



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Por uma palhaçaria decolonial

Fernanda Dias de Freitas Pimenta

Para citar este artigo:

PIMENTA, Fernanda Dias de Freitas. Por uma palhaçaria decolonial. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 52, set. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573103522024e0114

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Por uma palhaçaria¹ decolonial²

Fernanda Dias de Freitas Pimenta³

Resumo

O presente texto aborda aspectos da decolonialidade em diálogo com as dramaturgias feministas que palhaças contemporâneas brasileiras têm criado atualmente. Por meio de uma palhaçaria decolonial, revisitamos a herança colonial brasileira, tanto em perspectiva racial, quanto na de gênero. Ao colocar em evidência aspectos da cultura afro-brasileira, buscamos, também, decolonizar a própria palhaçaria, que tem a construção de seu riso bastante consolidada numa lógica masculinizada. Como exemplos de obras decoloniais, apresentamos análises das palhaças e reflexões de pesquisadoras de gênero, com a finalidade de entender, nesta empreitada, como as palhaças decolonializam suas dramaturgias.

Palavras-chave: Palhaçarias. Decolonialidade. Gênero. Feminismos. Subversão.

For a decolonial clowning

Abstract

The text intended to address aspects of decoloniality in dialogue with the feminist dramaturgies that contemporary Brazilian clowns have currently created. Through decolonial clowning, we revisit Brazilian colonial heritage, both from a racial and gender perspective. By highlighting aspects of Afro-Brazilian culture, we also sought to decolonize clowning itself, which has the construction of its laughter quite consolidated in a masculinized logic. As examples of decolonial works, we present analyzes of clowning and reflections by gender researchers. In this endeavor, we sought to understand how clowns decolonize their dramaturgies.

Keywords: Clowning. Decoloniality. Gender. Feminisms. Subversion.

Por una payasada descolonial

Resumen

El texto pretendía abordar aspectos de la decolonialidad en diálogo con las dramaturgias feministas que las payasas brasileñas contemporáneas han creado actualmente. A través del clown decolonial, revisitamos la herencia colonial brasileña, tanto desde una perspectiva racial como de género. Al resaltar aspectos de la cultura afrobrasileña, buscamos también descolonizar el propio clown, que tiene la construcción de su risa bastante consolidada en una lógica masculinizada. Como ejemplos de trabajos decoloniales, presentamos análisis del clown y reflexiones de investigadores de género. En este esfuerzo, buscamos comprender cómo las payasas descolonizan sus dramaturgias.

Palabras clave: Payasadas. Descolonialidad. Género. Feminismos. Subversión.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Alda Alexandre, poeta, editora e revisora. Mestrado em Arte e Cultura Visual (UFG). Especialização em Cinema e Educação (UEG). Graduação em Letras (UFG).

² Este texto é fruto de pesquisa de Doutorado realizada de setembro de 2020 a agosto de 2024, na Universidade de Brasília, UnB. Teve o apoio da Capes e da FAP-DF.

³ Doutora em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB). Mestrado em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Graduação em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC/Go). fernandapimentateatro@gmail.com

<http://lattes.cnpq.br/1867774120856758>  <https://orcid.org/0000-0002-9821-0158>

Ninguém resiste à colonialidade dos gêneros sozinho. Somente é possível resistir a ela com o entendimento do mundo e com uma vivência que é compartilhada e consegue entender as próprias ações – garantindo certo reconhecimento. As comunidades, e não os indivíduos, possibilitam o fazer; as pessoas produzem junto de outras, nunca em isolamento.

(María Lugones)

Como pessoa palhaça, tento entender como os feminismos e suas múltiplas abordagens influenciam minha criação artística. Nos teares de palhaças, existem dramaturgias que focam em questões de gênero, com vistas a eliminar ou diminuir suas inequidades. A palhaçaria decolonial se mostra como um novo horizonte para tais expressões cômicas, uma vez que bota em protagonismo a cultura afro-brasileira e reforça a busca por uma justiça epistêmica. Explicarei, ao longo da escrita e amparada por estudos decoloniais e de gênero (Lugones, 2019, Vérgés, 2020, Zanello, 2018, Belém, 2016), o que entendo por palhaçaria decolonial.

Acredito não ser possível analisar as diversas palhaçarias sem considerar os atravessamentos de gênero, classe e racial. No campo da palhaçaria brasileira, os homens palhaços mantêm seu protagonismo quando se trata de sua presença em eventos circenses de natureza mista (não específicos de palhaçaria feminina). Os palhaços foram desenvolvendo repertórios físicos e textuais que, ao longo do século XX, com a fixação de repetições e aprendizados por gerações e gerações, no caso do circo tradicional (Silva, 2007), desembocaram numa linguagem predominantemente masculina.

Como outras formas de expressão, a palhaçaria é uma arte fortemente inspirada por um viés patriarcal, assim como o riso. Para a pesquisadora Ana Fuchs (2020), a palhaça Generosa, o riso é um constructo cultural, pois depende de fatores geográficos e históricos. Assim sendo, por muito tempo, nos acostumamos a rir de homens, por isso se faz necessário decolonizar também o gênero do riso.

Acontece que, aos poucos, as mulheres foram cavando espaço, o que contribuiu para que o apagamento histórico de sua presença nas artes fosse contido. Em consequência da conquista de direitos angariados pelas lutas

feministas, as mulheres começaram a atuar na palhaçaria. Mas não foi (e ainda não é) um período confortável para mulheres e corpos dissidentes, ainda mais se estes forem negros, velhos, gordos e com deficiência. Segundo a pesquisadora Valeska Zanello (2018), a colonização exerceu uma rígida imposição comportamental no país, impondo, também, um tenso controle sobre o corpo e a sexualidade da mulher.

Segundo Nascimento (2017), a partir dos primeiros levantes feministas do fim do século XIX, a mulher foi conquistando espaço na vida pública. Desde o início destas reivindicações femininas por melhores condições de vida, no entanto, havia questões divergentes entre as lutas de mulheres brancas e negras, como salienta Zanello (2018), e estas questões se intensificaram na chamada segunda onda feminista, pois houve uma narrativa que pretendia unificar as mulheres, embora não considerasse as diferenças. Ainda na época do sufrágio estadunidense, de acordo com Angela Davis (2016), as lutas de mulheres racializadas não eram representadas pela luta feminista de então. Zanello (2018, p. 43) 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 escravatura; 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.

As diferentes condições de vida entre mulheres brancas e negras demarcava suas distintas realidades. Mulheres negras, como aponta Zanello (2018), nem ao menos eram consideradas humanas, enquanto muitas feministas brancas eram, inclusive, escravagistas. A primeira onda feminista não contemplava as diversidades e não consideravam os marcadores raciais e de classe (Nascimento, 2017).

Segundo Nascimento (2017), a partir dos anos 1980, os estudos sobre os feminismos diversos, com viés racial e de classe, se multiplicaram. Derivam de um mesmo ponto: a luta contra opressões/violências/objetificações cotidianas contra

nossos corpos, os corpos não dominantes. Evidenciando diversidades raciais, de classe e engendramentos, a terceira onda feminista recusava rotulações essencialistas (Nascimento, 2017). A chegada da internet acabou por difundir mais amplamente as lutas e movimentos por equidade racial, de gênero e de classe, promovendo certo acesso a um letramento feminista.

A partir das trajetórias dos movimentos feministas e de como se configuraram seus objetivos ao longo do tempo, podemos reconhecer suas reivindicações nas criações cênicas de palhaças. De forma expressiva, as palhaças expõem, em suas dramaturgias, memórias, violências, impressões, opiniões, vivências, abusos e opressões, sempre amparadas pelo riso. Me pergunto se tais palhaçarias são subversivas, insurgentes e capazes de decolonizar comportamentos racistas, machistas, misóginos e patriarcais.

O movimento feminista se alargou a partir da necessidade de acolher todas as pessoas não privilegiadas pelo patriarcado, ou seja, todos os que não são homens cisgênero, heterossexuais e brancos. Pesquisadores têm se dedicado a entender as opressões cotidianas sofridas por mulheres negras, indígenas, latino-americanas, periféricas, interioranas, ciganas e mestiças, e também por gays, lésbicas, pessoas não binárias, transgênero e bissexuais. Assim, o feminismo decolonial tem ganhado notoriedade no Brasil, evidenciando a cultura afro-brasileira e questionando imposições de gênero.

Segundo a pesquisadora Françoise Vêrgés, o decolonial se refere “à necessidade de denunciar e tornar visível o que permanece vigente, porém negado, da estrutura colonial nas sociedades pós-coloniais” (2020, contracapa). A autora denuncia o feminismo civilizatório francês, por meio do qual mulheres brancas escravizavam homens negros, exploravam a força de trabalho de mulheres negras e ainda naturalizaram uma subalternidade de pessoas negras em relação a elas, brancas (Vêrgés, 2020, contracapa).

A herança colonial brasileira influenciou as criações de palhaças, uma vez que as reverberações da colonização estruturam nossa sociedade e as mulheres que nela estão inseridas, vítimas de inequidades. Além do viés decolonial racial, traçaremos perspectivas decoloniais relacionadas a gênero, buscando o recorte da

palhaçaria.

Lugones (2019) chama de decolonização de gênero a necessidade de revisitar uma imposição colonial de gênero, mas com foco em combater o racismo, além de questionar a hétero-normatividade compulsória. Segundo a autora (Lugones, 2019), a colonialidade entre gêneros se perpetua na falsa crença de que uma pessoa possa ser superior à outra, a exemplo do homem europeu burguês, cabendo-lhe, por isso, a tarefa de governar aqueles que lhes são inferiores. 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 colonizados não eram tidos como seres humanos e, por isso, sobre eles não havia uma perspectiva de gênero, denúncia esta que foi feita por Lugones (2019). Assim, a colonização fez com que as pessoas colonizadas figurassem como menos ou não humanas. A autora, ao tecer suas considerações sobre o feminismo decolonial, declarando ser este um movimento que permite às mulheres a compreensão de suas mazelas sociais, de forma a não sucumbir a elas, mas superá-las.

Segundo Lugones (2019), na época em que o processo de colonização se implementou nas Américas, já haviam na região subjetividades culturais e políticas, tecidas por práticas e crenças diversas e complexas. Autoras como Irene Silverblatt e Oyèrónké Oyewùmí (*apud* Lugones, 2019), concordam que a atribuição de gênero eclode a partir de uma estratégia colonial, se configurando como meio de subjetificação do colonizado.

A colonialidade atua também por meio de uma relação hierárquica, na qual o não moderno seria subalterno ao moderno. A referida autora evidencia uma busca por pedagogias decoloniais, não negando a existência de binaridades e

privilégios engendrados, mas assumindo a valorização de cosmologias próprias e a construção de senso de comunalidade. Junto com a colonialidade de gênero, atua a colonialidade do poder, segundo Lugones (2019, p. 389-390), que destaca:

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.

Os processos de subjetivação carregam os efeitos da colonização (Zanello, 2018). Para dirimir as ressonâncias da colonização, Vêrgés (2020) considera que as mulheres do sul global devem assumir um caráter de revolução, contra o capitalismo e contra o patriarcado. Para a autora, “o feminismo decolonial é a despatriarcalização das lutas revolucionárias” (Vergés, 2020, p. 35).

Colocamo-nos, assim, em prol de uma justiça epistêmica que se propõe a enaltecer os conhecimentos científicos e saberes filosóficos de culturas colonizadas. Para Vêrgés (2020), o processo de descolonizar nos demanda que “reescrever a história do feminismo desde a colônia é primordial para o feminismo decolonial” (p. 43). Nessa direção, as feministas decoloniais têm espalhado suas ideias por meio de tecnologias como redes sociais, obras audiovisuais, e outras distintas maneiras de difusão.

Também meio de luta antirracista, a palhaçaria necessita, ainda, ser decolonizada de sua hegemonia patriarcal, envolta de estereótipos anacrônicos de masculinidade, que já não contemplam os desejos por equidade do mundo atual e diverso. Se nosso país e nossa palhaçaria são ainda patriarcais, como, então, traçar novas e potentes palhaçarias decoloniais e subversivas?

Proponho uma quebra com moldes de erro e acerto em palhaçaria. Se as palhaçarias são múltiplas (Castro, 2019) em suas diferenças, diversidades,

interseccionalidades (Crenshaw, 2002), não deveria haver um modelo fixo. Talvez a única certeza que possa ser afirmada em relação à palhaçaria, é que para ser considerada como sendo palhaçaria, ela deve provocar o riso.

Apesar de palhaços também serem inspiração para boa parte das palhaças brasileiras, as palhaçarias tradicionais, que se baseiam em práticas realizadas por homens, acabam destoando das palhaçarias vivenciadas por mulheres, atualmente. Mas, será possível se desvencilhar de tais padrões cômicos masculinizados?

O texto *Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena?* (2016), da pesquisadora Elisa Belém, evidencia que, apesar da decolonialidade demandar uma valorização cultural e de modos de fazer brasileiros, esta pode ainda englobar conhecimentos adquiridos e que acabaram se acoplando à identidade afro-brasileira. A autora chama de ferida decolonial, as marcas deixadas pelo colonialismo (Belém, 2016). No trabalho de Belém (2016), há uma ênfase na necessidade de decolonizar conhecimento e subjetivação. Em relação à ferida decolonial, Belém (2016, p. 102) sustenta:

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.

Assim, se faz necessário olhar de forma crítica o que se perpetua e o que reconhecemos de Brasil em nossas performances de palhaças. Essas se apropriam da linguagem palhacística, de forma a revisitar e recriar com viés de gênero e com cunho denunciativo. As palhaças feministas, inclusive, rechaçam e denunciam palhaçarias (e seus palhaços e oficinas) que se utilizam de metodologias que humilham e abusam de alunas/es.

Voltando ao texto de Belém (2016), a autora cita o trabalho do grupo Galpão (MG) como sendo um coletivo que explora a decolonialidade na cena, ao adotar traços da cultura brasileira. Mesmo sendo um texto de Willian Shakespeare (1564-1616), a peça *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão explicita nossa cultura e nos revela

um Brasil profundo (Belém, 2016).

Como palhaçaria de viés decolonial, que remete também ao Brasil profundo, cito a obra da Trupe-Açú, do Tocantins, grupo formado pelas palhaças Tapioca, de Ester Monteiro, e Girassol, de Giovana Kurovski. Em seu espetáculo *Charlatonas* (2021), as artistas lançam mão de músicas e brincadeiras da cultura popular brasileira. Em minha compreensão, a obra se trata de palhaçaria decolonial, porque traz em seus dramaturgismos questões como afirmação e aceitação de regionalidades e ancestralidades, além de questões mais amplas, que tocam em temas como profissão e capitalismo.

Belém relata que o desejo pós-colonial 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, Belém (2016, p. 105) 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.

Frente ao apelo da autora, admitimos que a voz masculina no seio da palhaçaria ainda rege e domina espaços de atuação, mas nem todos. Necessitamos, 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 em 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)⁴.

⁴ 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->

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, figurativamente falando, alcançá-la e tomá-la.

Adriana Santos (SC), a brincante da palhaça Curalina, relata ter sido a palhaçaria um despertar e uma via de potencialização de si. Negra, Drica (como Adriana gosta de ser chamada) conta, quando entrevistada por mim em 2022, que encontrou a palhaçaria após uma necessidade de se renovar no teatro, e a linguagem acabou a ajudando 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).

Drica se intitula uma *negatriz* (Santos, 2017), pois alega ser inevitável não carregar a racialização em sua expressão artística. Num de seus dramaturgismos, a palhaça Curalina (nome da avó de Drica) se utiliza de um pente enfiado em seu cabelo *black power*. Em entrevista, ela conta que o objeto é muito simbólico, pois negou seu cabelo durante muito tempo. Segundo Drica (2022), o pente demonstra um orgulho de ser negra.

A palhaça Curalina foi adaptando sua relação com o pente e com seu cabelo também por meio da palhaçaria. Santos (2020) argumenta que, no início de seu processo de criação, seu cabelo a atrapalhava em cena, caindo na frente de seu rosto e deixando-a 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

inscricoes-abertas ministrada por Felícia de Castro em 2022, pela Universidade Federal do Sul da Bahia. Acesso em: 29 nov. 2023.

operacionalizado pela subjetividade de meu negro corpo. Depois de ter criado que percebia o que me ocorria (Santos, 2020).

Santos (2020) 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, o que a fez mudar de 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 e que a potencializa. Abaixo, foto da palhaça Curalina, acarinhando seus cabelos.

Figura 1 - Palhaça Curalina, de Adriana Santos (ou Drica), em 2020. Foto: 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. O papel da memória é fundamental nas criações de palhaças.

A memória está presente em diversos momentos e em variadas camadas da construção cênica nas palhaçarias feministas. A memória de ser mulher é usada para escolher abordagens, temas e disparadores específicos. Utiliza-se a memória de pequenas percepções que o corpo adquiriu ao longo do tempo, ligadas a

sensações e afetos, inclusive provenientes de experimentos técnicos. E convoca-se memórias de riso, quando da relação e comunicação com o público. Para a palhaça e pesquisadora e palhaça Joice Aglae Brondani (2010, p. 29):

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 trasborda 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.

Muitas vezes em nossas dramaturgias de palhaças partimos de memórias que são capazes de nos fazer rever a história que permeia nossa existência. A seguir, proponho breves análises de trabalhos de palhaças que considero decoloniais: Madame Froda, Tapioca e Fronha.

Considerações sobre o número Música Clássica

Para analisar a cena *Música Clássica* (2018), da artista brasileira Ana Luiza Bellacosta, que vivencia a Palhaça Madame Frôda, solicito a você, leitora, que assista ao vídeo da mesma, disponível no link desta nota de rodapé⁵. É importante que você assista para que possamos visualizar e compreender melhor as nuances dramatúrgicas apontadas em cada análise.

Na cena de Bellacosta 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 negra. O contraste já se apresenta pela simples presença da palhaça num ambiente sério e dominado por homens, e brancos.

⁵ Sinopse extraída da página do *Youtube*: Madame Frôda a Palhaça, vive uma musicista nacionalmente e internacionalmente desconhecida, fará sua primeira apresentação em público, com um repertório de músicas clássicas, ou melhor, que ela considera músicas clássicas. Permeado 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/bNBy9X7GhZs> Acesso em: 11 out. 2022.

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 ainda impulsionando a afirmação de conquistas já angariadas por elas. Para exemplificar, podemos citar as 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 lambar do objeto fálico; tique corporal no qual ajeita cabelos e peitos, com a gradação da irritação com a flauta; ação de mostrar a calcinha; briga com a flauta; ação de dar ordens; surto; ação de tocar flauta.

Se faz importante afirmar que o número é recheado de muitas piadas e momentos de provocação do riso. A plateia é receptiva e o pressuposto cômico de comicidade da cena é bem entendido (Castro, 2005). A construção dramática desencadeia-se, muitas vezes, por repetições e gradações de estados e corporeidades.

Nos propomos a identificar ações que têm relação direta com o universo feminista, e que talvez provoquem o riso pelo estranhamento ou ousadia de mostrar uma mulher fazendo tais ações, seja por ironia, constrangimento, quebra de expectativas, desobediência 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.

Algumas pistas feministas apresentam-se como características comportamentais nas ações da Madame Frôda. O medo de estar na frente dos outros (em protagonismo), a mulher bebendo, a gaitada/risada escandalosa e estranha de Frôda, a briga com a flauta, a ação impositiva de dar ordens, e o surto a que ela se permite, são partituras que trazem inversões do comportamento que se esperaria por parte delas. Por isso, podemos compreender que, ao adotar atitudes opostas ao comportamento da mulher “pura, generosa, fiel e assexuada” (Zanello, 2018, p. 64), 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 (sendo normalizadas em homens), a palhaça pode causar fissuras no entendimento que sustenta a hegemonia do patriarcado e tenta justificar seus privilégios, de 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, o que por si só, já é uma grande ironia, pois, é uma palhaça dizendo que tudo é clássico! Então, depois de dizer o nome de vários objetos, ela apresenta o turbante. O público pensa que, devido à repetição, ela vai falar turbante e repetir o já clássico “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 importarem com o seu significado para a cultura de que provêm.

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 2 - Palhaça Madame Froda, de Ana Luiza Bellacosta, em sua cena Música Clássica, 2021. Foto: 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 que, geralmente, não se encaixam nos padrões estéticos atuais que enfatizam a magreza absoluta (Zanello, 2018). Frôda, desse modo, promove uma reafirmação de si, de seu corpo, de sua identidade.

A busca pela liberdade sexual pode ser sugerida no momento em que a palhaça lambe a flauta doce. Ela propõe um jogo que dá a entender ao que ela está chupando um pênis, uma vez que o objeto tem uma estrutura fálica e, é claro, pelos efeitos sonoros (gemidos) que sugerem seu prazer nessa ação.

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, colocando-a num lugar não doméstico, espaço este que é público e protagonizado por ela, provocando um contraste com as limitações a elas impostas pelo patriarcado. Se faz importante que as mulheres palhaças se

mantenham cavando seus espaços, projetando suas vozes e fazendo dramaturgias de suas dores, opressões e conquistas.

Exaltar as origens familiares, sociais e culturais é outra das formas de valorização de identidade e de decolonialidade. Na esteira de investigação dos 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 carregam tais características.

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*⁶ (2015), da palhaça Tapioca, de Ester 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 conquistar o homem amado. O desenho sugere que homens aprovam mulheres silenciosas, e reprovam o comportamento daquelas que falam muito.

Enquanto coloca a perna de pau e sobe, ela vai contando as histórias de suas

⁶ 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 a criar, 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 às suas ancestrais. Disponível em: <https://youtu.be/dG1l9zcbQdg> Acesso em: 11 out. 2022.



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 dramaturgício que sustenta todo o número, cuja duração é de, aproximadamente, onze minutos.

Tapioca diz que escolheu como subir na vida. Enfatizo aqui a palavra e o significado da escolha. A ação de subir nas pernas de pau, metaforicamente, representa ascensão social, ou subir na vida. Atualmente, não só não necessitamos de permissão para casar, separar, exercer outros direitos políticos, trabalhar, como podemos escolher o ofício a que nos dedicaremos ao longo de nossas vidas. 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 avó era quebradeira de coco babaçu enquanto sua mãe fazia e vendia tapioca. Observemos que as gerações anteriores eram muito limitadas pela pobreza e baixa escolarização. A avó, de 88 anos hoje (em junho de 2024), à época em que começou, ainda na infância, seguiu a atividade que, na região, era o meio de sustento da maioria.

Já a atividade da Mãe (hoje com 62 anos), que iniciou o trabalho também na infância, era parecida com a da Avó, manuseando um produto regional, mas que já se popularizava aos poucos no território brasileiro. Ester traz a regionalidade como um forte aspecto que busca agregar diferentes discursos das diversas mulheres e suas especificidades, como as negras, as indígenas, as ciganas, as periféricas, entre outras. Tapioca subverte porque se emancipa. E ao trabalhar, ainda se diverte: configura-se numa dupla subversão.

A palhaça Tapioca usa a repetição da frase “pra subir na vida, minha...”. Primeiro se refere à Mãe: “pra subir na vida minha mãe fazia tapioca”; e depois à Avó: “pra subir na vida minha vó era quebradeira de coco”. 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 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 Ester: 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 considerável⁷. 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, esta expressão remete ao barulho da cama, quando alguém está transando em cima dela, pois o barulho produzido pelo movimento dos corpos sobre o leito seria o “nheco-nheco”. A sugestão sexual acatada pelo público poderia sugerir também uma ligação sexual entre elas, pois a homossexualidade também romperia com o objetivo dispositivo amoroso heteronormativo (Zanello, 2018), que se daria pela conquista de um homem por parte da mulher.

A palhaça cai, e novamente se escora na Mãe e na Avó 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 (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, e se une com outras mulheres. Subverte quando valoriza os esforços de mulheres que vieram

⁷ 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>

antes dela, 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 Avó, 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”.

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, promovendo 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 / *Will Survive*

Antônia Vilarinho é a Palhaça Fronha Lafayette, do Maranhão, mas que já viveu em Brasília e atualmente transita entre os Estados do Rio de Janeiro e Santa Catarina. É dela a concepção e atuação no espetáculo *Will Survive*⁸, 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, sugerindo temas que circundam a vida de Vilarinho: a solidão da mulher negra, o etarismo, a sexualidade e

⁸ Sinopse: Com duração de 50 minutos, o espetáculo retrata uma dona de casa em meio a inúmeros contratempos, 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 jan. 2024.

ancestralidade.

A solidão da mulher negra talvez seja o tema central que rege todo o espetáculo. Todas as ações da palhaça 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, 2002), 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, as colocando como a maioria dentre as pessoas que vivem abaixo da linha da pobreza. 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 negras 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 seja continuamente atacada, ou por meio de uma 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), por meio deste estranhamento que temos quando nossos olhos veem corpos mais vividos sendo ainda muito pulsantes.

Vilarinho fala sobre ser negra, ser mulher, ter mais idade. Ao brincar com o calor excessivo, Fronha 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, nos convocando a pensar que pessoas mais velhas são hipossuficientes e, 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.

O contraste entre o que se espera de uma mulher e a ousadia da atitude dela (de sugerir um boquete com a escova de dentes, por exemplo), provoca risos. É ousado tanto por ela ser mulher e sugerir um ato sexual escancarado, quanto por ela ser uma mulher mais velha. E, só para explicitar, hoje Vilarinho tem 62 anos, e na época da criação de seu espetáculo, em 2013, ela estava com 51 anos, a meu ver, ainda muito jovem para abordar o tema.

Na prateleira do amor, de Zanello (2018), as mulheres mais velhas ocupam os piores espaços, assim como as mulheres pretas. O termo remete a dinâmica na qual o homem escolhe amorosamente a mulher que mais lhe apetece, obedecendo a um padrão desejável: loira/branca, jovem, magra e sem deficiência. Quanto mais se afaste deste padrão, menos chances a mulher tem de ser escolhida numa relação heteronormativa (Zanello, 2018).

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.

Ela exalta a capoeira como uma atividade ancestral, conhecida por sua origem brasileira, em meio aos povos escravizados. O fato dela exaltar a capoeira em sua cena denota uma 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.

Afetada pelos calores constantes 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 mais velho, e isso é cômico. 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, assim entendemos.

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 vagorosamente 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.

Figura 3 e 4 - 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.



Mesmo em meio à rejeição de seus convidados, que não compareceram à comemoração, a resiliência da personagem faz com que ela reaja, não se entregue à tristeza (da solidão da mulher negra) e acabe promovendo sua festa. Acredito que este final 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:

[...] 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.⁹

Vilarinho cria, em sua oficina, um espaço simbólico no qual a pessoa busca sua identidade por meio do corpo. Ela resgata a leveza do brincar através do contato com a ancestralidade de cada ser. O que ela chama de corpo-mandinga, diz respeito ao acionamento do corpo pela 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

⁹ Informações obtidas no Instagram de Antônia Vilarinho, a palhaça Fronha: https://www.instagram.com/palhacafronha?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw. Acesso em: 11 fev. 2024.



remete o espaço em que está sendo realizada a oficina a um terreiro, no qual cada uma busca sua ancestralidade. 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 exercícios que nomeia como 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 contraponto à universalidade que nos atravessa.

Por fim, uma palhaçaria decolonial

A colonização ainda reverbera na forma como as opressões de gênero, racial e de classe se articulam no país. Entendemos que os efeitos da colonização nos circundam e se proliferam, inclusive no seio da palhaçaria e dos estudos de gênero. Colocar em pauta a cultura afro-brasileira por meio da comicidade pode nos auxiliar a enxergar corpos não hegemônicos e refletir sobre suas existências.

A palhaçaria decolonial surge, então, com sua nova comicidade, e deve ser multiplicada em nossa cultura, para que, conseqüentemente, nosso riso também seja decolonizado, a fim de que nos acostumemos a rir de e com tais palhaças e seus temas. Atualmente, mesmo angariando espaço, a vida de mulheres e corpos não dominantes, principalmente negros, ainda é invisibilizada, objetificada e desvalorizada. As palhaças decoloniais se utilizam, assim, de matérias que partem de si, de feridas decoloniais (Belém, 2016) e de memórias (Brondani, 2010) para subverter por meio do riso, combatendo o racismo e o patriarcado, enaltecendo suas culturas afro-brasileiras e o protagonismo negro.

Referências

BELÉM, Elisa. *Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena?*. In: *Ilinx*. Unicamp: Campinas, 2016.

BRONDANI, Joice Aglae. *Varda che bauccho! Transcursos fluviais de uma peaquisatriz: bufão, commedia dell'arte e manifestações espetaculares populares brasileiras*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, 2010.

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.

CHARLATONAS. Direção: Karla Concá. Taquaruçu: Trupe-açú, 2021. Espetáculo Circense (55 min).

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.

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 (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

I WILL SURVIVE. Direção: Karla Concá. Brasília: Palhaça Fronha, 2013. Espetáculo Teatral (50 min).

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.

MÚSICA CLÁSSICA. Direção e atuação: Ana Luiza Bellacosta. Brasília: Palhaça Madame Frôda, 2018. Número de Palhaçaria (18 min).

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.

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.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROMEU E JULIETA. Direção: Gabriel Villela. Belo Horizonte: Grupo Galpão, 1992. Espetáculo Teatral (70 min).



SANTOS, Adriana Patrícia (Drica). *Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

SANTOS, Adriana Patrícia (Drica). Entrevista com Drica Santos. [Entrevista concedida a] Fernanda Pimenta, 2022.

SILVA, Ermínia. *Circo – Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.

SUBINDO NA VIDA. Direção: Karla Conká. Taquaruçu: Palhaça Tapioca, 2015. Esquete de Palhaçaria (11 min).

VERGÉS, Françoise. *Um Feminismo Decolonial*. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VILARINHO, Antônia. Entrevista com Antônia Vilarinho. [Entrevista concedida a] Fernanda Pimenta, 2022.

ZANELLO, Valeska. *Saúde Mental, Dispositivos e Gênero: Cultura e processos de subjetivação*. Curitiba: Appris, 2018.

Recebido em: 30/06/2024

Aprovado em: 17/08/2024