minha retomada de

confiança enquanto palhaça, corroborando num ato de sororidade seu auxílio dramático na obra. Hoje compreendo que a primeira versão do espetáculo fez parte de meu processo criativo e, por isso, não há experiência que não seja válida a essa construção cênica. A partir da remontagem me atentei mais a expectativa, a comunicação com o público, podendo compreender o que, como e porque algo era engraçado ou não.

Em “Malagueta na Labuta” (2022/2023) vivencio uma diarista, uma trabalhadora da limpeza. Trago variados temas feministas na obra, na qual alguns são trabalhados de forma não tão sutil, sendo um pouco mais óbvias. Evidencio as condições de trabalho dessas mulheres que limpam o mundo (Vergés, 2020), assim como abordo os dispositivos de gênero (Zanello, 2018) que assolam as mulheres. De forma a permear todo o dramaturgismo da obra, exponho o dispositivo amoroso (Zanello, 2018) por meio de uma relação amorosa tóxica que Malagueta mantém, mas que, no fim do espetáculo, ela rompe.

Considero importantes os registros de impressões da expectativa pois, por meio deles, podemos perceber como os dramaturgismos chegam, se chegam como imaginamos ao criar e, ainda, se promovem reflexões para além do entretenimento de presenciar uma obra artística cênica.

Sugiro o termo dispositivos de palhaçarias feministas como a matéria resultante da junção de outros dispositivos: os temáticos e os dramáticos. Os dispositivos temáticos, assim, delimitam os campos e temas das palhaçarias feministas, traçando um mapa que se divide em três grandes áreas: as (estrategicamente) binaristas (Zanello, 2018), as decoloniais (Lugones, 2019) e as *queers* (Butler, 2010). Os dispositivos dramáticos, por sua vez, materializam essas narrativas temáticas na cena, por meio de estratégias.

Por vezes os dispositivos temáticos se acumulam, borrando suas fronteiras. Os dispositivos dramáticos apontados nesta pesquisa dizem respeito a recorrências e diferenças entre palhaçarias feministas, a comicidade afetiva subversiva, a busca por desconstruir sem reafirmar opressões, ao entendimento de qual riso é construído este público, a existência de estéticas feministas, a tessitura dos termos *femigags* e *femiparódias*, e a estas poéticas insurgentes (Rolnick, 2019).

As palhaças feministas, em geral, se esbaldam no que chamo de dispositivos de subversão de inequidade de gênero, pois se utilizam de ironia, inversão de papéis, constrangimento, desobediência, quebra de expectativas e constrangimento. O corpo da palhaça já passa uma mensagem que pré-molda a concepção de quem a vê. Seu corpo a representa coletiva e socialmente. Estes corpos carregam rotulações do patriarcado, de forma a limitar sua plenitude.

Se escancarar por meio da palhaçaria requer coragem. Muitas palhaças retratam suas dores, e suas performances cômicas acabam por as emanciparem, de certa forma, ao menos mentalmente. As soluções dramaturgias das palhaças propõem uma nova perspectiva para o entendimento social do corpo feminino: o coloca como pleno, forte, frágil, humano e variável.

A insurreição (Rolnick, 2018) que brota das palhaçarias feministas se materializa por meio deste riso, o qual permite a concepção da mulher e da pessoa não binária em suas diversas potências, num processo de decolonialidade de gênero e social. Sempre construída, nossa graça pende para o que nos foi estabelecido como engraçado. Aos poucos, as palhaças são mais reconhecidas, mais vistas, e a plateia se envolve e entende cada vez mais este humor.

As palhaças feministas, quando repetem temas que desembocam ações cênicas, constroem dramaturgismos que eu chamo de *femigags*, que podem abranger várias questões do universo da mulher e pessoas não binárias, como ancestralidade, equidade laboral, violência aos corpos não hegemônicos, amor, maternidade, regionalidade, sexualidade, estética e desestabilização da binaridade de gênero. Reconheço uma *femigag*, por exemplo, que repetidamente brinca com a força e a virilidade masculina, como nos evidencia a palhaça Maku, ao quebrar violentamente copinho de plástico na testa, e a Madame Frôda, que brinca com armas, sugerindo este dispositivo masculino, o da eficácia (Zanello, 2018). A plateia precisa assimilar o tema pela repetição.

Outro recurso comumente utilizado por palhaças feministas é a releitura de cenas, textos e músicas, com teor crítico e cômico, que eu nomeei aqui como femiparódias. Estas têm como premissa o conhecimento prévio da referência parodiada. Funcionam, muitas vezes, como uma crítica direta à palhaçaria tradicional, que ditou e teve como dominantes, por muito tempo, cenas clássicas bastante masculinizadas.

Descobrimos estéticas de palhaçarias feministas neste estudo. As estéticas destas palhaçarias buscam tornar os signos cênicos precisos, de forma a serem entendidos, explicitados e engraçados. São estilos e linguagens que se assentam e se acomodam na medida da personalidade de cada palhaça. A similaridade entre estilos, ao menos temáticos, faz com que se tracem tais estéticas.

Se nossa palhaçaria parte de nós, há uma tendência de ser afetiva, característica feminina que impuseram a nós, a qual acabou sendo naturalizada. Por isso, nem sempre é simples desconstruir estruturas que já estão entendidas como certas. Nas palhaçarias feministas existem recorrências e diferenças essenciais.

Enquanto palhaça, desejo que sigamos construindo outras formas de rir. Estimo que a sociedade brasileira possa consumir cada vez mais palhaçarias feministas, para que

provoquemos ranhuras irreversíveis na estrutura patriarcal que ainda vivenciamos. A subversão de gênero pode ser função de qualquer cidadão, mas, para as palhaças feministas, é uma missão.

Por fim, voltemos à nossa hipótese inicial: as palhaçarias feministas podem ser subversivas? Pela investigação, entendo que tais palhaçarias são potencialmente capazes de afetar o patriarcado, ou, ao menos, alcançar indivíduos ou pequenos grupos por meio do riso. Acredito que aos poucos podemos mudar a ordem e estabelecer uma equidade de gênero juntamente com outras frentes feministas contemporâneas.

Ofereço os dispositivos temáticos, dramáticos e cênicos de subversão de inequidade, como resultantes desta pesquisa, formadores do que chamo de dispositivos de palhaçarias feministas. São instrumentos de análise, de subversão e de insurgência (Rolnick, 2018), pois sua atuação busca uma sociedade mais justa, menos consolidada nos mandos e desmandos do capitalismo neoliberal desenfreado, que explora os corpos não dominantes.

Para tecer como o sistema capitalista explora e suga a vitalidade humana Rolnick (2018) sugere o conceito de cafetinação da vida. Rolnick (2018) aponta que diariamente aceitamos e performamos, nos submetendo a categorias dominantes. Temos nossa latência de vida sequestrada, cafetinada, quando aceitamos vivenciar os papéis de gênero (Butler, 2010).

O patriarcado alimenta o capitalismo e vice-versa. Ambos dependem do trabalho feminino, tanto na esfera do lar, quanto da vida pública laboral. E tratam de convencer, por meio de dispositivos (Zanello, 2018) e tecnologias de gênero (Lauretis, 2015), que temos características naturais e, por isso, nossos papéis de gênero (Butler, 2010) também são naturalizados. As palhaçarias feministas denunciam essa teia e mostram novas possibilidades de vida a estes corpos vulnerabilizados.

As palhaças feministas sugerem a existência plena, sem opressões, a todes. Para insurgir (Rolnick, 2018), o desejo necessita ser valorizado. Desejo que nossas palhaçarias reafirmem e reacendam nossos desejos, que possam quebrar estereótipos, dirimir inequidades, ezequir violências e celebrar nossas diversidades, e que possamos, ao brincar de palhacear, subverter engendramentos e insurgir em plenitude e liberdade. Que continuemos a fazer do riso nossa resistência ou, como diria Caminha (2015), nossa RIistência.

Nem credito que a Fernada cabô quesse trem de escrita! Ô negócio trabaiôso que deu! Eu até que gostei, purmodiquê eu tamém fui lêno os trem quela escrivía e fui entendeno que eu gosto mesmo é de fazer os púbis rí falano das coisa que atinge nóis. Eu, Malagueta, sou subversívia purmodiquê eu empodéro a Fernada. E acho que as paiaçaria feminista faz isso por nóis, dona dos corpo vulneráve, subverte as visã dos zôtro sobre nóis e amplia nossas possibilidádge de existência. Abaixo colóco uma fota minha de dispidida, com uma expressã de quem vai à lutchá,

*ou de quem se diverte, ou de quem tá empolgada, ou de nem sei o quê, ocê mesma péde decidí!
É só pra dizê tchau, viu, tchauuu!!!*



**Figura 54: Palhaça Malagueta em seu espetáculo “Malagueta na Labuta”, dia 02 de março de 2024.
Foto: Layza Vasconcelos.**

REFERÊNCIAS

- A VISITA DE CHICO. Direção: Izabela Nascente. Goiás: 2018. Espetáculo circense (40 min).
- AS MULTIDANÇARINAS. Direção: Gerson Bernardes. Londrina: Grita Cia de Palhaças, 2017. Espetáculo de palhaçaria (50 min).
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- A-MA-LA. Direção: Naomi Silman. Campinas: Cia Humatriz, 1997. Espetáculo de Palhaçaria (75 min).
- À MODA DE 22. Direção: Fernanda Pimenta. Goiás: Cia de Arte Poesia que gira, 2022. Espetáculo Teatral (50 min).
- A VISITA DE CHICO. Direção: Izabela Nascente. Goiás: Palhaça Soldara, 2018. Espetáculo de Palhaçaria (39 min).
- ATO! SESC. Revista Itinerante de Circo, 2023.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- ANZALDÚA, Gloria. Esqueertiza (r) demais a escritora - loca, escritora y chicana. In: ANZALDÚA, Gloria (Org.). *A Vulva É Uma Ferida Aberta & Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Bolha editora, 2021.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. MILLIET, S. (trad.), v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BELÉM, Elisa. *Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena?* In: Ilinx. Unicamp: Campinas, 2016.
- BOLOGNESI, M. F. *Palhaços*. São Paulo, Editora UNESP, 2003.
- BORGES, Ana Cristina V. CORDEIRO, Karla A. A Neutralização da mulher na dramaturgia da palhaçaria clássica no Brasil. In: *Palhaças na Universidade – Pesquisa sobre a Palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas nos âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais*. Org. Wuo, Ana. Brum, Daiani. Editora UFSM. Santa Maria, Rio Grande do Sul. 2021.
- BRONDANI, Joice Aglae. ^[L]_[SEP] *Varda che baucco! Transcursos fluviais de uma peaquisatriz: bufão, commedia dell'arte e manifestações espetaculares populares brasileiras*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2010.
- _____. *A Máscara e a Sombra: L'Arte Della Cortigiana*. Revista Repertório, n. 26,

2: p.151-160, fev-mar, 2016.

_____. (Org.) *Mulher, Mito Riso e Cena*. São Paulo: Editora Giostri, 2020.

BUENO, Samira. *Violência contra mulheres em 2021*. Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2022.

BRUM, Daiani. *A Atuação de Mulheres como Palhaças: resistência e subversão*. In: Revista *Ártemis*, vol. XXVI no 1; jul-dez, UDESC: 2018. pp. 157-174.

_____. BATTESTIN, Deise. *Palhaçaria hospitalar a partir de uma visão transpessoal*. In: Revista *Arte da Cena*. V. 6, n. 1, 2020. Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

_____. *Reflexões Feministas sobre a Palhaçaria com ênfase no Contexto hospitalar*. Tese (doutorado) apresentada à UDESC, 2021.

BURNIER, Luíz Otávio. *A Arte de Ator - Da Técnica a Representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CABARÉ VAUDEVILLE. Direção: Cia Animeé. Recife: Cia Animeé, 2021. Espetáculo de palhaçaria (60 min).

CAIXA DE PANDORA. Direção: Fran Marinho. Itinerante: Circo do Asfalto, 2015. Espetáculo Circense (50 min).

CALDAS, Paulo. GADELHA, Ernesto. *Dramaturgia Ansiosa*. São Paulo: Nexus, 2016.

CAMINHA, Melissa. *Payasas: Histórias, Cuerpos y Formas de Representar la Comicidad desde una Perspectiva de Género. Tesis Doctoral apresentada ao Programa de Doctorado: Artes y Educación, da Universidad de Barcelona*, 2015.

CARDOSO, Manuela Castelo Branco de Oliveira. *Nedda, Colombina, Matusquilla e Zerpina: Ensaio Sobre Palhaçaria e Ópera*. Dissertação de Mestrado, orientador César Lignelli. Brasília: UnB, 2018.

_____. *Bololôs, moitas e ruínas: ensaios sobre comicidade e dissidências*. Brasília: Avá editora, 2023.

CARDOSO, Jéssica Matos. SOARES, Alex Sales. LIMA, Carlos Henrique Lucas. *A Subversão do Gênero e o Gênero da Subversão*. In: Periódicos UFBA, 2017. Vol. 03, n. 04. Out. - Dez., 2017 | <https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv>

- CASTRO, Alice V. *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, 2019.
- CINTRA, Amanda. MESQUITA, Luana. MATUMOTO, Silvia. FORTUNA, Cinira. *Cartografia nas pesquisas científicas: uma revisão integrativa*. In: *Fractal - Revista de Psicologia*, v. 29, n. 1, p. 45-53, jan-abr, 2017. doi: <https://doi.org/10.22409/1984-0292/v29i1/1453>
- CHOQUE ROSA ou Com que Arma Lutamos? Direção: Circo di SóLadies | Nem SóLadies. São Paulo: Circo di SóLadies | Nem SóLadies, 2018. Espetáculo de Palhaçaria (53 min).
- Collins, Patricia Hill. *Interseccionalidade*. [recurso eletrônico] / Patricia Hill Collins, Sirma Bilge; tradução Rane Souza - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2020.
- CONCÁ, Karla. *Entrevista com Karla Concá*. [Entrevista concedida a] Fernanda Pimenta, 2021.
- CRENSHAW, Kimberlé. *Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero*. 2002.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. São Paulo, Boitempo, 2016.
- DECRIPOLOU TOTEPOU. Direção: Gerson Bernardes. Pajeú: Palhaça Bandeira, 2005. Espetáculo de palhaçaria (43 min).
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DINIZ, Débora e GEBARA, Ivone. *Esperança Feminista*. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que Correm com os Lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- ESTUPENDO Circo di SóLadies. Direção: Circo di SóLadies | Nem SóLadies. São Paulo: Circo di SóLadies | Nem SóLadies, 2017. Espetáculo de Palhaçaria (53 min).
- FEDERICI, Silvia. *Mulheres e a Caça às Bruxas: da Idade Média aos dias atuais*. Tradução: Heci Regina Candiani - 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- _____. *O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização e Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FRANÇA, Rodrigo. *O Pequeno Príncipe Preto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

- FUCHS, Ana. *O Sorriso da Palhaça: pedagogias do riso e do risível*. Tese de Doutorado em Educação, UFRS. Porto Alegre: 2020.
- GABRIEL, Mariana e MINEHIRA, Ana. *Minha Avó era Palhaço*. Documentário. 50 minutos. Resultado de projeto apresentado e selecionado para o Prêmio Funarte Carequinha de Fomento ao Circo, categoria Pesquisa em 2014. São Paulo: Funarte, 2016.
- GARCIA, Francisco Proença. *O Fenômeno Subversivo na Atualidade. Contributos para o seu Estudo*. Revista Nação e Defesa, 2006. Disponível em <https://core.ac.uk/download/pdf/62685511.pdf> Acesso em 30/12/2022.
- GOMES, Marcelo B. *Branco ou Augusto? A duplidade em cena – O palhaço em “estado” de “transformação”*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal de Uberlândia, 2012.
- HISTÓRIA SEM PÉ NEM CABEÇA, MAS COM CORAÇÃO. Direção: Gerson Bernardes. Londrina: Grita Cia de Palhaças, 2021. Espetáculo de palhaçaria (45 min).
- HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Audre Lorde... [et al.]. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- HUTTER, Gardi. *Entrevista com Gardi Hutter*. [Entrevista concedida a] Fernanda Pimenta, 2022.
- I WILL SURVIVE*. Direção: Karla Concá. Brasília: Palhaça Fronha, 2012. Espetáculo de palhaçaria (50 min).
- JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. *Da Graça ao Riso: contribuições de uma palhaça seobre a palhaçaria feminina*. Dissertação de Mestrado. UFRJ: Rio de Janeiro, 2012.
- KASPER, Kátia Maria. *Corporeidades, saberes e vidas fora da norma: trajetórias de atrizes palhaças*. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 7, 2006, Florianópolis. Florianópolis: Editora Mulheres; p.1- 2. Disponível em http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/K/Katia_Maria_Kasper_42.pdf
- KING KONG FRAN. Direção: Rafaela Azevedo e Pedro Brício. Rio de Janeiro: Palhaça Fran, 2023. Espetáculo de Palhaçaria (70 min).
- LAURETIS, Teresa de. *Teoria Queer: sexualidades lesbiana e gay*. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/466016884/DE-LAURETIS-Teoria-Queer-sexualidades-lesbiana-y-gay-2010>
- _____. *A tecnologia do gênero*. In: Hollanda, H. B. Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- LIMA, Kelly. MELLO, Verônica. OLIVEIRA, Théo. *Entrevista com o Circo di SóLadies | Nem SóLadies*. [Entrevista concedida a] Fernanda Pimenta, 2021.

LOPES, Beth. *A Performance da Memória*. Sala Preta, v. 9, p.135-145, 2009. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397>>. Acesso em 10 de dezembro de 2020.

LOPES, Beth. *A Memória como Linha de Fuga para a Criação do Espetáculo*. Teatro, ensino, teoria e prática: processos de criação: experiências contemporâneas. Org.: Fernando Aleixo, Mara Lucia Leal. Volume 3. Uberlândia: EDUFU, 2016.

LUGONES, María. *Rumo a um feminismo decolonial*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 356-377.

_____. *Colonialidade e gênero*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 57-93.

MALAGUETA na Labuta. Direção: Thaíse Monteiro. Goiás: Farândola Teatro-circo, 2021-2023. Espetáculo Teatral (50 min).

MATHEUS, I. R. C. *As produções circenses dos ex-alunos das escolas de circo de São Paulo, na década de 1980 e a constituição do Circo Mínimo*. (Dissertação) UNESP, São Paulo, 2016.

MAZZI, Maria Glória Cusumano. *Intertextualidade e Paródia*. Revista Araticum. v.3, n.1, 2011.

MENDONÇA, G. C. *Quando o chão não basta – reflexões sobre a virtuose acrobática em uma criação aérea circense*. (Dissertação) UNICAMP, Campinas, 2016.

META FOR MOSA. Direção: Adelvane Néia. Londrina: Grita Cia de Palhaças, 2019. Espetáculo de palhaçaria (60 min).

METRO Y MEDIO. Direção: Maku Fanchulini. Argentina: Plhaça Maku Fanchuli, 2021-2023. Espetáculo de palhaçaria (50 min).

MINOIS, Georges. (2003). *História do riso e do escárnio*. 3a edição. São Paulo: Editora da Universidade do Estado de São Paulo (UNESP).

MIRANDA, Maria da Graça G. P. *O Estatuto da Mulher Casada de 1962*. Trabalho de Conclusão de Curso. UFRS: Porto Alegre, 2013.

MIZAEEL, Táhcita, BARROZO, Sarah Carolinne, e HUNZIKER, Maria Helena. *Solidão da Mulher Negra: uma revisão da literatura*. Revista da ABPN. Vol. 13, n. 38, 2021.

NÃO PODE BEIJAR AQUI. Direção: Circo di SóLadies | Nem SóLadies. São Paulo: Circo di SóLadies | Nem SóLadies, 2018. Número de Palhaçaria (14 min).

NASCIMENTO, Maria Silvia do. *Olha a palhaça no meio da praça: Lily Curcio, Lilian*

Moraes, questões de gênero, comicidade e muito mais! São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

NÉIA, Advane. *Entrevista com Advane Néia*. [Entrevista concedida a] Fernanda Pimenta, 2021.

NYN, João. *O Teatro como Contracolonyzação Tupy-Guarany Nhandewa*. In: Teatro e os Povos Indígenas: janelas abertas para a possibilidade. Curadoria: Naine Terena e Andreia Duarte. São Paulo: Outra Margem e N-1 Edições, 2021.

O CASAMENTO OU A UNIÃO. Direção: Karla Conká. Santa Maria: Palhaça Brum, 2018. Número de Palhaçaria (9 min).

OLIVEIRA, Minéia Gomes. *O Riso na Cultura Popular: da subversão ao riso controlado*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Comunicação, da Universidade Federal de Goiás, 2009.

PIEIDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Noz, 2017.

PIMENTA, Daniele. *A dramaturgia circense: conformação, persistência e transformações*. Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, SP, 2009.

PIMENTA, Fernanda. *Poéticas de Atuação: experiências cênicas em Viewpoints*. Dissertação (mestrado) – Unicamp, Campinas: 2017.

_____. *A palhaçaria feminista do Circo di SóLadies | Nem SóLadies*. [Entrevista concedida a Fernanda Dia de Freitas Pimenta]. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n.46, p.1-27, abr. 2023.

_____. *Dispositivos de palhaçarias feministas*. In: Anais do Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/simposiolume2024/790070-DISPOSITIVOS-DE-PALHACARIAS-FEMINISTAS>.

PINTO, Céli Regina Jardim. *Feminismo, História e Poder*. In: Revista de Sociologia e Política V. 18, Nº 36: 15-23 Junho 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>

PLANA, Pepa. FANCHULINI, Maku. *Entrevista com Pepa Plana e Maku Fanchulini*. [Entrevista concedida a] Fernanda Pimenta, 2020.

PLANO N. 269. Direção: Juliana Galante. Londrina: Grita Cia de Palhaças, 2017. Espetáculo de palhaçaria (60 min).

POMBO, Mariana. *Desconstruindo e subvertendo o binarismo sexual e de gênero: apostas feministas e queer*. In: Periódicus, Salvador, n. 7, v. 1, maio-out. 2017 – Revista de estudos interdisciplinares em gêneros e sexualidades. Publicação periódica vinculada ao Grupo de

Pesquisa CUS, da Universidade Federal da Bahia – UFBA ISSN: 2358-0844 – Endereço: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus>

RATO DE BIBLIOTECA. Direção: Fernanda Pimenta. Goiás: Cia de Arte Poesia que Gira, 2015. Espetáculo Teatral (50 min).

RAYOU RAINHAS. Direção: Geisa Helena. São Paulo: Rainhas do Radiador. Espetáculo de Palhaçaria (45 min).

RÉMY, Tristan. *Entradas Clownescas: uma dramaturgia do clown*. Tristán Rémy; tradução e pesquisa de Caco Mattos e Carolina Gonzalez. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

REVEL, Judith. *Michel Foucault: Conceitos Essenciais*. Tradução: Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte (MG): Letramento, 2017.

ROLNICK, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. N-1 Edições, 2018.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. *De Quem É Esse Corpo? – A Performatividade do Feminino no Teatro Contemporâneo*. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas/Escola de Comunicações e Artes/USP São Paulo; 2009.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Trad. Guacira L. Lauro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SANTOS, Adriana Patrícia (Drica). *Negra Palhaça: representatividade e descolonização*. In: Revista Palhaçaria Feminina. Org.: Michelle Silveira, 2018.

_____. *Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos*. Tese (doutorado) PPGT-UDESC, Florianópolis, 2017.

_____. *Entrevista com Drica Santos*. [Entrevista concedida a] Fernanda Pimenta, 2022.

SANTOS, C. M. dos, & Biancalana, G. R. (2017). *Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas*. Revista *Aspas*, 7(2), 53-63. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v7i2p53-63>

SANTOS, Sarah Monteath dos. *Mulheres palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*. 2014. 180 f. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2014. Disponível em <http://hdl.handle.net/11449/108810>

SILVA, Ermínia. *Circo – Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

- _____, E. *Circo-teatro: é Teatro no Circo*. In: Anais V Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. 2009.
- SILVA, Michelle S. da. *Revista Palhaçaria Feminina*. V. 5, n.5. Chapecó, 2022.
- TEM AREIA NO MAIÔ. Direção: Beto Brown. Rio de Janeiro: As Marias da Graça, 1992. Espetáculo de Palhaçaria (50 min).
- TORRES, Carolina. *Quarta onda do feminismo: entenda as características do movimento feminista no século 21*. Site Politize, 2021. Disponível em: <https://www.politize.com.br/quarta-onda-do-feminismo/>
- TOURINHO, L. L: *Dramaturgias do Corpo: protocolos de criação das Artes da Cena*. UNICAMP, Campinas, 2009.
- VERGÉS, Françoise. *Um Feminismo Decolonial*. Tradução: Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- VEUS QUE NO VEUS. Direção: Pepa Plana. Cataluña: Cia Pepa Plana, 2017. Espetáculo Teatral (50 min).
- VILARINHO, Antônia. Entrevista com Antônia Vilarinho. [Entrevista concedida a] Fernanda Pimenta, 2022.
- WITTIG, Monique. *A Marca do Gênero*. Site: Academia.edu. Disponível em: https://www.academia.edu/26344359/MONIQUE_WITTIG_A_marca_do_g%C3%A9nero
Acesso em: 18 de setembro de 2022.
- WOLF, Naomi. *O Mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- XERECA SHOW (ou *Xoxo Clown Show*). Direção: Jango Edwards. Barcelona: Palhaça Lavandinha, 2015. Espetáculo de Palhaçaria (50 min).
- ZANELLO, Valeska. *Saúde Mental, Dispositivos e Gênero: Cultura e processos de subjetivação*. Curitiba: Appris, 2018.
- _____. *Prateleira do Amor: sobre mulheres, homens e relações*. Curitiba: Appris, 2022.
- ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias da Informação. Rio de Janeiro, 2004.

ANEXOS

Nesses anexos apresento o material complementar e muito importante para a pesquisa. Trata-se de: links de entrevistas na íntegra com 17 palhaças; algumas respostas de palhaças ao formulário; e artigos publicados durante o Doutorado.

ENTREVISTAS REALIZADAS:

Entrevistei 17 palhaças/ces durante a pesquisa. Cada entrevista durou, em média, 1 hora. A seguir, apresento os *links* de cada uma. Posteriormente, transformei este material, com a ajuda da editora de vídeo Larissa Paixão, a também palhaça Lua Mole, em vídeos curtos, de 6 minutos em média.

- 1) Pepa Plana e Maku Fanchulini (Cataluña e Argentina): realizada em 13 de outubro de 2020, parte da programação do projeto Pandoras; entrevista transcrita e publicada; disponível na íntegra em: <https://youtu.be/-GfXDpchVQY>
- 2) Joice Aglae (Palhaça Umbigolina - Bahia); realizada em 23 de novembro 2020, parte da programação do projeto Pandoras; entrevista transcrita; disponível na íntegra em: <https://youtu.be/mr7PrsCm5MQ>
 - Estas entrevistas com Pepa, Maku e Joice fizeram parte do projeto Pandoras, que teve o apoio do Fundo de Cultura do Estado de Goiás, 2018, e foi realizado no segundo semestre de 2020, de forma *online*;
- 3) Karla Concá (Palhaça Indiana da Silva, do grupo Marias da Graça, do primeiro grupo de palhaças auto intituladas feministas do Brasil - RJ): realizada *online* (*Teams*) em 22 de setembro de 2021; entrevista transcrita e publicada; disponível na íntegra em: <https://youtu.be/pGSAJgyV2hI>
- 4) Esther Monteiro (Palhaça Tapioca, regionalidade/ancestralidade, Tocantins): realizada presencialmente (gravado no *Teams*), no dia 14 de outubro de 2021; disponível na íntegra em: <https://youtu.be/smAKsAA-koo>
- 5) Circo DiSóLadies | Nem SóLadies (Palhaças/ce Úrsula, Augustine e Greice - trio auto-intitulado feminista, SP): realizada online (*Teams*) em 19 de outubro de 2021; transcrita e publicada; disponível na íntegra em: <https://youtu.be/eM0L9QLc5ww>
- 6) Lelê Marins (Palhaça SuperEla, viaja e atua na rua com sua kombi - DF): realizada dia 20 de outubro de 2021; disponível na íntegra em: <https://youtu.be/bGHvC-uRIgU>

- 7) Vanda Cortez (Palhaça Serafina, número da Mulher Dragão, mulher barbada – BA): realizada online (*Teams*) em 27 de outubro de 2021; disponível na íntegra em: <https://youtu.be/T1zFjmtZjEY>
- 8) Radarani Oliveira (Palhaça Soldara, alia a palhaçaria com outras técnicas circenses – GO): realizada online (*Teams*) em 01 de dezembro de 2021; entrevista disponível na íntegra em: https://youtu.be/Qh9soqJS_pQ
- 9) Érica Rodrigues (Palhaça Dolores, usa dispositivos cênicos como o constrangimento – DF): realizada online (*Teams*) em 06 de dezembro de 2021; disponível na íntegra em: <https://youtu.be/Qsn-UIazkyI>
- As entrevistas a seguir foram realizadas entre os dias 10 a 16 de março de 2022, como parte do projeto DeFormação Pandoras (proposta de Coletivo Pandoras, grupo formado por 3 mulheres artistas da cena e palhaças feministas de Goiânia, do qual faço parte), aprovado pela Aldir Blanc do município de Goiânia:
- 10) Calini Detoni (Palhaça Biruta, atua na rua e é mãe; tem espetáculo solo e uma Kombi, com a qual se apresenta – interior de SP): realizada em 10/03/22, disponível na íntegra: <https://youtu.be/IFYGOGFjmGw>
- 11) Fran Marinho (Palhaça Francisquinha, atua com sua família na rua; já circulou em várias cidades e países, de forma financiada ou independente; é pedagoga - SP): realizada em 11/03/22, disponível na íntegra: <https://youtu.be/RtGiOaMvUtU>
- 12) Antônia Villarinho (Palhaça Fronha Lafayette, palhaça negra, cultura popular, saberes de terreiro, ancestralidade, pesquisadora – DF/SC): realizada em 12/03/22, disponível na íntegra: <https://youtu.be/dnsGIVn2AYQ>
- 13) Nara Menezes (Palhaça Aurlia, banda de palhaças As Levianas, de Pernambuco, e do Las Panamericanas, bufona, cenógrafa e figurinista – PE/RJ): disponível na íntegra: <https://youtu.be/0pB4TtqF8DE>
- 14) Drica Santos (Palhaça Curalina, contadora de histórias, negra, acadêmica, memórias, o pente como símbolo dramaturgico – SC); disponível na íntegra: <https://youtu.be/u9TAu5KZ6uM>
- 15) Ana Luiza Bellacosta (Palhaça Madame Frôda, negra, progressista, pesquisadora na USP, sucesso na *internet*, faz *stand-up* – DF/SP): disponível na íntegra: <https://youtu.be/BkPtuvIu3is>
- 16) Advane Néia (Palhaça Margarida, uma das primeiras e mais experientes palhaças do Brasil, fez o primeiro solo de palhaçaria feminina do país - PN): disponível na íntegra: <https://youtu.be/sMAn0zTRJ7Y>

17) Gardi Hutter (considerada por muitos pensadores da palhaçaria como a primeira grande e reconhecida palhaça do mundo atualmente): realizada no dia 20 de junho de 2022, como parte da programação do Festival Na Ponta do Nariz; *link* disponível em: <https://youtu.be/fvdPt4ncV5M>

ALGUMAS RESPOSTAS DE PALHAÇAS AO FORMULÁRIO:

Nomes das palhaças que responderam:

Camila Jorge, Ariane Diniz (palhaça Ciska), Advane Néia (Margarida), Iris Fiorelli (Carmela Titi), Daniela Rocha (Rocky-Rose), Daiani Brum (Brum), Mônica Blume (Enólifa Polenta), Roberta Machado (Betinha), Izabela Nascente (Castanhola), Thaíse Monteiro (Toinha), Reginaceli Meirelles (Felizbreca), Anny Lima (Mariolla Conceição), Dagmar Bedê (Titica), Revelino Mattos, Karla Conká (Indiana da Silva), Juliana Bordallo (Flóris da Silva), Ana Vaz (Hipotenusa), Caro Marafigo, Adriana Morales, Maria Silvia do Nascimento (Clowndette Maria), Florianara Breyer (Luminosa), Karla Oliveira (Pitomba), Lelê Marins (Superela *Delay*), Luana Rodrigues (Gilda Gelatina), Vera Abbud (Emili), Wlândia Beatriz (Maçaneta), Lorena Aloli (Piaba Frita), Paula Bittencourt (Malagueta), Nara Menezes (Aurhelia), Aline Mendonça (Potoca), Márcia Arantes, Calini Detoni (Biruta), Fran Marinho (Francisquinha), Caísa Tibrúcio (Ananica Patusca), Giovanna Zottis (Dolores), Lolita Goldschmidt, Radarani (Soldara), Ana Nogueira (Dona Pequena), Joana Marques (Lamparina), Drica Santos (Curalina), Clô Harris (Pudim), Larissa Paixão (Lua Mole), Janayna Passos (Chica), Cida Almeida (Xiquinha Bozélis), Lua Barreto (Tampinha), Cristyane Leal (Florbella), Nuélla Haudrey (Állia), Ana Cristina Evangelista (Ana Banana), Chris Cruz (Crispita), Marcela Pultrini (Cumprida), Dani Maimoni (Polenta), Aldenir Saraiva (Doroquinta), Fernanda Vinci (Dra. Anamnésia Pitanguinha), Antônia Vilarinho (Fronha Lafayette Catifunda), Lis Piantino (Primavera).

O que te motivou a procurar a palhaçaria?

- “Desde quando eu fazia universidade percebia uma vêia cômica em mim que, na época, eu negava, pois percebia que não era qualquer comicidade que me interessava ou me fazia bem, principalmente por estereótipos que muitas vezes surgiam e eu tinha que não aceitar trabalhos... inclusive quando fiz um primeiro processo de palhaçaria não me senti acolhida em minhas dores como mulher negra, e passar por exercícios cujo enfoque na época eram de humilhação, para mim que sofro isso diariamente por ser mulher e negra, foi difícil de lidar. Depois que saí da

universidade, entrei em crise com os processos que eu vinha fazendo como atriz e fui buscar meu encontro comigo, e a palhaçaria veio por um viés de acolhimento a partir da oficina da Karla Concá. Ali eu vivenciei outra palhaçaria, que potencializou minhas vivências, acolheu minhas dores, e fez convocar em mim outros tipos de riso e encontro. Percebi que este era o caminho que potencializou minha existência e fui atrás, desde então busco aprimorando meu processo e compreendendo como a intersecção racial fricciona com a prática da palhaçaria e de como esta prática causa rupturas em feridas coloniais.” Drica Santos

- “Na verdade eu não busquei a palhaçaria. Foi a palhaçaria que me buscou. No início eu agonizei a cada passo que dava no aprofundamento a esse universo, na verdade eu me procurava. Hoje diante do que já me redescobri e devo isso a palhaçaria, não agonizo mais. Rsr A palhaçaria me reconectou.” Joana Marques

- “Durante a graduação em Artes Cênicas realizei uma oficina de palhaçaria, mas - hoje em dia entendo que - não consegui prosseguir estudando pois pegou "forte" no emocional. Um tempo depois assisti um espetáculo do Teatro de Anônimo com três palhaços em cena e ganhei uma mini luva de box de um deles, e além de ter achado incrível o espetáculo e ter pensado ‘eu quero ser palhaça igual eles!’, senti que o presente recebido foi pra além do material.” Ariane Diniz

Descreva o processo batizado/nascimento de sua palhaça/ce. Como e quem te batizou?

- “O nome Tica Tica do Fubá veio na primeira toda que eu fiz na vida, em 2008, junto com o grupo que eu fazia parte, que se chama Trupe Gaia. Era uma brincadeira entre os caras que faziam parte do grupo ficar chamando um ao outro de Tico Tico jamaicano (entre outras variações, nunca entendi muito bem), e, quando estava quase pronta, um amigo olhou para minha cara com os cabelos grandes amarrados para cima caindo do lado da cabeça uma maquiagem bem guere-guere, ele falou: a propria Tica tica. O "do Fubá" eu mesma me nomeei. Passado um tempo, ainda nesse grupo, depois de uma apresentação para crianças, a meninada tava doida para saber meu nome de verdade, e eu naquele preciosimo de "ó, eles não podem saber minha identidade real pq quebra a magia". Falava que chama Tica Tica e eles não acreditavam, até que, esse mesmo amigo que me deu o nome passou e eu falei com ele "conta para eles qual é o meu nome", e ele falou "Titica!". As crianças caíram na gargalhada e eu complementei "Titica para os íntimos!". E como, geralmente, palhaça/o/e é íntima/o/e de todo mundo, pegou. Eu basicamente uso Titica. Aí, ano passado, durante a montagem do espetáculo "Ladeira a Bausch" da Plataforma de criação Divinas Tetas, a diretora Christina Streva nos provocou a pensar qual era o nosso nome de cabaretas. Meio de supetão saiu Madame Tytica de Boá(ssa), e ficou. Então, a partir daí, fui incorporando cada vez mais o De Boá ao meu nome de palhaça,

principalmente com as influencias das linguagens drag e cabaré. Pode ser escrito Titica de de Boá, ou Tytica diBoá. Ou Tityca de Bois. Ou alguma outra variação possível. Depende do humor. Rs” Dagmar Bedê

- “Eu tive dois batizados. O primeiro com Denis Camargo durante a extensão, que mesmo não tendo como objetivo o batismo e a descoberta do clown pessoal de cada um, aconteceu quando ele descobriu que minha mãe desejou comer Piaba Frita durante a gravidez e não comeu. Aí ele disse ‘Piaba, tudo em vc é grande nessa sua cara de peixe, seus olhos, sua testa, seu rosto, sua boca... Só seu nariz é pequeno. Acho que vc deve usar um micronariz’. O segundo foi durante uma vivência com João Porto no Galpão do Riso em Samambaia. Durante o batismo, não podíamos falar nada, apenas deixar nossa energia fluir e alcançar a platéia que falava aleatoriamente o que viesse a mente. Aí soltaram um ‘Piaba Frita’ e ‘Pirarucu’ que confirmou meu nome de palhaça com o sobrenome que aderi.” Lorena Aloli- “Fiz diversos cursos de formação, mas considero que fui batizada por Andrea Macera, ns cursos da Escola de Palhaças que tive a honra de participar. Mas o nascimento mesmo a Luminosa, aconteceu em praça pública, numa apresentação de uma feira de artesãos. a’pos vários anos de cursos e experimentos, fazia um tempo que não invocava a palhaça a vir a tona ate que resolvi acompanhar uma amiga numa apresentação em praça publica e foi um momento mágico e transcendente! Momento em que surgiu o nome e aconteceu um *download* surreal de todas as técnicas que eu tinha estudado por vários anos...” Floriana

Você acredita que há diferenças na comicidade da palhaçaria entre homens e mulheres (e pessoas não binárias)? Se sim, quais diferenças você identifica?

- “Assim como em outros espaços da sociedade, acredito que ainda existem muitas diferenças na comicidade, para não dizer desigualdades, como aponta a pesquisa de indicadores de gênero do IBGE de 2017. Para as mulheres, na comicidade e na palhaçaria, sempre houveram empecilhos, uma vez que a graça poderia quebrar com sua imagem servil e caseira da mulher. A maioria das gags clássicas registradas nas referencias disponíveis (Rémy e Bolognesi), são repletas de traços preconceituosos e prejudiciais para as mulheres, ademais impraticáveis para elas enquanto material artístico de protagonismo. Acredito que hoje exista um movimento muito intenso e expressivo de mulheres palhaças que, ao criarem dramaturgias próprias e relacionadas com as suas próprias vivências criam modos e oportunidades de trabalho, operando em lógicas distintas dos homens, que tiveram seu espaço garantido desde os primórdios da comicidade. O Brasil, por exemplo, concentra mais de 14 eventos específicos de palhaçaria de mulheres, que ocorrem, anual e bienalmente no país desde 2005.” Daiani Brum

- “Universos diferentes a partir da orientação de gênero. Percepções do mundo e desejos constituídos a partir de uma visão de mundo que vêm das diferenças de gênero. Se vc é atriz, palhaça, performer e usa seu corpo para dar vida a um personagem ou é palhaça e seu eu aflora comicamente, numa extensão de si, não tem como separar isso de sua visão de mundo, atravessada pelo seu gênero, seja ele qual for. Claro que sempre se pode inverter a ordem, reinventar e subverter padrões - há mulheres que vivem padrões masculinos no palco, e vice e versa e hoje pessoas gays, trans e não binárias (e todes do universo LGBTQIA+) que têm trazido esse olhar para a palhaçaria. Essas são as "diferenças", que na verdade são riquezas e amplitude.” Nara Menezes

- “Para mim implica diretamente na questão de gênero, senti isso fortemente no início da minha trajetória como palhaça, o modelo masculino não cabia na minha lógica pessoal. Não me adequava às gags clássicas, precisei romper as barreiras e ousei fazer do meu jeito e percebi que era possível. Iniciava comigo uma dramaturgia pessoal, onde pude escolher meus objetos e a história que gostaria de contar. Posso relatar também, minha experiência como formadora e diretora na palhaçaria, onde me vem mostrar que, a grande maioria das mulheres buscam trazer uma história pessoal para criar a dramaturgia de um número ou espetáculo.” Adelvane Néia

O que, na sua opinião, caracteriza o universo das mulheres?

- “Primeiramente, temos que entender que existe um imaginário coletivo já instaurado em cada cultura para o que seria o ‘universo das mulheres’, portanto, a depender do local onde você atua, essa resposta terá variações maiores ou menores. Por exemplo, uma burca faz parte do universo das mulheres em alguns países e em outros, não. Pinturas corporais fazem parte do universo das mulheres de algumas culturas, em outras não. Enfim, esse conceito vai variar de acordo com o seu contexto socio-cultural, mas quando se trata de comicidade, existem características que acho que são universais, como a do cuidado. Desde o cuidado com si mesma, que passa pela vaidade e auto-amor, ao cuidado com outras pessoas, como familiares, amigas, parcerias, amores, filhos, etc. E também, o cuidado com a terra, com as plantações, colheitas e com o lar, animais e ambientes coletivos. Para mim, a maior característica atribuída ao universo das mulheres é "a função de cuidar". Caro Marafigo

- “As mulheres no geral precisam ser várias: a mãe, a cuidadora do lar, a que vai a luta, a que mata um leão por dia, a ‘guerreira’. Como Karla Concá diz, a mulher não tem direito de errar principalmente com o outro. Ela tem que ser sempre forte e aceitar tudo que lhe é imposto socialmente. E eu acho que é aí que está a potência da mulher, enxergar e reconhecer esse lugar

e passar a entender que está tudo bem não ser forte o tempo todo, que está tudo bem não ser perfeita e ser egoísta.” Luana Rodrigues

- “Para mim, o universo feminino abraça as diversidades, as diferentes mulheridades. Ele não é único e vai muito além dos estereótipos que por muito tempo vieram sendo repetidos (também na comichade). São águas profundas que muitas vezes apenas nós, mulheres, rapidamente o reconhecemos e nos identificamos. Tem coisas exclusivas, como por exemplo a maternidade, porém, acho que é muito amplo e muitas vezes caminham pelos ditos universos masculinos.”
Lelê Marins

Como você definiria palhaçaria feminina?

- “Movimento, aqui no Brasil, surgido nos anos 2000 (não sei bem ao certo) de mulheres palhaças que começaram a estabelecer especificidades no fazer artístico, nos processos formativos, e trouxeram demandas específicas das mulheres (que são globais e para além da palhaçaria). Os estudos mais aprofundados de pesquisadoras que exerciam o ofício também ajudaram a estabelecer estes marcos - foram encontrando evidências através da pesquisa o que ajudou a formatar esse movimento. Um marco muito importante é o empoderamento acontecido depois do desvelamento histórico: as mulheres não quiseram mais ser *partners*, escada, apoio para os homens-palhaços, criou-se uma ‘dramaturgia solo’ das mulheres a partir daí. Uma dramaturgia que surge dentro do movimento, pois historicamente já existia com as mais antigas.” Nara Menezes

- “Prefiro palhaçaria feminista. Me parece que a palhaçaria feminina já quer me encaixar num determinado gênero e suas versões construídas socialmente e não me vejo apenas nesse universo feminino. Como disse, gosto de habitar diversos universos inclusive o universo das plantas. Entende a importância do olhar sobre a palhaçaria feita por mulheres, para quebrar a hegemonia dos corpos masculinos dentro da linguagem e suas consequências na dramaturgia, no jogo e nas relações machistas, patriarcais, heterogêneas.” Paula Bittencourt

- “Não sei ao certo uma definição acadêmica ou mesmo nas discussões atuais, mas em minha própria reflexão por eu ser mulher sendo palhaça já é palhaçaria feminina. Não considero que palhaçaria feminina são só aquelas que são feministas e que em suas cenas trazem à tona essas reflexões. Considero que é palhaça então é palhaçaria feminina.” Marcela Pultrini

Você se considera feminista? Se sim, quais aspectos, na sua opinião, revelam essa característica na sua palhaçaria?

- “Por ser do sexo feminino, tive uma criação e educação fundamentada no gênero feminino. Acredito que ser feminista é questionar, refletir e transgredir o que é feminino para a sociedade em que vivemos. Segundo essas normas, o gênero feminino deve se portar e de uma determinada maneira, trabalhar com determinadas funções, ocupar determinados espaços, falar sobre determinados assuntos... Ser feminista é questionar esses padrões e transgredi-los. E penso que ser palhaça já é um ato feminista, pois nesse contexto é um espaço que há pouco tempo não podia ser ocupado por mulheres. No meu caso como palhaça, trago questões sobre o lugar da mulher palhaça, que há 60 anos atrás se travestia de homem para estar em cena como palhaço; da mulher circense que só executava números de virtuose e nunca vinculados ao grotesco ou cômico; e também, a questão da menstruação, que marca a transição da menina para a "mulher", assunto ainda tabu.” Radarani

- "Acredito que, um dos motivos, seja pelo fato de usar a palhaçaria para que eu (e quem está comigo) tenha voz. Por não aceitar que seja subjulgada ou violentada, pelo menos conscientemente. Por ter uma voz ativa em cena, e questionar a todo momento o status quo dessa sociedade doente. E, acima de tudo, me questionar a todo momento, para sempre ter o máximo de consciencia do que quero dizer, do que de fato estou dizendo e como essa mensagem tá chegando pro publico que me assiste. É zombar, questionar, debochar e satirizar mirando sempre no opressor, não no oprimido. É buscar sempre a quebra e a transgressão de imposições e padrões que limitam e diminuem sermos quem somos baseados no respeito e liberdades individuais de cada um.” Dagmar Bedê

- “Acredito que só o fato de ser protagonista, solo em algo traz uma força suave e femenina. Um dos espetáculos tem como mote uma pessoa do público que se transforma na mágica, na espera do show do mágico. Até agora não trago na minha dramaturgia muitas questões feministas realmente. Tenho mais feedbacks de mulheres no final dos shows, de alguma forma, toco elas mais, acredito com base nessas interações.” Iris Fiorelli

Quais são suas referências, estudos e inspirações na palhaçaria/comicidade?

- “O primeiro curso oficial foi de teatro físico, fora do Brasil, onde conheci a técnica, com professores ligados à escola de J. Lecoq (FR). Hilary Chaplain (EUA), pelo ensino do teatro físico e amor aos alun@s; Andrea Macera (SP) pelo exemplo de arte-ofício, ela é atriz antes de tudo e nos ensina ser aguerridas e a acreditar no teatro; Lily Curcio (SP) pelo poder da inocência, é técnica e inocencia e sabe transmitir isso para as pessoas; Aline Marques (RS), por ser a melhor bufona que eu conheço porque nasceu bufona, estuda e é excelente em tudo que faz; pura inteligencia e crueza; Gardi Hutter (SUI) pelo conjunto da inteligente obra, um legado

para palhaçaria; Lu Lopes (SP) pela criatividade no improviso; Paula Musatti(SP) pela verdade, Manela, sua palhaça é um exemplo de estado verdadeiro; LUME (SP) e todas as suas oficinas, fiz a de Mimesis Corporea, fundamental na minha formação. Das que eu tive o privilégio de conhecer e conviver estas são algumas. No mais li muita coisa de tudo que se possa imaginar; Alexander Lowen - Alegria; As origens da vergonha - Vincent de Gaulejac; O Tao da física - Fritjof Capra; e assisti muita coisa...de ficção científica à suspense, comédias, biografias, documentários. Ultimamente estou estudando o burlesco e a palhaçaria, com muitas referências a atrizes e performers antigas e modernas; e lendo sobre a história da humanidade, Sapiens - Yuval Harari e Germes, armas e Aço - Jared Diamond. Todas as pesquisadoras que estudam palhaçaria desde o início!” Nara Menezes

- “Adriana Morales, palhaça Benedita Jacarandá, Ana Luiza Bellacosta, Madame Frôda Andreia Macera, palhaça Mafalda Mafalda, Lili Curcio, palhaça Jasmim, Janaina Morse, palhaça Brisa, Esse Menino, Drags cômicas, Ricardo Puccetti, palhaço Teotônio, Avner, Gardi Hutter, Karla Conká, palhaça Indiana, Ronaldo Aguiar, palhaço Carlitos, Tirinhas da Mafalda, Tirinhas da Rê Bordosa, Tirinhas do Calvin e Haroldo, Josephine Baker, Dercy Gonçalves, Cha-o-kao Malandragem da capoeira, e deboche da dança vogue, e por aí vai.... rs” Dagmar Bedê

- “Palhaçaria clássica, busco os princípios que tem nessas obras mas contruo uma dramaturgia própria. Uma dramaturgia de criação. Palhaças que adoro: Silvia Leblon, Andrea Macera, Bilica, Barrica, Lu lopes, Rhena de Faria, Gabi Argento, Beth Dorgan, Thais Ferrara, Flavia Reis, Las Panamericanas, Las Cabaças, Marias da Graça, Baju do Recife e Manela minha parceira. Devo estar esquecendo de alguma...” Vera Abbud

- “Tenho lido mulheres/palhaças/pesquisadoras incríveis que tenho até medo de esquecer alguém rrsrrsrs, mas vou listar algumas referências que tem sido importantes no meu processo: Ana Wuo, Karla Conká, Lili Castro, Andrea Macera, Silvia Lebon, Priscila Jácomo, Aldevane Neia, Lume, Michelle Ferreira, Drica Santos, Antonia Vilharinho, Ana Fuchs, Circo di SóLadies/NemSóLadies etc.” Luana Rodrigues

- “Minha linha de pesquisa vem acontecendo bastante dentro da palhaçaria de rua, comicidade física, comicidade feminina e itinerância. Posso citar alguns nomes como: Leticia Vetrano (uma das minhas maiores inspirações), Tato Villanueva, Ana Luiza Bellacosta, Fran Marinho, Grupo As 10 Graças, Chacovacci (na questão de dramaturgia de rua).” Lelê Marins

- “Antonia Vilarinho, Karla Conká, Cibele Mateus, Chocolat, Vulkânica, Felícia de Castro, Circo de Sóladies, Michele Barrica, Tefa Polidoro, Aline Marques, Ester Tapioca Monteiro, você Pimenta! Enfim muitas mais, mas coloquei as que brotaram na minha mente no momento...” Drica Santos

ARTIGOS PUBLICADOS

- **Palhaças Subversivas: comichidades feministas**, nos Anais da Abrace 2021, disponível em: <https://www.circonteudo.com/tag/women-clowns-feminisms-memory-gender-studies-subversion/>
- **A subversão das palhaças: uma entrevista com Karla Conká**. In Revista Conceição/Conception, Campinas. PIMENTA, Fernanda; CORDEIRO, Karla Abranches; GUEDES, Larissa Sttéfany de Paula; BORGES, Ana Cristina Valente. V. 11, n. 00, p. e022018, 2022. DOI: 10.20396/conce.v11i00.8671116. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8671116>
- **PEPA E MAKU: uma entrevista sobre caminhos e dramaturgias de palhaças**. Fernanda Pimenta. In: Revista do Laboratório de Dramaturgia, Brasília, Dossiê Palhaçarias: Caminhos Poéticos e Cômicos para Subversão v. 21, ano 7, 2022 (pdf). Disponível em: <https://www.circonteudo.com/livraria/revista-do-laboratorio-de-dramaturgia-brasil-dossie-palhacarias-caminhos-poeticos-e-comicos-para-subversao-v-21-ano-7-2022-pdf/>
- **A Palhaçaria Feminista do Circo di SóLadies | Nem SóLadies**. Na Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, p. 1–27, 2023. DOI: 10.5965/1414573101462023e0503. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/23244>
- **Dispositivos Cênicos de Subversão na Palhaçaria Feminista**. Anais do Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, 2023. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/simposiorfc/article/view/902>
- **Dispositivos de Palhaçarias Feministas**. Anais do Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, Unicamp, 2024. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/simposiolume2024/790070-dispositivos-de-palhacarias-feministas/>
- **Por uma palhaçaria decolonial**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 52, p. 1–26, 2024. DOI: 10.5965/1414573103522024e0114. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/25790>