

BOLOLÔS, ARMÁRIOS, MOITAS E RUÍNAS: APONTAMENTOS SOBRE COMICIDADE E DISSIDÊNCIA















Manu Castelo Branco





Copyright © by Manu Castelo Branco, 2023. All rights reserved.

Equipe Realizadora

Coordenadora editorial: Natália Cristina Aniceto

Assistente editorial: Thiago de Barros

Revisão: Kati Souto

Projeto Gráfico, diagramação & capa: Rodrigo Aparecido de Souza **Imagens projeto gráfico**: Azim-Islam, Karolina Grabowska e Mike

Murray

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (BENITEZ Catalogação Ass. Editorial, MS, Brasil)

C214b Cardoso, Manu Castelo Branco de Oliveira

1. ed. Bololôs, armários, moitas e ruínas /

Manu Castelo Branco de Oliveira Cardoso; coordenadora Natália Cristina Aniceto. – 1.ed. –

Brasília, DF : Avá Editora, 2023.

180 p.; 14 x 21 cm.

ISBN: 978-85-54295-61-5

1. Diversidade 2. Gênero 3. Identidade 4. Memória.

5. Teatralidade circense. I.Título.

03-2023/140 CDD 300

Índice para catálogo sistemático:

1. Diversidade : Gênero : Sociologia 300

Aline Graziele Benitez – Bibliotecária - CRB-1/3129

Todos os direitos desta edição são reservados ae autore. É proibida a reprodução integral da obra, de acordo com a Lei nº 9610/98. É permitida a reprodução parcial com devida autorização e marcação de autore e da editora nos casos de postagens em redes sociais. Em casos de violação, poderão ser aplicadas penas previstas em lei.







Às palhaçadas da vida que me trouxeram até aqui.











AGRADECIMENTOS

À Bia Medeiros por toda fuleragem. Tem sido um imenso privilégio chafurdar nos mais diversivos sentidos, palavras e práticas mocozadas em nossas moitas como artistas e como pessoas.

À Joice Aglae por tantas trocas ao longo do caminho por onde temos palhaçeado e borboleteado por aí.

À Beth Lopes pela companhia e pelo compartilhar bololôs que nos entrelaçaram, a todo momento, nesse percurso.

À Drica Santos pela base arborescente que me provoca e inspira, desde os guetos que te habitam e me movimentam a sair do lugar e rever minha existência.

Às amigas palhaças com as quais trilhei muitos caminhos risonhos e risíveis. Em especial a Gena Leão, Ana Fucks, Romana Melo, Daiani Brum, Karla Conká que estiveram bem pertinho de mim em meio a tantos encruzilhamentos. Às *drags*, travestis e todo tipo de gente e práticas dissidentes que tanto me desafiam, provocam e encantam. Em especial a Vinícius Santana, Gabriel Borges, e todo bando Acocoré, que tanto colaboraram com meu crescimento, ramificando delírios poéticos. À Graça Veloso, e ao AFETO, grupo de pesquisadores com os quais trocamos tantos saberes, fazeres e afetos.

À Ermínia Silva, incansável pesquisadora, e inspiração infinita.











APRESENTAÇÃO

LIVRO-FESTA ONDE NÃO FALTA NADA OU QUASE NADA

Os bololôs são muitos. Eles remexem as identidades, brincam com os gêneros, são sexuados e contrassexuados, formam estranhes perifériques acadêmiques ou acadêmiques perifériques estranhes. Tudo isso vira e revira em palhaçarias corajosas e sérias que colocam em questão um cotidiano massacrado por um capitalismo agressivo em um país em migalhas e esmigalhado pelas recentes políticas de desmoronamento do arcabouço cultural brasileiro. O presente livro foi escrito em meio a pandemia de 2020 que ainda corre em nossas veias. O silêncio das ruas e o confinamento não retiraram de Manu a força de uma risada crítica e reflexiva. Temos Judith Butler, Gloria Anzalduá, Leda Maria Martins, Suely Rolnik, Grupo LUME e as amigas palhaças Gena Leão, Ana Fucks, Romana Melo, Daiani Brum, Karla Conká, entre outres, em acaloradas conversações que, por vezes se convertem em 'com versações'. Manoel de Barros espreita.

Há armários mas também cadeiras, mesas, escadas e esconderijos. Feminin@s e masculin@s, drag queens e drag kings brincam de esconde-esconde, cabra-cega e pique-pega no meio da parafernália. Atravessamentos "agenciam relações onde recuperação, manutenção, investigação, pesquisa, apagamento, persistência, risco e descoberta se 'encruzilham' desde um sítio transtemporal" (Manu). Enfim, trata-se de uma festa onde não falta nada ou quase nada. Falta cisudez, mal humor e desgosto, sobra seriedade sobre palhaçaria.







Moitas se amontoam pelos cantos mas também nas ruas, nas quadras, nos parques, em labirintos e sobre palcos. Na falta de palcos, vídeos, na falta de público, *lives*, na falta de vento, ventania.

Há uma leitura ímpar sobre a *Commedia Dell'Arte*, suas enamoradas, cortigianas e as máscaras cômicas femininas. Tratase de uma re-visão inusitada devido ao viés palhace sapatão brasiliense com toque de decolonialidade. Assim, em mais bololôs, temos 'caipiras' e 'caricatas' como por exemplo Dercy Gonçalves, Guaraciaba Melhone, Maria Elisa Alves, Xamego, Silvete Montila, Tchaca, Aurineide Camurupim e, naturalmente, Matusquella e Barbichinha, as palhaçes de Manu.

Tudo isso, como todo vivo, tende a esvaecer-se em ruínas úmidas, portanto férteis e/ou ruínas ressecadas por um vento frio e cortante dos planaltos de Brasília, muitas vezes em chamas, onde brotam, com o retorno das chuvas torrenciais, iteração entre "bulbos e tubérculos" (Manu), entre corpos transgêneros, *queers*, não-conformantes, LGBTQIAP+. Enfim, todes, em bololôs cômicos e dissidentes.

Maria Beatriz de Medeiros Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 2023









PREFÁCIO

Como começar um prefácio? Como falar de Manu sem entrar nos bololôs, sem se embolar, enredar, enrolar, desenrolar... Sem se afetar... Sem amar? Não sei mais como me dirigir para Manu, se a Manu, se o Manu, se e Manu, então, adoto só Manu... Só não, pois Manu nunca é só... Nunca está só e também nunca é só uma pessoa, do tipo de pessoa que anda em multidões, na verdade é multidão. Abrindo armários, estando, entrando/saindo de moitas destrói muralhas, produz ruínas e reconstrói gentes. Impossível perceber Manu sem lembrar do seu sorriso e quando falo lembrar, a imagem vem com som, seu sorriso, que na verdade não é um sorriso, é uma gargalhada, como a das Pombogiras, pois degusta e desfruta do mundo com prazer. No íntimo de minha observação vou percebendo e perguntando quantas muralhas essa gargalhada já não destruiu? De quantas ruínas Manu já se levantou, de quantas moitas teve que fazer uso para adentrar ou espiar espaços. Manu espia o mundo e aqui o espiar não é aquele que se faz escondido, com medo de que a porta do armário se abra, é o espionar atento e estratégico para colocar o mundo em cheque. A comicidade que Manu aponta nestes escritos é gaiata e como Gaia vem para, a partir do Caos, ser próspera e geradora, não somente de reflexões, mas de afetos e, com certeza, geradora de ações e fatos, pois produzirá mudanças de olhares e atitudes perante o mundo. Mas Manu também é Caos, fazendo uma passagem entre ópera, commedia dell'arte, palhaçaria e arte drag ela nos coloca em bololôs epistemológicos que atravessam a comicidade para chegar em questões/reflexões sobre gênero e, então, e identidade (ou desidentidade), que nos levam a panicar para nos afetar e então nos abraçar.







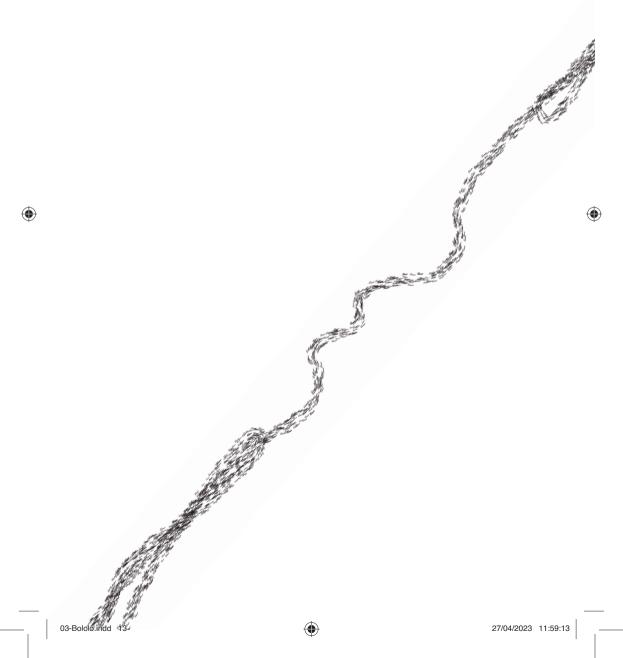
Todo um pensamento dissidente, descolonizador e antipatriarcal é colocado sob a perspectiva da comicidade, esse instrumento de subversão que se alia ao hackativismo/hacktivismo – outra ferramenta muito utilizada nos escritos de Manu, vendo aqui escrita como modo de produzir discursos, para subverter as coisas como são colocadas que devem ser para uma sociedade estruturada sobre padrões patriarcais cis e heteronormativo.

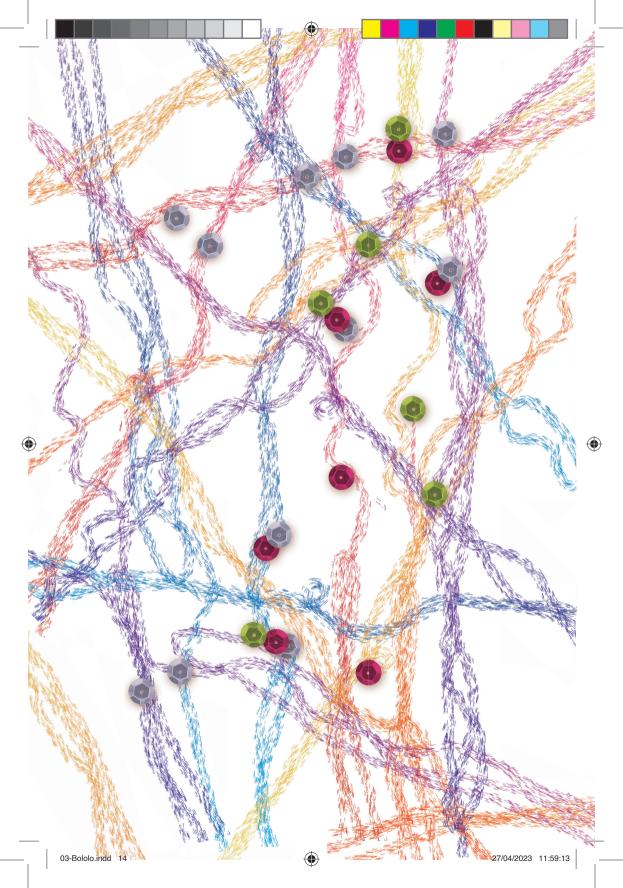
Quando nos envolve nos bololôs de seu percurso e somos embolades/embalades pelo som de sua gargalhada, Manu vem nos propor um amasiamento com o mundo – o que é uma profunda generosidade de sua parte, pois o mundo nem sempre lhe devolveu um sorriso recíproco – para que possamos decifrar, enfrentar afetuosamente e conviver de forma amorosa ou harmoniosa o que este mundo pode nos oferecer, para, a partir da comicidade, mudar aquilo que é limitante e castrador. As mudanças de pensamentos que Manu nos propõem não são traçadas de forma abruptas, são desenhadas depois de muita espionagem, de muita coisa feita/pensada atrás e através da moita para, então, surpreender – como a beleza da arte *drag* ou da palhaçaria que sai de dentro de um bolo, de um armário ou da própria moita – com muito strobo, luzes coloridas e globo, além de confetes, serpentinas e purpurinas. E glitter.... Muito glitter.

Manu vem nos presentear com suas escrituras/ pensamentos para nos embolarmos de vez na sua gaiata visão de mundo, um olhar/fazer exusíaco pombogirante que nos carrega doce e abruptamente, tudo junto ao mesmo tempo em seus pensamentos pivotantes. O que dizer, se não só agradecer por compartilhar bololôs... Só, não, porque com Manu nunca é "só", é sempre muita coisa! Que estas escrituras nos levem cada vez mais a nos embolar, sair e espionar o mundo a partir da beleza de teu olhar.

Joice Aglae Brondani

Salvador, 23 de fevereiro de 2023.





5UMÁRIO

Introdução ou Bololôs, meus emaranhamentos17
Tinha uma pessoa no meio do caminho. Ou, no meio do caminho tinha isso de ser como um <i>hub</i> : identidade e hacktivismo 24
Entre <i>hubs</i> e bololôs35
Notas e Referências41
A Ruína que Ri44
Commedia Dell'arte: Enamoradas, Cortigianas, personagens tipo e máscaras cômicas femininas
Soubrettes, caricatas e intersecções entre circo, ópera e a arte drag
Travestilidade, gênero e o cômico: ou o riso afrontoso80
Castrattis, Capitanos, drag roles, vozes travestidas e questões de gênero
Notas e Referências
Palhaçaria, Identidade, Moita e Armário126
Armário, Moita, intimidade e memória130
Palhaçaria é Fuleragem
Notas e Referências
Considerações Finais (até o momento)175
Notas e Referências177









"O absurdo absorve-me."

(Silvana Leal)

Existir... Parece uma coisa óbvia, pois, aparentemente, simplesmente, existimos. Mas existir, enquanto pessoa, não é nada fácil no mundo globalizado, capitalizado, midiatizado. Para Paul Preciado, mestre em filosofia e teoria de gênero, autor de Manifesto Contrassexual e Testo Junkie e Pornotopia, "o sujeito colonial moderno é um zumbi que utiliza a maior parte de sua energia pulsional para produzir sua identidade normativa¹". Ou seja, para existir hoje em dia é preciso mais do que, naturalmente, respirar. Fazer stories, ser notado, classificado, categorizado, integram um certo sentido de existência nos tempos atuais. E na direção da produção de 'identidades próprias' dentro dessa comunidade, é importante circunscrever-se em um conjunto de normas e esquemas vigentes, considerando dimensões territoriais, culturais, históricas, e muitas outras. É essa circunscrição, justamente, que tende a demandar grande energia. Já me vi fazendo investimentos opulentos no intuito de me encaixar, de buscar a justa combinação capaz de produzir uma sensação de pertencimento, de complementaridade, de ajuste. 'Ser alguém' e/ou 'ser único' e/ou 'ser reconhecido' numa cultura hetero-capitalista custa caro, e exige esforço.

Evidentemente, há quem viva fora do sistema pós-colonial globalizado, por opção, inadequação, ou outro motivo. Para essas



pessoas, e dentro desse contexto, certamente, 'poder viver' não tem o mesmo significado de 'existir'.

Entretanto, para Judith Butler, filósofa pós-estruturalista estadunidense:

"As normas pelas quais eu reconheço o outro ou a mim mesma não são minhas. Elas funcionam uma vez que são sociais e excedem cada troca diádica que condicionam. (...) Também é verdade que certas práticas de reconhecimento, aliás, certas falhas na prática de reconhecimentos, marcam um lugar de ruptura no horizonte da normatividade e implicitamente pedem pela instituição de novas normas, pondo em questão o caráter dado do horizonte normativo prevalecente. O horizonte no qual eu vejo o outro e, com efeito, no qual o outro me vê, me escuta, me conhece e me reconhece também é alvo de uma abertura crítica." ²

A partir dessa perspectiva, 'viver fora das normas', enquanto marcador de várias rupturas não implica, necessariamente, num total 'irreconhecimento' ou numa completa inexistência. Às vezes, 'ser estranho' é um convite à ocupação de espaços de 'existência desestruturante', 'não-conformante', ou ainda, dissidente - no sentido da discordância e do contraditório em relação às normas vigentes.

Tais espaços, ou ambientes, podem indicar a viabilidade de abertura na solidez das estruturas, apelando para diversas possibilidades de vazamento, deterioração, falência, ou até mesmo podendo surgir como testemunho irrefutável da ação do tempo sobre o que parecia ser solidificado, classificado, e ponto final. É a partir dessas 'ambiências de dissidências' que nos aproximamos de imagens e conceitos como: rachadura, falha, desmanche, desvios, ruína, desconstrução e/ou reconstrução, por exemplo.

Sinto que existo desde certas falhas, desvios e/ou rachaduras no sistema, ou 'cystema', que me rodeia. Onde as



marcas entre 'o que se deveria ser' e 'o que não se deveria ser' estão borradas. De forma que não encontro total identificação nem de um lado, nem de outro. Mas também não estou no meio, no 'entre' exato. 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. E desde inúmeros desarranjos e descombinações, eu brilho. Existo num lugar de confusão, e de certa desidentificação. Brinco de chamar esse lugar, e esse fenômeno de instável reconhecimento de 'desidentidade própria', nutrindo e defendendo a possibilidade de uma identificação capaz de resistir à plena, à total reconhecença, ou à sua fixidez.

Consideramos também que, na citação acima, Butler aponta que toda 'marca' pode ser alterada, uma vez que suporta ser usada como uma 'abertura crítica', ou seja, como um convite, ou como fresta, ranhura, para a ocorrência de mudanças nas relações, e nos processos de conhecimento, reconhecimento, auto-reconhecimento de/entre pessoas. Marcas que podem ser também como aprofundamentos na liminaridade visível, como cortes na planície. Entretanto, mais do que alteradas, ou rompidas, penso que essas marcas, de fato, são móveis, pois, dentro de uma mesma perspectiva histórica, ou até mesmo dentro de uma mesma localidade, centralidade ou 'periferidade', as marcas podem diferir de acordo com as circunstâncias e/ou os olhares. Assim, em toda e qualquer paisagem, o que é rasgo para uns, para outres³ é o próprio chão, é o próprio tecido.

Deste modo, há uma infinidade de dados e paisagens psicológicas que se enovelam quando me perguntam quem sou, ou quem penso ser, ou o que dou conta de ser. Como e onde me vejo sendo reconhecível? Quem tenho sido? Como me sinto, me vejo, me relato, hoje? E, por fim, como falar de si, sem tomar outra pessoa como referência?





Por exemplo, Claudia de Lima Costa e Eliana Ávila, em um artigo para apresentar Gloria Anzaldúa e sua ideia de "consciência mestiça", defendem que:

"Anzaldúa trouxe, a partir de seu lugar de escritora chicana às margens do cânone, intervenções das mulheres feministas de cor, lésbicas, judias e mulheres do Terceiro Mundo, entre outras, para o centro do debate feminista norteamericano, até então dominado pela miopia das feministas consideradas brancas, anglófonas, heterossexuais. protestantes e de classe média. Com a irrupção dessas vozes históricas e estruturalmente reprimidas ou sem espaço, a discussão sobre diferença se desloca do plano de uma dicotomia de gênero (a diferença entre homens e mulheres, entre masculino e feminino) e caminha rumo à exploração das diferenças entre as mulheres e no interior das mulheres - tônica que marcou principalmente as preocupações intelectuais e práticas militantes feministas na década de 1980, revelando o reconhecimento de que o campo social está intersectado por várias camadas de subordinação que não podem ser reduzidas unicamente à questão de gênero." 4

Na citação, Anzaldúa é referenciada como uma mulher, uma escritora *chicana* 'marginal'. E ainda que o termo mulher tenha ganhado multiplicidade, se alinhando a uma perspectiva que considera intersecções e camadas que, sobrepostas, geram um chão de bases comprimidas, o termo mulher apenas perpassa parte de sua 'desidentidade'.

Entretanto, a partir do trecho acima, miraculamos Anzaldúa. E poderíamos falar de aspectos de sua vida nessa série de camadas compositivas que imaginamos a partir do que recolhemos desde seus escritos, ou de sua trajetória. Entretanto não conhecemos, ou conheceremos, de fato, na totalidade, Gloria Anzaldúa. Nem ninguém o fará. Talvez porque toda pessoa mude ou porque, como olhamos tudo em perspectiva, por isso, incessantemente, nos escapa a totalidade do que buscamos ver. Vemos, quase sempre,





só um lado, ou só uma determinada janela de tempo. Nos resta, então, confabular sobre Anzaldúa, como confabulamos a respeito de todas as pessoas, inclusive sobre nós mesmos.

Talvez, lá no fundo, o que chamamos de identidade seja um 'acompanhamento' e/ou o compartilhamento de contextos trajetivos. Assim, é a partir de recortes da trajetória de Gloria Anzaldúa que essa pessoa é/está/tem sido relacionada ao chamado 'feminismo da diferença' - que caracteriza-se principalmente pela defesa da tese de que 'não há igualdade sem diferença', e que por isso não se pode usar o termo 'mulher' de forma universalizante.

De fato, há diversas intersecções que alteram a pseudounicidade da categoria 'mulher', pulverizando e pluralizando suas referências. Entretanto, Anzaldúa, é hibridez consciente. E, portanto, inclassificável. Sua escrita impressiona e encanta justamente pela presença de um discurso multiforme que costura argumentação teórica e poesia, inglês e espanhol, estruturalismo e decolonialidade, dando conta de situar a fronteira como lugar pleno de saberes e práticas particulares, e não, somente, como um 'não-lugar' ou um lugar de 'simples passagem'. Anzaldúa consegue expressar sua hibridez, sua mestiçagem, desde sua 'vida escrita', especialmente em *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, que é uma espécie de autobiografia poético-filosófica, publicada em 1987.

Deste modo quero resgatar os conceitos de *mestiza* e de *amasamiento*, apresentados no livro acima citado, onde Anzaldúa se posiciona e se apresenta, conforme Costa & Ávila, desde a tradução de uma passagem da obra:

"Como mestiza, eu não tenho país, minha terra natal me despejou; no entanto, todos os países são meus porque eu sou a irmã ou a amante em potencial de todas as mulheres. (Como uma lésbica não tenho raça, meu próprio povo me





rejeita; mas sou de todas as raças porque a queer em mim existe em todas as raças). Sou sem cultura porque, como uma feminista, desafio as crenças culturais/religiosas coletivas de origem masculina dos indo-hispânicos e anglos; entretanto, tenho cultura porque estou participando da criação de uma outra cultura, uma nova história para explicar o mundo e a nossa participação nele, um novo sistema de valores com imagens e símbolos que nos conectam um/a ao/a outro/a e ao planeta. Soy un amasamiento, sou um ato de juntar e unir que não apenas produzem uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definicões de luz e de escuro e dá-lhes novos significados." 4

A queer que há em mim celebra a queer que resiste em Anzaldúa.

No mais, ser artista, ser palhaça, palhaçe, no mundo de hoje, sem dúvida, é um *amasamiento* porque a imagem da compressão de camadas é real. E valendo-me de toda a liberdade poética que se pronuncia desde os materiais de Anzaldúa ouso expandir o termo em espanhol '*amasamiento*', que parte da ideia de interposição de camadas ou estruturas, pelo termo em português brasileiro 'amasiamento'. 'Amasiar-se' é muito mais charmoso, sensual e brasiliano. Certamente a palavra traz outros contornos. É outra ideia. Mas comunga da mesma ideia de ajuntamento de peles e carnes, de compressão de categorias, e, até mesmo, de fricção entre camadas, só que de forma mais mole. Amasiar é bem mais escorreguento do que 'amassar', que parece ser potencialmente mais estruturante e compressivo.

Então esse 'amasiamento' abrasileirado que vivo, envolve um profundo amor e um verdadeiro tesão pelo que se faz, e se vive. E como amasiar escorrega, ele é coisa transitória e multiforme. É um ato de juntar e viver outra 'coisa'. Uma 'coisa' muito própria, palpável, real, mas também sem tanta definição de luz, sombra, claro, escuro, e sem segurança temporal. Afinal, amasiar é um





ato subversivo, de intersecções, e de prazer nas fricções. Uma coisa de inventar relações, de entrar no fluxo momentâneo de 'ser agora' na história, pois amasiar não é como casar. Amasiar não fixa os pactos de identificação e de relação sem integrar certa instabilidade. E podemos nos amasiar com mais de uma pessoa sem sermos criminalizados por isso. Por fim, no amasiamento há o emprego de certo deboche em relação ao institucionalizado, muito embora no que se refere aos direitos matrimoniais, hoje em dia, tanto faz ser casado ou amasiado, pois amasiar é uma instituição generosa. Amasiar assume e coloca relações, trocas, convívio, à frente do compromisso tácito.

Na minha juventude não haviam casamentos gay, então me amasiei algumas vezes na vida. Tenho prática em amasiar. Foi como uma pessoa amasiante que me esforcei para caber no que se entende por 'mulher lésbica' numa sociedade patriarcal, ocidental, capitalista, latina, brasileira. Por força da biologia que me 'identifica sexualmente', mas também em função de uma série de expectativas sociais, culturais, familiares, muitas vezes fui chamada de mulher, de menina, de irmã. Ainda que num lugar de 'sapatona', que me serviu por anos. Mas essa identificação teve/ tem inúmeras falhas. E também me chamaram de ele, de molegue, de moco, de cara. Por essas diversas falhas, internas e externas, não me identifico como uma mulher cisgênera, hétera, comportada, doméstica, essa foi a mulher que o ambiente ao meu redor tentou me ensinar a ser, tentou me treinar para ser. Tampouco me identifico totalmente com um homem cis ou transgênero, embora em algumas situações me apraz imaginar e agir como um macho, como um homem. Desde a fronteira, da borda, da periferia, do gueto, da moita onde tenho estado, me percebo como uma pessoa que integra o espectro não-binário. Uma pessoa meio pedra, meio água. Recuperando e parafraseando o poema de Silvana Leal⁵, em





2001, e que integra o livro *O Erotismo Proibido Nos Lábios*, e que auscultava a androgenia, me sinto ume 'menine-mulher-macho'.

TINHA UMA PESSOA NO MEIO DO CAMINHO. OU, NO MEIO DO CAMINHO, TINHA ISSO DE SER COMO UM HUB: IDENTIDADE E HACKTIVISMO.

Partindo da investigação sobre as relações entre o meio e o ser humano como fundadoras para a noção de pessoa, e por conseguinte, da geração da tal 'identidade própria' na contemporaneidade, Tim Ingold, filósofo e antropólogo britânico, considera que tornamo-nos pessoas à medida em que, enquanto organismos vivos, estabelecemos relações tanto biológicas quanto culturais com outras pessoas, ambiências, paisagens. Ou seja, ser pessoa não é uma coisa dada, mas as resultantes enquanto relações orgânicas. Para Ingold somos pessoas enquanto sejamos relações. Para tanto, Ingold postula que as relações entre ambiente e cultura, entre biologia e psicologia, nos levariam a entender os processos de desenvolvimento ontogenético de maneira mais aberta. Entendendo a ontogenia como o desenvolvimento de um organismo desde sua concepção até o estabelecimento de um suposto estado de maturidade, que no caso do 'tornar-se pessoa', ou seja, da concretização de uma 'identidade', essa formação nunca se completaria ou se finalizaria.

Para Ingold, a ontogenia não possui finalização identitária, porque não existe maturidade, uma vez que as pessoas são os processos relacionais, e não o produto destes. Sou pessoa aqui, agora, escrevendo, e outra pessoa logo ali adiante, a depender da relação que se apresente.

Nesse sentido, basicamente, 'tornar-se pessoa' é uma aventura trajetiva, pois trata-se de uma elaboração/re-elaboração



(

contínua onde, segundo Ingold: "as reais características dos organismos não são nem inatas nem adquiridas, mas são produtos da interação, ao longo do ciclo de vida, entre causas genéticas endógenas e ambientais exógenas⁶". Essa visão é retomada e aprofundada em outros textos do autor. Entretanto, não se pode afirmar que o interacionismo darwinista ortodoxo se aplique às ideias de Ingold, pois o princípio da 'seleção natural' que relaciona mutações na programação genética entre gerações face a seu embate/troca com o meio externo, se realiza com reservas porque, para Ingold, o genótipo é também um sistema em desenvolvimento, e não um dado. Ou seja, por sermos formas orgânicas, como tais, somos inapreensíveis e estamos em contínuo movimento, inclusive do ponto de vista genético que está sempre em mutação.

De certa forma, a organicidade em Ingold se aproxima do agenciamento deleuziano no que tange ao processo de 'ser pessoa' enquanto ser 'devir pessoa'. E nesse sentido, uma pessoa não é os seus genes, ou como seus genes reagem, mas o que acontece com seu organismo enquanto agencia relações em/com ambiências, ou outras pessoas, ou outras sensações, também orgânicas e mutáveis. Assim, Ingold afirma que "é perfeitamente possível (...) que duas criaturas bem diferentes tenham exatamente o mesmo DNA no genoma⁶", pois são absolutamente distintas em suas interações, e iterações, por conseguinte.

Nesse sentido, gostaria de guardar os termos evolução e interação, para mais a frente debatê-los à luz das considerações feitas pela artista e pesquisadora Bia Medeiros com a finalidade de expandir as ideias de Tim Ingold a partir dos termos 'volução' e 'iteração'.

Já para Ailton Krenak, filósofo, ambientalista, e defensor dos saberes e fazeres dos povos originários brasileiros, conforme



(

apresenta Paulo Alexandre Malafaia, o sujeito é uma "pessoa coletiva". Sobre Krenak, desde essa perspectiva, Malafaia nos informa que:

"Ailton Krenak pressupõe um saber oriundo de uma tradição ancestral e procura falar em nome dela. Esse saber passa por ele, mas não se detém nele. A vantagem aqui parece ser o fato de Krenak explicitar que essa tradição ancestral se identifica com os pressupostos dos quais parte e, mais ainda, dos quais não pretende – ou não pode! – abrir mão. Logo, é possível entender a atuação (filosófica) do autor como sendo, concomitantemente, a de mensageiro e atualizador daquele saber. (...) A situação do autor é, pois, como um vínculo, um elo. Atado ao que lhe antecede, mas, em simultâneo, aberto ao presente-futuro, atualizando aquela sabedoria às circunstâncias hodiernas." 7

Um elo que, na medida em que relaciona, vincula, mas não fixa, caminha junto. Assim, Krenak aponta para a existência de uma espécie "eu-nós" para falar de identidade. E em relação ao 'enlatamento' de sua existência, como 'índio', conforme destaca Malafaia, Krenak dispara que:

"Índio é um equívoco de português, [...] porque o português saiu para ir para a Índia. Mas ele perdeu a pista e veio parar aqui nas terras tropicais do Pindorama, viu os transeuntes e acabou carimbando de índios. Aquele carimbo errado, equívoco, ficou valendo para o resto de nossas relações até hoje." 7

Ou seja, Ailton Krenak também se sente descendente de uma falha, de um desacerto, ao ter que lidar com a cultura ocidental, cristã e capitalista. E desde um olhar decolonial concorda com Preciado em relação à tônica zumbi das sociedades de matriz ocidentais eurocêntricas contemporâneas, que extraem, e/ou extrativizam, o prazer de estar vivo e de ser/estar numa relação orgânica com o planeta e seus organismos.

Nesse sentido, Krenak aponta para a necessidade em se combater a colonização das identidades, desejos, objetivos,





corpos, memórias... Embora um seja branco e inglês, e o outro um elo com os povos originários, Tim Ingold e Ailton Krenak parecem compartilhar o princípio de organicidade e sociabilidade como articuladores da ontogenia. Assim, a 'pessoa coletiva' e os processos de 'tornar-se pessoa' se aproximam.

Já Adriana Santos, palhaça e pesquisadora brasileira que recentemente defendeu sua tese de doutorado, e ainda sobre a processualidade e as relações/agenciamentos que nos tornam pessoas, ou que nos fazem performar 'pessoalidades', refletindo sobre questões da negritude no contexto da palhaçaria, fala sobre a experiência que teve com Clara Lee Lundberg (artista multidisciplinar, coreógrafa e bailarina sueca, residente no Rio de Janeiro), na residência *Hackers* de Gênero, promovida pelo festival Vértice Brasil, em 2014. O projeto Vértice Brasil realiza um encontro e festival de teatro contemporâneo feitos por mulheres, ligados ao Magdalena Project - rede internacional que busca a realização de parcerias e intercâmbios artísticos entre mulheres de todo o mundo. Vértice é um dos primeiros festivais de arte no Brasil onde o recorte de gênero não é apenas o 'eixo curatorial' mas o mote do próprio festival.

Segundo Adriana Santos, a residência, que trabalhava com a criação de *drag queens* e *drag kings* dos participantes, fez emergir muitas reflexões interessantes tanto para ela enquanto pessoa quanto para o trabalho artístico que desenvolvia como palhaça. Entre as reflexões levantadas, está a ideia de que os conceitos e comportamentos dos gêneros feminino e masculino estão ligados a uma 'programação'. Segundo Adriana Santos:

"Interessou-me participar da residência o fato de que o enfoque seria em como "explorar a potencialidade do corpo político", como afirmou Clara Lee no programa da atividade; era o território de pesquisa no qual eu me inseria. Queria pensar esse lugar com relação ao meu negro corpo." ⁸





Adriana Santos conta que, num primeiro momento, foi feito um exercício onde cada participante do curso escrevia em quatro papéis diferentes, um pronome, um verbo, um substantivo e um adjetivo. Na sequência realizou-se uma 'recombinação' dos papéis onde, a partir da contribuição (interação/iteração) de outros participantes, papéis foram reconstruídos. Através dessa residência, Adriana Santos sentiu como se houvesse 'hackeado' as 'programações de gênero' que a habitavam. E ainda falando sobre como os processos foram vivenciados, ela discorre:

"Houve um dia específico para o trabalho com os caráteres masculinos e outro com os femininos. Esse movimento, no qual foram colocadas essas "máscaras" criadas por nós, consistia no dispositivo drag king e drag queen que, segundo Clara Lee, seriam dispositivos que se usa para investigar e quebrar a programação e/ou clichês relacionados a gênero."8

Destacando a importância de que cada participante tivesse podido vivenciar tanto a construção de uma 'máscara' *drag queen* quanto *drag king*, compondo com seu sexo biológico e ampliando o espectro de repertório relacionado a nossos 'padrões de normatividade', Adriana Santos afirma que procurou construir a partir dessa residência sobre *hacker* de gênero:

"Uma prática hacker do racismo no intuito de evidenciar discursos normativos do que é 'ser branco' e 'ser negro' em nosso contexto e com isso provocar tanto a mim mesma, enquanto atriz/performer/negra, quanto ao olhar e percepção do outro no que tange as políticas de identidade racial. Vi que este dispositivo enquanto cena performática subverte os padrões de significação na cena oscilando entre consciência de identificação destes padrões da normatividade de pensamento branca e ao mesmo tempo o rompimento destes. Percebi que meus caráteres criados eram tangenciados não só pelas questões de gênero, mas que havia referentes de minha convivência pessoal do que é ser negro/a e ser branco/a, por meio do jogo na cena com Mestre Selva e Valentina, detectando códigos preestabelecidos e as possibilidades de revisão de estereótipos identitários." 8





Mestre Selva e Valentina correspondem às 'máscaras' *drag king, drag queen* desenvolvidas por Adriana Santos que 'hackeiam' artisticamente aspectos relativos às práticas de gênero, enquanto 'corpos políticos' e suas racialidades. A ação *hacker*, em resumo, é um processo de identificações e reconhecimentos que tem que ver com, entrando em um determinado sistema, conseguir re-programá-lo, reorganizando, alterando, ou subvertendo o caminho da informação, ou ainda, a própria informação em si. É assim que operam as atividades *hackers* em sistemas bancários, previdenciários ou em pleitos e votações. Entrar, corromper e/ou reprogramar os dados e/ou o sistema.

A potência da arte *drag*, enquanto uma ação *hacker*, mora justamente aí. Seja em função das provocações e dos desconcertos que geram, ou em função das programações/reprogramações que alteram, especialmente, desde suas interações/iterações.

Em seu sentido político e dentro da perspectiva de ser uma ação insurgente, hackear é uma ação subversiva e uma prática de resistência ao controle massivo do estado sobre nossos *corpus* e identidades. Para Igor de Freitas e Priscila Arantes, pesquisadores das artes visuais e tecnologia: "a confluência entre arte e ações de resistência, contudo, não é recente, mas podemos dizer que é dentro do contexto da cultura digital que a intersecção entre hacktivismo e arte se torna mais proeminente⁹". Nesse sentido:

"Apontar o ato de resistência como a interface comum entre a arte e a comunicação em uma sociedade de controle parece fundamental para entender as linguagens contemporâneas, particularmente as novas possibilidades estéticas que despontam da interpenetração da arte com as mídias digitais, especialmente aquelas que dialogam com a ação hacker." 9

Freitas e Arantes descrevem o termo hacktivismo como a "junção de *Hack* e Ativismo que envolve a manipulação de código



e bits para promover ideologias e a liberdade de expressão⁹". Curiosa a definição onde se pode conjugar a promoção de ideologias, e, ao mesmo tempo, promoção da liberdade de expressão. Nesse sentido, o hacktivismo e o 'ativismo virtual' são a face e o avesso de certas formas de resistência e engajamento feitas desde a internet onde se pode bombardear o sistema com uma infinidade de informações dissonantes ao mesmo tempo em que se tenta e estabelecer relações não-lineares e desterritoriais entre os código-fontes. Eventualmente, a ação *hacker* também pode tentar 'organicizar' o ambiente tecnológico com vírus e desvios labirínticos.

Continuando com as reflexões, o hacktivismo nos coloca num movimento que se realiza em cadeia, e no caso de interfaces virtuais como a internet, a ação *hacker* se realiza especialmente dentro das redes sociais. Como aponta Jocy de Oliveira, compositora e maestrina brasileira, em uma entrevista dada ao Jornal O Estado de São Paulo em 22/02/2018, onde ela nos fala sobre seu envolvimento/entendimento a respeito das ondas feministas e as novas tecnologias sociais:

"O feminismo vem se manifestando historicamente em "ondas", em seus fluxos e refluxos. Na virada dos séculos XIX e XX, a primeira onda foi dos movimentos sufragistas. Vivi de perto a segunda onda, o feminismo dos anos 1960/70. Morava nos EUA. Foram tempos de transformações comportamentais e sexuais, de rupturas e descobertas, com teorias muitas vezes exacerbadas e provocadoras. Isso foi vital para o passo à frente no rastro das pioneiras sufragistas. A terceira onda foi a dos anos 1990, abraçando a diversidade. Nesses últimos anos, vem nascendo a quarta onda – impulsionada pela internet e especialmente pelas redes sociais, que facilitam o intercâmbio de ideias." 10

Jocy de Oliveira, tem desenvolvido um trabalho multimídia pioneiro dentro e fora do Brasil, envolvendo música, teatro, instalações, textos, vídeos e óperas. Em seu relato, destaca a





emergência das redes sociais e da internet como importantes ferramentas de enfrentamento, resistência, mobilização e veiculação de conteúdos formativos, informativos e provocativos dentro da perspectiva da luta feminista na virada do século.

Sobre as redes sociais enquanto 'tecnologias de relação', ou aplicativos que exploram as relações entre pessoas e seus avatares, conta-se que foi numa rede social, o *twitter*, que um usuário sugeriu o uso da cerquilha (*hashtags*), ou a tecla do jogo da velha, para reunir assuntos, temas, sentimentos, recorrentes em suas publicações. O uso imediatamente se projetou para outras redes sociais, com destaque para o *Facebook* e o *Instagram*.

Hashtags são como nós, ou *hubs*, que entrelacam pontas que não se conhecem, mas que experimentam um ponto de contato, relação ou identificação. Numa linguagem um pouco mais técnica, hashtags são mecanismos de indexação através da criação de hiperlinks que, funcionando como um incrível mecanismo de busca, dão acesso a todes que 'participam' de uma discussão, assunto, sentimento, conectando pontos distintos, e eventualmente desconhecidos, que estão espalhados pela rede. No caso da experiência reportada por Jocy de Oliveira, essas redes logo se tornaram um eficiente mecanismo para reunir mulheres que, por exemplo, através de hashtags, mobilizaram a rede social virtual com testemunhos sobre assédios¹¹, ou outras violências ligadas a 'questões de gênero'. Uma das campanhas mais significativas das redes sociais foi a campanha #primeiroassedio, organizada pela ONG Think Olga, em resposta à série de comentários pedófilos destinados a uma participante de 12 anos durante o reality infanto-juvenil Masterchef Junior, da TV Bandeirantes, em 2015. Através da campanha, mulheres foram motivadas a compartilhar suas experiências com assédio sexual, para mostrar que o caso em questão não era algo absolutamente



isolado, e que acontecia em várias faixas etárias, classes sociais, etnias, enfim. Que a cultura do assédio é estrutural e ampla.

Outrossim, é importante situar que o termo *hacker* integra às Teorias de Rede Complexas, ou simplesmente Teorias de Rede, que compõem os estudos das Teorias da Computação, por exemplo. E na intenção de contextualizarmos a ação *hacker* num sentido mais político, segundo Igor de Freitas e Priscila Arantes, é:

"Importante lembrar que a internet foi criada no fim dos anos 50 em plena guerra fria. Ou seja, com o receio de ataques, por parte dos norte- americanos, a uma fonte de informação centralizada, criou-se um sistema distribuído e não centralizado de informação; hoje conhecido como internet." 9

Ou seja, a internet surgiu como um enorme 'esconderijo a olhos vistos' onde informações poderiam ser distribuídas de forma descentralizada, dificultando a tomada integral de informações sigilosas ou confidenciais, de uma só vez, numa única invasão. Por outro lado, essa conformação faz com que os dados percorram caminhos, mas não sem antes atravessarem uma série de protocolos de segurança. Nessa perspectiva, a internet, enquanto rede, implica numa prática de deslocamentos, de envios ou de navegação, desde sua característica distributiva. Não à toa usamos a expressão 'navegar na internet' ou nos referimos a ela como a um 'mar de informações'. Entretanto, essa navegação também pode flertar com uma sensação de labirinto ou vertiginosa e, provavelmente, todas as pessoas já experimentaram a sensação errática em relação à navegação na internet e suas plataformas. Você começa a se conectar, a navegar, uma janela vai abrindo outra, e quando percebe, passaram-se horas em deslocamentos, e não se chega a lugar algum.



Nos aprofundando um pouco mais nesse tema, Igor de Freitas e Priscila Arantes, corroborando com Alexander Galloway - pesquisador, programador e artista - esmiuçam as principais características de sistemas em rede da seguinte forma:

"Para Galloway (2004) existem três tipos de sistema de informação: centralizado, descentralizado e distribuído. O sistema centralizado é hierárquico e possui um único hub autoritário. Qualquer informação de qualquer parte do sistema tem que passar pelo hub central. (...) O sistema descentralizado se constitui pela multiplicação de diversas redes centralizadas, com cada ponto central tendo controle sobre diversos pontos. A grande diferença do sistema centralizado para o descentralizado é que não existe um ponto central que controle toda a informação, mas sim vários pontos que controlam áreas separadas. Um exemplo desse tipo de sistema é o sistema da aviação: cada avião está em um espaço aéreo, em um diferente aeroporto, cidade; cada um com suas regras. O último sistema seria o distribuído, onde não existem pontos centrais. Cada indivíduo tem a mesma força no sistema. Um exemplo do sistema distribuído, que nos interessa nesse artigo, é a internet. Cada computador pode enviar dados diretamente para outro computador, sem passar por um ponto central. Assim, para funcionar a troca de informações e dados sem um mediador (ponto central), é necessário que existam protocolos de funcionamento; isto é, regras para que os computadores 'com versem' entre si." 9

Achamos que estamos navegando livremente, ou labirínticamente, na internet, e pronto, mas não é bem assim. Estamos sendo acompanhades, capturades, medides, marcades, capitalizades, pois os protocolos de segurança da internet, ou seja, "as regras e recomendações que a informação teria que seguir para se locomover na internet⁹" mapeiam localizações, interesses, dados pessoais, percursos e todo tipo de informação.

Nesse sentido, os algoritmos desempenham uma função estratégica, tornando-se um elemento central no ecossistema informacional e digital. São eles, enquanto sequências de





códigos programados - porém dinâmicos - que traduzem os dados mapeados. Ou melhor, os 'modelizam', definindo como os computadores devem interpretar os dados coletados, mas também, reorganizando os códigos-fonte continuamente.

Complementando as informações desde a citação acima, os *Hubs* funcionam como centros de comandos, interesses ou de ligação, em uma rede de circuitos. São como grandes 'nós', ou 'encruzilhadas de dados', enquanto espaços de contato e espaços abertos para conexões múltiplas. *Hubs* e *hashtag* não são a mesma coisa, mas se aproximam enquanto dispositivos que relacionam, atam e acompanham os deslocamentos e as possíveis iterações através de processos de 'encruzilhamento' de informações.

Em se tratando de redes, um dos conceitos mais importantes é justamente esse conceito de nó (hub), que, diferentemente de um nó de uma rede comum - dessas de se deitar ou pescar - na acepção da cultura digital um 'nó' pode conectar pessoas, impressões, imagens de uma maneira algorítmica, atando eventos e pessoas que não se conhecem e que estão fisicamente distantes, buscando, no entanto, sempre, promover recorrentes atualizações dessas relações.

Assim, e com vistas a explorar a análise das qualidades, quantidades, recorrências, ou outros aspectos de todo tipo de relação/conexão, criou-se o chamado *Marketing* de Conteúdo que se ocupa em classificar, qualificar, quantificar e, sobretudo, capitalizar conexões - provando que, ao sistema capitalista, nada escapa. Isso torna a ação de hackear ainda mais importante e fundamental como forma de resistência, e como possibilidade de subverter o controle social, resultante da análise, captura e programação de desejos, comportamentos, identidades, e subjetividades.





Outrossim, especialmente pessoas que integram a comunidade LGBTQIA+, podem/devem, conscientemente, buscar desenvolver as habilidades necessárias para, inicialmente, hackear o sistema/cystema que nos envolve, agindo como *hubs*, e de forma algorítmica, no sentido de atualização e acompanhamento, mas nunca de controle. Deslocar, mover e mudar.

ENTRE HUBS E BOLOLÔS

Aproveitando essa aproximação mínima em relação às teorias de rede, e a partir da necessidade de se atentar, perceber e *hackear* programações, sempre pensando em tomar desvios, atalhos e descaminhos, trago as ideias de Tim Ingold sobre bordado, ou bordadura, como uma metodologia de poética insurgente, em se tratando de conexões.

Primeiramente, é preciso pontuar que as ideias de bordado, ou de bordadura, sugerem percursos bem mais sensíveis e orgânicos do que as linhas imaginárias e virtuais que constituem as *hashtags* ou os *hubs*. Porém, num certo sentido, *hackear* é como bordar. Embora *hackear* parta de encaixes binários, 0 ou 1, o que sugere processos analíticos mais tecnológicos e de defrontação direta. Enquanto bordar me parece envolver um balanço, uma investigação bem mais afetuosa, e sobretudo, mais relacional. Quem borda lida com defrontamentos/alinhamentos bem mais íntimos e potencialmente mais afetivos. Então, mais do que me envolver em redes, e até mesmo buscar o *hackeamento*, procuro por bordaduras, enquanto vivo, bololôs. Vivo o "trançado mutante6" pleno que teço.

Talvez falte-me a organização e a paciência necessárias para um bordado mais objetivo, e que consiga produzir imagens figurativas rapidamente reconhecíveis. Diante disso, por hora,



só consigo transbordar e me exceder numa organicidade afetiva

Tim Ingold tem sido uma inspiração nesse processo. Identifico em seus escritos o que estou chamando de bololôs e que, para mim, dão conta do emaranhado de fios nos quais me meto, e que flertam com uma ideia de encruzilhar persistente e revisitante. Para o autor:

e 're-criativa'. Assim ao buscar bordar, vou vivendo bololôs.

emaranhados e emaranhamentos.

"Os caminhos ou trajetórias através dos quais a prática improvisativa se desenrola não são conexões, nem descrevem relações entre uma coisa e outra. Eles são linhas ao longo das quais as coisas são continuamente formadas. Portanto, quando eu falo de um emaranhado de coisas, é num sentido preciso e literal: não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento. [...] é um campo não de pontos interconectados mas de linhas entrelaçadas; não uma rede (network), mas o que eu gostaria de chamar de malha (meshwork)." ⁶

Certamente uma malha é ainda mais organizada que um bololô, mas ambos são entrelaçamentos.

Buscando a representação da afetação no contexto de ligar, conectar, entendo a bordadura vislumbrada por Ingold como um dos modos de se fazer emaranhados enquanto metodologia fenomenológica, processo, pois, bordadura é mais do que um simples 'modo de fazer'. Bordadura diz respeito a um modo autoral e criativo. Um modo único e irrepetível. Por fim, o ato de bordar não tem um só modo, tem vários. E todos dependem do que se tem à mão, e de quem borda, e do que 'quem borda' tem em seu imaginário, e seus afetos no momento da bordadura. Essas 'coisas todas' atravessam cada conexão, deixando uma impressão pessoal em cada entrelaçamento. Assim, bordar também é deixar um rastro afetivo. Uma saudade. Uma lembrança.





Como ilustração e como pouso no percurso dessa pesquisa sobre o emaranhar, produzi a videoarte *Emaranhar bololôs*, em 2022, onde Matusquella, minhe palhaça/palhaçe, se relaciona com um bololô.



Imagem 1: Frame videoarte Emaranhar bololôs



Imagem 2: Frame videoarte Emaranhar bololôs





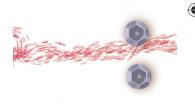


Imagem 3: Frame videoarte Emaranhar bololôs

ASSISTA: "Emaranhar bololôs"







O meu bordado, por enquanto, é bem bololô. Confuso. Intricado. Embolado. Ambíguo. Diversivo. Labiríntico. Mas também é belo e múltiplo.

Muito embora, às vezes, o bololô traga uma aparência ou uma sensação incômoda, de bagunça, pois traz a iminência do 'por fazer', da instabilidade e do devir, é essa imediação que causa certa ansiedade, mas que movimenta a gente. Penso que isso se





dá também porque na 'bordadura tipo bololô', a marca *queer* quer se fazer presente, pois conforme aponta Guacyra Lopes Louro, o bordado bololô usa:

"O questionamento, a desnaturalização e a incerteza como estratégias férteis e criativas para pensar qualquer dimensão da existência. A dúvida deixa de ser desconfortável e nociva para se tornar estimulante e produtiva. As questões insolúveis não cessam as discussões, mas, em vez disso, sugerem a busca de outras perspectivas, incitam a formulação de outras perguntas, provocam o posicionamento a partir de outro lugar. Certamente, essas estratégias também acabam por contribuir na produção de um determinado 'tipo' de sujeito. Mas, neste caso, longe de pretender atingir, finalmente, um modelo ideal, esse sujeito – e essa pedagogia – assumem seu caráter intencionalmente inconcluso e incompleto." 12

Nesse sentido, traço desde o bololô, uma pedagogia e uma costura *queer*. Recuperando o próprio Tim Ingold, que considerava que seguia:

"De modo frouxo o argumento clássico avançado pelo filósofo Martin Heidegger. Em seu célebre ensaio sobre A coisa, Heidegger (1971) buscou delinear justamente o que diferiria uma coisa de um objeto. O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Ele é definido por sua própria contrastividade com relação à situação na qual ele se encontra (Heidegger 1971, p. 167). A coisa, por sua vez, é um "acontecer", ou melhor, um lugar onde vários aconteceres se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. Nós participamos, colocou Heidegger enigmaticamente, na coisificação da coisa em um mundo que mundifica." 13

Desse modo, também desejo seguir "de modo frouxo¹³" qualquer filiação filosófica, pois bololôs não querem ser 'objetificáveis', 'definíveis', uma vez que demandam um permanente mover, com infindáveis deslocamentos, como se





recorrentemente falassem: '- Mexe um pouquinho mais aqui'. Assim, bololôs são extremamente 'coisáveis'.

No mais, para Tim Ingold, as 'coisas' partem de uma espécie de encontro entre os diversos entes, significados e relações que emergem desde suas experiências trajetivas:

"Como uma reunião, no significado antigo da palavra: um lugar onde as pessoas se reúnem para resolver suas questões. Se pensamos cada participante como seguindo um modo de vida particular, tecendo um fio através do mundo, então talvez possamos definir a coisa, como eu já havia sugerido, como um "parlamento de fios" (INGOLD, 2007b, p. 5). Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas." 13

Relendo o trecho acima penso que a 'coisa' pode ser a própria vida, ou como deseja Tim Ingold, o impulso para se "trazer as coisas de volta a vida¹³". E sobre a palhaçaria que tenho feito, e com a qual tenho me arriscado, e em como tenho buscado construir a relação com a expectação viva que se entrelaça comigo enquanto palhaçeamos, ou seja, enquanto coordeno, ou não, o 'parlamento de fios', penso sobre a 'coisa' que tenho sido enquanto pessoa. Uma 'pessoa-toda-coisada', toda 'embololada'. E me rio muito disso pois essa 'coisa' de ser pessoa é um imenso bololô, assim como palhacear também segue a mesma prática.

Ainda repercutindo sobre esse monte de percursos que se entrelaçam, nesse caminho todo bordado no estilo bololô, que é esse 'amasiamento permanente' da vida, corroboro Ingold pois, "a coisa, todavia, não é só um fio, mas certo agregar de fios da vida".





Nesse sentido, e sobre minha pequena vida de poeta, de artista, de palhaça/palhaçe, e de *drag*, no grande bololô do universo, cito mais uma vez Tim Ingold, para quem:

"O (ou a) artista – assim como o artesão – é um itinerante, e seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida. Além disso, a criatividade do seu trabalho está no movimento para frente, que traz à tona as coisas. Diferente das redes de comunicação, por exemplo, os fios de uma teia de aranha não conectam pontos ou ligam coisas. Eles são tecidos a partir de materiais exsudados pelo corpo da aranha, e são dispostos segundo seus movimentos. Nesse sentido, eles são extensões do próprio ser da aranha à medida que ela vai trilhando o ambiente. Eles são as linhas ao longo das quais a aranha vive, e conduzem sua percepção e ação no mundo." 13

Vejo-me assim como essa aranha. E a imagem da teia, como rastro afetivo no tempo, que me leva de volta às ruínas, e a jardins escondidos, e a moitas, com mulheres e outras pessoas com as quais tenho me conectado através de nossos materiais exsudados. Nossas cartografias e maneiras de urdir. E então, o bololô ressurge como uma espécie de ninho, até que consiga alçar um novo voo, talvez mais direto, talvez ainda mais indireto.

Enquanto isso, me reconforto no bololô que venho bordando até aqui.

NOTAS E REFERÊNCIAS

- ¹ PRECIADO, Paul. **Um Apartamento em Urano. Crónicas da Travessia**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, Ed Zahar, 2020.
- ² BUTLER, Judith. **Relatar a Si Mesmo. Crítica da Violência Ética.** Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- ³ Nota explicativa: Entendendo o estranhamento inicial que o uso da linguagem neutra pode ocasionar, reiteramos que o





presente texto buscará/precisará utilizar pronomes, predicados e neologismos, bem como formações linguísticas diferenciadas da gramática oficial/casual, tendo em vista os temas abordados e buscando-se respeitar e evidenciar identidades de gênero nãobinárias, ou outras., que fogem à cisgeneridade.

⁴ COSTA, Claudia de Lima & ÁVILA, Eliana. **Gloria Anzaldúa, a Consciência Mestiça e o "Feminismo Da Diferença"**. REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS, Florianópolis: UFSC, v.13, n.3, 2005.

Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000300014

- ⁵ "Atraída pela obscenidade / Uma menina mulher macho/ Na sala de jantar / Degustando desejo infantil". O poema, segundo confissão da autora, teria sido feito para mim, durante as experimentações fotográficas que compõem o livro. Ver LEAL, Silvana. O Erotismo Proibido nos Lábios, Gráfica Ideal, 2001, p.99.
- ⁶ INGOLD, Tim. **Da transmissão de representações à educação da atenção**. Trad. José Fonseca. REVISTA EDUCAÇÃO, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010.
- ⁷ MALAFAIA, Paulo Alexandre Marcelino. **Filosofia De Uma Pessoa Coletiva**. REVISTA PERCURSOS, Florianópolis, v. 22, n.48, p. 83 108, jan./abr. 2021.
- 8 SANTOS, Adriana Patrícia dos. Dos Guetos Que Habito: Negritudes Em Procedimentos Poéticos Cênicos. (Tese de Doutorado), Florianópolis: UDESC, 2017.
- ⁹ FREITAS, Igor de & ARANTES, Priscila. **Redes e Conexões: diálogos entre ação hacker e arte contemporânea**. Anais do 24º Encontro da ANPAP, Santa Maria (RS), 2015. Disponível em:









http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/igor de freitas priscila arantes.pdf

OLIVEIRA, Jocy de. Jornal O Estado de São Paulo. **Caderno O Estado da Arte: Revista de Cultura, Arte e Ideias.** Entrevista concedida a Leandro Oliveira, , em 22/02/2018. Disponível em: https://estadodaarte.estadao.com.br/criadores-contemporaneos-entrevista-com-jocy-de-oliveira/

¹¹ Uma das campanhas mais significativas das redes sociais foi a campanha #primeiroassedio, organizada pela ONG Think Olga, em resposta à série de comentários pedófilos destinados a uma participante de 12 anos durante o reality infanto-juvenil Masterchef Junior, da TV Bandeirantes, em 2015. Através da campanha, mulheres foram motivadas a compartilhar suas experiências com assédio sexual, para mostrar que o caso em questão não era algo absolutamente isolado, e que acontecia em várias faixas etárias, classes sociais, cores de pele, enfim. Que a cultura do assédio é estrutural e ampla.

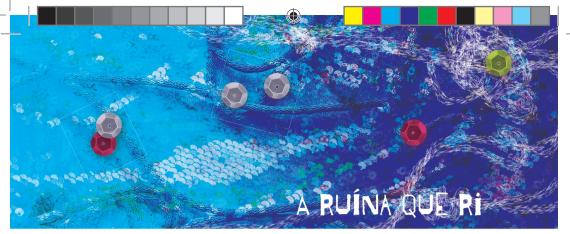
¹² LOURO, Guacyra Lopes. **Teoria Queer - Uma Política Pós-Identitária Para a Educação**. REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS, Santa Catarina: UFSC, vol 9, n 02, 2001.

Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000200012.

¹³ INGOLD, Tim.**Trazendo as Coisas de Volta à Vida Num Mundo de Materiais**. REVISTA HORIZONTES ANTROPOLÓGICOS, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

Disponível em: https://pt.scribd.com/document/144460796//
INGOLD-Tim-Trazendo-as-Coisas-de-Volta-a-Vida





"O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo."

(Manoel de Barros)

"Aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína."
(Caetano Veloso)

Quando María Zambrano, pensadora, ensaísta, teórica e filósofa espanhola, poeticamente nos pergunta:

"O que são as ruínas? Algo deteriorado, sem dúvida, algo desabado. Mas nem todo desabamento é uma ruína. Na percepção das ruínas sentimos algo que não está, um hóspede que se foi: alguém que acaba de ir embora quando entramos, algo flutua ainda no ar e algo permaneceu também. Não nos atreveríamos a permanecermos sozinhos entre ruínas, pois tudo povoar-se-ia, iria povoando-se não mais de sombras, mas de algo mais indefinível. Por quê? As ruínas são uma categoria da história e fazem alusão a algo muito íntimo de nossa vida. São o abatimento dessa ação que define o homem entre todas as outras: edificar. Edificar, fazendo história. Isto é, uma dupla edificação: arquitetônica e histórica. A arquitetura e a história são solidárias e no fundo nasceram do mesmo ímpeto e de idêntica necessidade." 1

Como 'categoria histórica', ou seja, enquanto predicação e/ou qualificação, ruínas nos remetem a um tempo histórico passado que 'quase' acabou. Ruína apela, então, para espaços de memória e de imaginação, e talvez por isso, ao observarmos uma ruína, sentimos uma série de atravessamentos que agenciam



relações onde recuperação, manutenção, investigação, pesquisa, apagamento, persistência, risco e descoberta se 'encruzilham' desde um sítio transtemporal. Ainda como categoria histórica, ruínas marcam a permanência de algo, ou de alguém, de saberes e fazeres, de culturas, que palpavelmente não existem mais, mas que resistem, ou re-existem, perturbando a estabilidade da noção de presentificação e de presença na medida em que sentimos, vislumbramos, acessamos, transvemos - como quer Manoel de Barros - 'devires do passado', ou seja, temos presentes coisas que persistiram como ausências.

Ruínas são, então, edificações que resistem/re-existem, à reconstrução arquitetônica física por sua força histórica, simbólica, afetiva, e, por isso, permanecem em 'estado de ruína'. Para Zambrano, ruínas nos desafiam enquanto humanidade porque lidam com o ímpeto edificativo que quer construir a história. Que quer edificar algo, ou melhor, que quer deixar algo edificado, pois:

"(...) ao edificar, tenta realizar seus sonhos. E sob os sonhos, alenta sempre a esperança. A esperança motora da história. E assim, nas ruínas, o que vemos e sentimos é uma esperança aprisionada, que quando esteve intacto o que agora vemos desfeito quiçá não era tão presente: não havia alcançado com sua presença o que consegue com sua ausência. E isto, que a ausência sobrepassa em intensidade e em força a presença, é o signo inequívoco de que algo tenha alcançado a categoria de 'ruína'." ¹

Em relação ao 'tradicional', ao edificado, ao basilar, a pesquisa sobre as palhaçarias feitas por mulheres e outras identidades de gênero não hetero-macho-normativas, acabam por ganhar as feições de uma pesquisa feita em meio a ruínas, uma vez que dialogam diretamente com 'ausências presentificadas' que sobrepassam o tempo e o registro edificado de palhaços, *clowns*, bufões, histriões, prestidigitadores, bobos da corte, e outros



brincantes inequivocamente apresentados em nossos livros de história sobre a palhaçaria.

Essas 'figuras cômicas' dialogam com uma dimensão simbólica que relaciona a dimensão ritualística da máscara enquanto rito coletivo onde o riso, o prazer e a festa têm lugar de destaque. Entretanto, discricionariamente, algumas máscaras se destacaram em detrimento de outras. Assim, ocorreu um processo de apagamento histórico e simbólico de presenças diversivas que foi/é bastante útil para a criação da ideia de unicidade histórica. Processo esse que acaba por refletir a colonização sofrida pelas artes cômicas, pela história das artes, e até mesmo pela história da humanidade. E é justamente nesse sentido arqueológico e etnocenológico, de pesquisa e recomposição, que investigo essa ruína que ri, pleiteando que as edificações históricas, simbólicas, sejam múltiplas, como são múltiplas as histórias.

Ao buscar trazer uma perspectiva mais etnocenológica para abordar tanto 'histórias' da palhaçaria quanto da arte *drag*, corroboro com Graça Veloso, professor, ator e pesquisador candango, para quem, quando em 1995 acontece o manifesto de criação da etnocenologia, descortina-se "a possibilidade de o ritual ser tratado como ritual, religião como religião, festa como festa, e teatro como teatro²", num diálogo respeitoso, ético, e permanente. Ou seja, com uma postura capaz de enxergar e perceber essas ausências e apagamentos, bem como capaz de perceber aproximações e atravessamentos com manifestações hodiernas.

Segundo Graça Veloso, para "seus fundadores, a etnocenologia tem dois compromissos ideológicos básicos: a negação do etnocentrismo e a afirmação da diversidade²". Assim, a etnocenologia, ou ainda, "a afirmação da diversidade abre a



todos, teóricos e práticos da cena, outras portas, diferentes do palco teatral, para a investigação sobre o mundo²".

Dessa forma, a análise, registro, descrição e cartografia de expressões cênicas, em especial no tocante à comicidade e ao riso, presentes em performances, ritos e afins, carecem de um olhar que seja capaz de sair em busca de pistas, aceitando todo tipo de vestígio como uma possibilidade de memória, articulada não somente pela razão e sequenciação cronológica, mas por seus paralelismos, encruzilhamentos e, até mesmo, ambiguidades. Por fim, é preciso estar atento aos desvios, não para corrigi-los, mas para acompanhar e parafraseando Derrida: "mandar passear os mitos".

COMMEDIA DELL'ARTE: ENAMORADAS, CORTIGIANAS, PERSONAGENS TIPO E MÁSCARAS CÔMICAS EFMININAS

Partindo de uma reconstrução histórica tradicional, edificada em livros, e eurocêntrica, a 'entrada' de mulheres em cena se deu dentro da chamada *commedia dell'arte*, uma forma teatral vastamente documentada e cujo início se localiza e se 'temporaliza' na Itália pré-renascentista. Entretanto, ao invés de 'entrada', poderíamos/deveríamos falar numa 're-inserção' feminina no palco/cena, desmedindo e extrapolando o contexto europeu medieval-renascentista ao considerarmos outras culturas onde a mulher não teve a mesma proibição, ou onde a reação dada à proibição de ocupar a cena não se deu da mesma maneira.

Roberta Barni, estudiosa da *commedia dell'arte*, tece uma série de considerações bem relevantes na apresentação do livro de Flaminio Scala, intitulado *A Loucura de Isabella e Outras Comédias*





da Commedia Dell'arte, onde se apresentam um montante de 40 jornadas, ou *canovaccios* - que são os registros escritos - ou algo como as bases de roteiro, que davam suporte às improvisações de artistas italianos *dell'arte* à época.

Ainda sobre o título da obra, é interessante ressaltar que Isabella é um dos nomes mais contumazes para a 'máscara' das *Enamoradas*, uma das 'personagens tipo' dessa forma teatral. No livro acima citado, antes das jornadas, e para apresentálas, Roberta Barni, nos contextualiza sobre algumas máscaras femininas da *commedia dell'arte*, elaborando-as da seguinte maneira:

"OS NAMORADOS, cujos dotes principais tinham que ser a elegância, a graça, a beleza, falavam em toscano literário e, assim, como as criadas, não usavam máscaras. Entre os homens temos: Fabrício, Horácio, Cíntio, Flávio, Lélio. Entre as mulheres temos Angélica, Ardélia, Aurélia, Flamínia, Lucila, Lavínia e, prenome de Andreini, a maior virtuose do século XVI, Isabella. São personagens enfáticas, apaixonadas, às vezes com frenesi. Com o avançar do tempo, tornam-se cada vez mais enlanguescidas. Diante do fascínio imediato exercido pelas máscaras, é difícil imaginar qual teria sido o grande atrativo dos papéis dos namorados. (...) É preciso notar, no entanto, que os escritos da época testemunham que o maior sucesso, junto ao público, era justamente daquelas atrizes — Vincenza Armani, Vittoria Piissimi, Isabella Andreini — que interpretavam as namoradas." 3

Isabella Andreini, citada por Barni, foi incrivelmente famosa e respeitada como atriz e escritora. Ela trabalhou na companhia de Flaminio Scala em sua juventude, onde conheceu Francesco Andreini, com quem se casou em 1578, e juntos fundaram a *Compagnia dei Comici Gelosi*. Entre os escritos sobre o surgimento e apogeu da *commedia dell'arte* há uma boa quantidade de escritos sobre as apresentações desses artistas, sobretudo em relação ao desempenho fabuloso e marcante de Isabella Andreini.





Mas poucos são os registros sobre outres comediantes *dell'arte*. Já sobre Flaminio Scala, sabe-se que o autor, no fim da vida, trabalhou como diretor de sua própria companhia, a *Libera Compagnia dei Confidenti*.



Imagem 4: Medalha Comemorativa com imagem de Isabella Andreini, Itália, 1604



Imagem 5: Enamorada. Afresco no Castelo de Trausnitz . Fonte: MOLINARI, 1985, p. 64.

Para nós, com os olhos de hoje, pode mesmo ser difícil elaborar o que essa re-inserção de mulheres em cena nos séculos XV e XVI significou. Não obstante, quando Barni afirma que,



justamente, as personagens femininas das *Enamoradas* e das

Criadas não utilizavam a máscara facial tão característica dessa forma teatral, mas que, pontualmente, elas causavam imenso alvoroço, a autora está a nos falar da espetacularidade que os corpos e os rostos e vozes femininas, em cena, causaram à época. Ou seja, provavelmente, o frisson de ver uma mulher no palco integrava os dispositivos espetaculares dessa forma teatral.

Para além disso, sabe-se que a *Compagnia dei Comici Gelosi*, dos Andreini, se apresentou diversas vezes para Ferdinando Medici e a corte italiana renascentista. Ferdinando Medici também era patrono e grande incentivador da *Camerata Fiorentina*, grupo de artistas italianos que lançaram as bases para a criação da ópera, anos depois. Mas o que a *commedia dell'arte* tem a ver com a ópera?

Primeiramente, vale lembrar que a proibição para que mulheres subissem ao palco no intento de interpretar obras teatrais também se aplicava a música e ao canto, o que aproxima a história da música vocal e do teatro europeus nesse quesito impeditivo. Entretanto, *a posteriori*, ambas as linguagens revelamse solidárias nos lugares simbólicos cuja espetacularidade causada pela reinserção de mulheres em cena é ponto comum.

Essas 're-estreias', não aconteceram no mesmo tempo histórico, porque a 'invenção' da ópera é posterior a *commedia dell'arte*. No entanto, a personagem da *Enamorada*, desempenhada por Isabela Andreini - e ela mesma enquanto ente social espetacular - se relacionam diretamente com a criação da chamada *primma donna* italiana, rainha do teatro romântico e da ópera renascentista, dentro de uma linhagem histórica, cronológica e simbólica. Ou seja, tanto pela qualidade de expectação que geravam, e/ou pelas excepcionais qualidades artísticas próprias de cada uma dessas mulheres, porque certamente houveram



muitas mulheres nos papéis de *Enamoradas*, há uma linha histórica, ou melhor, um bololô histórico, que une as *Enamoradas dell'arte* às divas líricas pós-renascentistas, como Gertrud Elisabeth Mara⁴, Marie Wilt⁵ ou Giusepina Pasqua⁶ e as modernas divas líricas como Maria Callas⁷, Montserrat Caballé⁸, e Jessye Norman⁹. Mas o bololô histórico não para por aí, e esse novelo simbólico e artístico, que ata as *Enamoradas* às *divas* líricas, também as enreda às *divas pop* contemporâneas como Madonna, Lady Gaga e Beyoncé, por exemplo.

Seguindo essa linha lógica e simbólica onde *Enamoradas* inspiram as divas, os *enamorados* também inspiram os cantores masculinos. Da mesma forma, os Arlequins, Pantaleões e *Capitanos* são basilares para as comédias de costumes, e também para a palhaçaria tradicionalmente feita por homens. Nessa linha, as *Enamoradas* e *Servettas*, potencialmente, seriam basilares para a 'palhaçaria feminina'. Mas não é mesmo assim. Em função da ruína¹, desde os apontamentos de Zambrano, em relação às questões de gênero, as máscaras femininas da *commedia dell'arte*, e em especial as máscaras das *Servettas* e *Soubrettes* foram pouco estudadas.

É desde esse bololô histórico, e olhando para essa 'ruína que ri', que quero tecer apontamentos sobre a arte da palhaçaria mas, também, sobre a arte drag, elegendo alguns aspectos do intrincado processo de alteração/suspensão, paradogmática, paradigmática, sexista e de gênero, que oportunizaram o borrar de fronteiras. Pois, é em decorrência de impedimentos ou afrontamentos baseados em diferenças entre gênero binários, que temos as situações germinais da arte drag, com homens vestindo-se de mulheres e vice-versa, bem como na música clássica européia temos a ocorrência de castrattis, como forma de interação desde a norma 'mulheres não sobem ao palco', por exemplo.





Voltando, contudo, à *commedia dell'arte*, e por conseguinte à palhaçaria, apresento às descrições dadas a mais personagens típicas femininas dessa forma teatral. Neste período, além das *Enamoradas*, temos, segundo Roberta Barni:

"AS CRIADAS OU AMAS: surgem logo ao lado do zanni, como sua versão feminina, a Zagna. Franceschina, a primeira delas, era interpretada por um homem, Battista Amorevoli da Treviso. Já na companhia dos Gelosi, o papel de Franceschina é de Silvia Roncagli. Como podemos notar pelos textos de Scala, Francisquinha aparece como mulher do estalajadeiro, ou mulher do zanni e não raro se disfarça nos mais variados tipos. Em 1614, na companhia dos Confidenti, será mais uma vez um homem a representar esse papel. Enfim, a situação é variada. Geralmente falavam em toscano, e terão diversos nomes: Smeraldina, Pasquella, Truchetta, Riccolina, Diamantina, Coralina, Colombina. Nenhuma delas usa máscara." 3

Na descrição, me chama a atenção o fator travestivo dessa personagem tipo - designação básica das máscaras presentes na commedia dell'arte - e por conseguinte, de sua 'meta teatralidade', onde uma máscara dell'arte veste-se de outra, já dentro de um contexto de diversidade sexual entre seus intérpretes à época. Aliás, esse tema da travestilidade, será retomado mais à frente, então é importante ressaltá-lo desde esse momento.

Tal qual Isabella Andreini, as *Enamoradas* e *Servettas* desfrutavam de outras qualidades que não seriam exatamente 'cômicas', no sentido de engraçadas, e que se referem a atributos físicos mas também se relacionam com a desenvoltura social dessas mulheres em função aos 'dotes' culturais, ou *virtù*, que deveriam possuir. Sobretudo no caso das intérpretes das *Enamoradas*, que precisavam saber tocar instrumentos, cantar, dançar, recitar poemas, sonetos, falar outros idiomas, idioletos, e entender de jogos lúdicos (como cartas, gamão, entre outros). As atrizes que desempenhavam estas máscaras precisavam ser





muito cultas, além de muito belas, o que implicava e imprimia uma outra maneira de se fazer comédia, pois "sabemos que não só de erudição se valem as comediantes: algumas eram sábias em utilizar expedientes de provocação erótica para conquistarem o favor do público. Erudição e erotismo (esses) aspectos estão fartamente documentados³", conforme nos aponta Roberta Barni. No que a comicidade feminina parece desfrutar de uma relação que combina o erótico e o erudito de uma maneira especial, singular.

Seguindo com os apontamentos, é relevante salientar que, em geral, é nas personagens dos servos e das *Servettas*, que se expressam de forma mais flagrante os traços cômicos que vão impregnar a máscara, os roteiros, as situações e 'ações cômicas' dentro de uma perspectiva histórica palhacesca ou da comicidade que foi exportada desde a Europa para o mundo. Inequivocamente são os servos, como Arlequim e Pulcinella, que dão a base do que hoje conhecemos por *gags* físicas ou outras 'cascatas', como as cambalhotas, quedas, tapas e tropeços, *exempli gratia*.



Imagem 6. Serva, estatueta Veneziana, séc. XVIII. Fonte: DUCHARTRE, 1955, p. 240



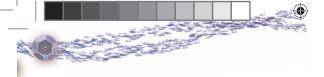
Já as *Colombinas*, dominavam e valiam-se de outras habilidades e virtudes. De moral duvidosa, e bastante disponível para atuar em situações de conflitos e questões amorosas, utilizavam os expedientes para resolver, ou criar, intrigas entre as demais máscaras cômicas, como disfarçar-se.

Por outro lado, para Roberta Barni, a reinserção de mulheres em cena e nas companhias profissionais de teatro européias, eventualmente nômades, trouxeram alterações na maneira de se fazer *commedia*, de modo que "com as mulheres também entra em cena a erudição, a improvisação de tradição acadêmica, improvisação poética e conceitual, cantada ou em rima, em suas componentes cultas e populares³".

Sem embargo, nas citações, Roberta Barni nos fala da qualidade da improvisação de um grupo de mulheres *dell'arte* em oposição aos comediantes masculinos desse contexto. A autora parte do estranhamento que deveriam causar nos homens, algumas vezes barbados, interpretando mulheres e sugere que a admissão definitiva em cena de mulheres nos teatros europeus, com formação acadêmica e estudos musicais e literários, bem como com os saberes de outras 'especialidades femininas', alteraram o gênero teatral, confluindo para sua profissionalização e para estruturação do que hoje conhecemos como *commedia dell'arte*.

Ou seja, além da fixação das personagens e do ganho no roteiro com a inserção de números musicais e de declamações poéticas, a presença de mulheres, também nas coxias, acabou dando a metodologia mínima, e tão necessária, para o estabelecimento de uma companhia profissional de artes cênicas na Itália, e posteriormente, em toda Europa. O que resvalou em várias colônias, inclusive, no Brasil.





Assim, a introdução dessas 'mulheres instruídas', ou ainda, das *meretrices honestae*, foi mais do que somente a substituição do sexo de seus intérpretes, foi uma alteração poética no sentido de abandonar a cena bufonesca grotesca que era comumente apresentada num contexto apenas masculino. Mas também foi um 'choque de gestão', no sentido da organização e 'produção' das companhias *dell'arte*, afinal, viajar com uma mulher implicava em outros cuidados. Em resumo, a exibição delas em cena demandava, esteticamente e profissionalmente, um outro grau de acabamento e de 'produção'.

Outrossim, a commedia dell'arte influenciou enormemente toda a cadeia cômica européia posterior a ela, como a comédia moderna e suas descendências, através de autores teatrais como Moliére, Goldoni e outros, como pontuado acima. Devido a assimilação da cultura européia e sua miscigenação com outras culturas africanas e ameríndias, essa influência pode ser facilmente percebida. No Brasil, por exemplo, em obras de Martins Pena, onde as personagens teatrais se baseiam nessas máscaras dell'arte. Mas também em Ariano Suassuna, Arthur Azevedo e nas diversas expressões culturais que acontecem preferencialmente na rua, como o mamulengo, o bumba-meu-boi, as folias de reis, entre outras. Ou seja, a estrutura dramática cômica, as ocupações e o *status quo* das personagens da comédia moderna e de diversas formas 'populares' brasileiras se baseiam nesses cannovaccios e nessas 'personagens tipo'. Neles, sensivelmente, as servas e os zannis, desempenham papéis fundamentais para o desenrolar da comédia.

Essa tradição cômica também se repete nas óperas *buffas,* onde as criadas agem em conjunto com os outros servos, e/ou suas patroas, as condessas, ou ainda, as *Enamoradas,* formando também uma dupla cômica bastante regular. Há, contudo,



(

sensíveis diferenças entre a dupla Pantaleão e Arlequim, e a dupla Condessa e Colombina, ou Arlequina, pois essas alianças femininas podem trazer outros temas, outras lógicas e outros motes cômicos.

Entretanto, sem demagogia, em muitos textos, estas primeiras atrizes são frequentemente relacionadas à prostituição, ao meretrício ou, ainda, à 'cortesania', numa perspectiva de diminuição ou desvalorização da profissão de atriz e do gênero feminino a partir de uma ótica moralista e sexista entre gêneros binários, e por extensão, capacitista, reguladora e simbólica que determina o que mulheres podem, ou não podem.

Problematizando ainda este tema, a partir de um olhar germinal sobre os aspectos cômicos potenciais das Enamoradas e *Servettas*, ao lado da reacomodação simbólica e social que implicaram, ou seja, da ressignificação da mulher a partir de sua erudição e graça, temos Franca Rame.

Franca Rame é conhecida no Brasil por ser a esposa de Dario Fo, mas ela é muito mais do que isso. Sua história pessoal é surpreendente. Rame foi atriz desde sua infância. Por ser filha de comediantes, subiu pela primeira vez ao palco ainda no colo de sua mãe. Nascida em 1929, na Itália, foi uma das atrizes mais queridas do país. Escreveu junto com Dario Fo inúmeras peças de teatro e comédias teatrais, atuou em filmes e, devido a seu envolvimento político com a esquerda comunista, foi presa e violentada em 1973 por fascistas. Posteriormente foi eleita senadora mas renunciou ao posto e dedicou-se a escrever, junto com Dario Fo, entre outros textos, o *Manual Mínimo do Ator*.

Deste livro, recuperamos um dos raros trechos em que tratam mais especificamente da performance de mulheres nas artes cênicas, ou ainda, do contexto espetacular feminino





do período. Franca Rame nos fala que "as mulheres cômicas só atuavam em tabernas, desempenhando o duplo papel de jogralesca e prostituta¹⁰". Rame faz um retrato diferente da atuação espetacular feminina do período em questão, mas que, ainda sim, dialoga com o retrato de Isabela Andreini feito por Roberta Barni, no entanto, 'des-moralizando-o', mas reiterando o potencial erótico que Andreini provavelmente desenvolveu. Franca Rame segue relatando que:

"No palco, os papéis femininos eram interpretados por rapazes, os famosos marioli. Poucos sabem que a palavra mariolo ou marioulo, cujo atual significado é rapaz ardiloso e larápio, significava, originalmente jovem mentiroso e tratante, referindo-se aos rapazes que, nas representações sacras, atuavam no papel de Maria, revestidos portanto de uma candura e pureza que não possuíam de nenhum modo." 10

Em relação as jogralescas, elucidamos que Rame refere-se às mulheres que viviam de sua exuberância, histrionismo, e que hibridizavam habilidades cômicas, habilidades lúdicas, erotismo, declamação e/ou execução de cantigas de escárnio e difamação, apresentando-se preferencialmente dentro de tabernas desde o período medieval, uma vez que neles eram permitidas exibições/apresentações de mulheres. Nesses espetáculos elas misturavam dança, música e, eventualmente, 'contação' de histórias, atuando como as *fabliaux* francesas que, segundo Franca Rame: "à noite, no interior dos estábulos, contavam fábulas, moralidades, e logo que as crianças adormeciam, histórias obscenas¹⁰".

Nesse sentido, Franca Rame reconstrói uma vertente de comicidade feminina mais bufonesca e sensual, corroborando e demarcando muito bem uma vertente de comicidade mais obscena, erótica e pulsional. Essa matiz dialoga demais com o mito de Baubo desde uma perspectiva cômica onde o riso e o prazer integram uma mitologia que flerta com o grotesco enquanto energia vital e risível.





Baubo é uma deidade do panteão grego. Ela aparece especialmente nos mitos da religião órfica, e é conhecida como a deusa da alegria. Essencialmente obscena, é retratada sempre mostrando a vulva que, em conjunto com os seios e o umbigo, recriam a imagem de um rosto que ri. Em uma de suas passagens mitológicas conta-se que Baubo teria feito Deméter voltar a sorrir quando a mesma estava profundamente enlutada pela perda de sua filha. Perséfone.



Imagem 7: Foto de uma estatueta da deusa Baubo, encontrada em Priene, na Turquia

Paula Gorini Oliveira, doutora em Comunicação pela UERJ, numa comunicação de pesquisa no Comunicom - Congresso Internacional de Comunicação e Consumo de 2021 -, conta que:

"A história de Baubo é a história da deusa obscena, que foi associada a tudo aquilo que é sujo, que é impróprio, que não se deve ter contato. A história ocidental foi, pouco a pouco, esvaziando a memória de Baubo e levando-a para debaixo da terra, atribuindo-lhe valor de impureza. Soterrada, ela foi relegada ao papel de coadjuvante junto a divindades gregas,





e não representa nenhum dos estereótipos normalmente associados à mulher nas mitologias clássicas, como mãe, donzela ou anciã. Sua força está na capacidade de fazer rir, de curar, e ela faz isso contando piadas "sujas" que fala por entre as pernas. Ou seja, tanto a cura é produzida pelo afrouxamento de tensões e liberação de emoções que se dão no corpo, como é pelo corpo, que Baubo apresenta sua potência e divindade." 11

Baubo é também uma referência muito recorrente em estudos sobre o Sagrado Feminino. Em seu livro *Mulheres que Correm com Lobos*, a psicóloga, filósofa e ensaísta Clarissa Pinkola Estés, fala sobre essa relação entre o sagrado feminino, o obsceno e o riso. Para a autora:

"No sagrado, no obsceno, no sexual, há sempre uma risada selvagem à espera, um curto período de riso silencioso, a gargalhada de velha obscena, o chiado que é um riso, a risada que é selvagem e animalesca ou o trinado que é como uma volata. O riso é um lado oculto da sexualidade feminina: ele é físico, essencial, arrebatador, revitalizante e, portanto, excitante. É um tipo de sexualidade que não tem objetivo, como a excitação genital. É uma sexualidade da alegria, só pelo momento, um verdadeiro amor sensual que voa solto e que vive, morre e volta a viver da sua própria energia. Ele é sagrado por ser tão medicinal. É sensual por despertar o corpo e as emoções. Ele é sexual por ser excitante e gerar ondas de prazer. (...) É a sexualidade mais selvagem da mulher." 12

Esse tema da obscenidade feminina e da 'cortesania' tem sido exaustivamente revisitado pela estudiosa, pós-doutora em palhaçaria, bufonaria, teatro, e especialista em *commedia dell'arte*, Joyce Aglae Brondani. A autora desenvolve um interessante diálogo entre manifestações afro-brasileiras e estudos sobre máscaras femininas *dell'arte*. Brondani tem produzido trabalhos bastante desafiadores, acadêmicos e artísticos, sobretudo do ponto de vista da releitura de documentos do período medieval, mas também do período colonial, sobretudo no que tange a descrição e arqueologia de outra personagem tipo da *commedia dell'arte*: a





Cortigiana, uma máscara dell'arte que foi sendo invisibilizada ao longo de séculos.

Segundo Joyce Brondani:

"A Cortigiana é uma máscara feminina da commedia dell'arte não muito conhecida. Diz-se "máscara", mas, tanto quanto as outras máscaras femininas, a Cortigiana não possui a máscara objeto, porém, o corpo deve comportarse como se a portasse e, na cena, ter a mesma energia e expressividade latente que os corpos que usam a máscara objeto. A Cortigiana é uma máscara que possui traços da serva (Servetta/Zagna) e traços nobres (Nobile/Innamorata). É uma máscara que perambula livremente entre os dois pólos que formam a cena da commedia dell'arte: servos (Zanni, Arlechino, Pulcinella) e patrões e nobres/enamorados (Dottore, Pantalone, Enamoratti...) Além de poder desenvolver os papéis de cigana, forasteira e conhecedora dos poderes das ervas." 13

Roberta Barni não nos traz essa máscara feminina em sua introdução aos escritos de Flaminio Scala. E até conhecer o trabalho de Joyce Aglae Brondani não tinha ouvido falar dessa personagem tipo. Noutro trecho, a partir da pesquisa que empreendeu na Itália integrando a *Scuola Sperimentale dell'Atore* entre os anos de 2008 e 2009, Brondani nos fala ainda sobre a existência dos *ciarlatani*, ou charlatães, que são como um misto de vendedores ambulantes, prestidigitadores e curandeiros que já "empregavam mulheres por volta de 1.400¹³", ou seja, em plena baixa idade média, e antes mesmo da ocorrência da *commedia dell'arte*.

A partir dos apontamentos de Brondani, imediatamente me vejo frente a uma bruxa medieval, dessas condenadas pela Inquisição e que se presentificam nas 'fabulações históricas' de Silvia Federici em o *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. O texto de Silvia Federici, filósofa, professora e ativista feminista italiana radicada nos Estados Unidos, relaciona a caça às





bruxas, ao início da implantação das bases do sistema capitalista onde:

"Se considerarmos o contexto histórico no qual se produziu a caça às bruxas, o gênero e a classe das acusadas, bem como os efeitos da perseguição, podemos concluir que a caça às bruxas na Europa foi um ataque à resistência que as mulheres apresentaram contra a difusão das relações capitalistas e contra o poder que obtiveram em virtude de sua sexualidade, de seu controle sobre a reprodução e de sua capacidade de cura. A caça às bruxas foi também instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal em que os corpos das mulheres, seu trabalho e seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos." 14

Não devemos tratar como coincidência o fato da máscara cômica feminina que se relaciona com a imagem 'bruxesca' de mulheres, a *Cortigiana*, falte ao rol de máscaras femininas apresentadas nos tratados sobre a *commedia dell'arte*.

Poder-se-ia dizer que, para além da caça às curandeiras, parteiras, raizeiras e afins, também a máscara da *Cortigiana* precisou ser caçada enquanto representação cênica dessas mulheres.

Ana Paula Vosne Martins, pesquisadora e doutora em história pela Unicamp, analisou cuidadosamente as vidas e as obras de duas *meretrices honestae*, Veronica Franco e Tullia D'Aragon, notáveis cortesãs do período renascentista. Para a estudiosa, essas *Cortigianas* foram "amadas e odiadas, elogiadas e execradas¹⁵", mas não se tratavam das atrizes que interpretavam essa máscara teatral dentro da *commedia dell'arte*, que, provavelmente, dão base a essa máscara *dell'arte*, e vice-versa.

Nesse sentido, é importante destacar que as máscaras cômicas dessa forma teatral se baseiam na estrutura social elementar daquela época. No entanto, é a partir de uma





'representação' plena de picardia, paródia, escárnio e crítica que essas máscaras se configuraram e se firmaram na *commedia dell'arte* e também no carnaval veneziano, haja visto que, nesse contexto festivo e de rua, há o emprego de uma máscara veneziana com esse nome como documentado, por exemplo em gravuras de época do artista Francesco Bertelli.



Imagem 8. Magnífico e Cortigiana. Gravura de Francesco Bertelli, da série Il Carnavale Italiano Mascherato, 1642.

Nesse sentido, muito provavelmente, a máscara da *Cortigiana* se relaciona com as cortesãs da época. Estas mulheres desafiaram fronteiras, e, segundo Ana Paula Vosne Martins foram marcadas "pela desonra e pelo preconceito¹⁵". Foram notáveis não só pela beleza física, "mas igualmente pela inserção de ambas nos círculos literários e humanistas do Renascimento e pela produção poética, epistolar e ensaísta à qual se dedicaram ao longo de suas vidas¹⁵" conforme relatado por Ana Paula Martins.

Veronica Franco foi escritora, poeta, e, inclusive, editora.





Seu reconhecimento e fama, contudo, não a pouparam de ser denunciada como bruxa à Inquisição, e ela teve que comparecer frente ao Santo Ofício por "acusações e difamações de outros poetas que ela conhecia e com quem travou um verdadeiro duelo poético não só para se defender, mas também para fazer a defesa das mulheres, em particular daquelas mais pobres e submetidas à violência dos homens¹⁵" conforme aponta Ana Paula Vosne Martins.

Segundo a pesquisadora:

"A ambiguidade foi uma marca indelével na vida dessas mulheres cultas, livres, sofisticadas que ousaram se expor no mundo público não só pelo ofício de cortesã, mas pela palavra escrita, o que elevava ainda mais o tom das críticas de seus detratores." 15

Tulia D'Aragon teve uma caminhada um pouco mais tranquila do que Veronica Franco, uma vez que contou com patronos muito poderosos e influentes, a família Medici, que a protegeu de calúnias e perseguições, mas, mesmo assim, ela faleceu na mais completa penúria conforme apurou Ana Paula Vosne Martins¹⁵.

A associação de mulheres com 'práticas bruxescas' podiam abarcar desde habilidades botânicas, culinárias¹⁶, cognitivas, artísticas, ou outras, como vemos no caso de Veronica Franco, mas, até mesmo a extrema beleza poderia ser considerada diabólica. Segundo Silvia Federici:

"Historicamente, a bruxa era a parteira, a médica, a adivinha, ou a feiticeira do vilarejo, cuja área privilegiada de competência - como escreveu Burckhardt sobre as bruxas italianas — era a intriga amorosa." ¹⁴

Contudo, em resumo, fundamentalmente, a ocorrência inquisitória medieval dizia respeito a uma disputa histórica,





simbólica, política, mas de fundo econômico. Essa perspectiva é um dos temas centrais da pesquisa e das elaborações de Silvia Federici, para quem:

"Com a perseguição à curandeira popular, as mulheres foram expropriadas de um patrimônio de saber empírico, relativo a ervas e remédios curativos, que haviam acumulado e transmitido de geração a geração — uma perda que abriu o caminho para uma nova forma de cercamento: o surgimento da medicina profissional, que, apesar de suas pretensões curativas, erigiu uma muralha de conhecimento científico indisputável, inacessível e estranho para as 'classes baixas'." ¹⁴

Ou seja, muitas mulheres foram queimadas vivas por atrapalharem o desenvolvimento da sociedade patriarcal pré-industrial e pré-capitalista, onde mulheres não poderiam/ deveriam ser remuneradas por seus saberes e fazeres, ou por suas habilidades artísticas ou cognitivas, ou outras, incluindo aí, a gestação e a geração da prole. Era preciso controlar seus corpos, pensamentos e almas.

Entretanto, e para concluir este tópico, antes desse momento histórico, das cruzadas e da contra-reforma, e voltandonos às companhias de comédia italiana, em seu início, enquanto empresa cultural itinerante, e ainda sobre a participação feminina nelas, Brondani considera que:

"Primeiro abrimos uma festa. Em 1545, quando foi fundada a primeira companhia dell'arte, eram somente homens no contrato, mas nós já estávamos nas coxias. Éramos nós que cuidávamos do entorno do espetáculo. Então, andar com as companhias era um bom negócio para ambas as partes. Se de um lado as mulheres tinham a liberdade que a sociedade não as permitia, do outro as companhias tinham a mão de obra barata e que chamava público. Mas, oficialmente, nossa aparição na cena foi em 1565." 13

Na sequência Brondani traz trechos de documentos, cartas, e tratados medievais sobre comportamento, como o de Domenico





Ottonelli, sacerdote da *Compagnia de Gesú* (Companhia de Jesuítas), que em 1646 escreveu *A Moderação Cristã do Teatro*, onde sugere que as atrizes "são muito piores que as meretrizes. Porque as meretrizes são um mal benévolo à sociedade uma vez que (...) evitam um mal pior¹³", referindo-se ao incesto, adultério e outros pecados capitais como a homossexualidade masculina. Em outro trecho, recolhido por Brondani, o clérigo Ottonelli diz que:

"Se fossem tiradas as meretrizes do mundo, o mundo seria um lugar muito pior, mas as comédias, as comédias são obscenas, são ócios que fazem cometer pecados mortais e graves, porque, em cena, as atrizes falam palavras tão doces, recitam de um modo afetuoso e ardente que acenderiam um coração no meio do gelo. E pior ainda, as mulheres na cena não fazem outra coisa além de colocar nos corações das jovenzinhas a vontade de fazer valer as suas próprias vontades. (...) as atrizes fazem as jovens pensarem que podem ganhar a vida com o suor do palco, que podem ser cortejadas pelo seu público e até homenageadas." ¹³

E, complementando as informações, tanto sobre as *meretrices honestae*, quanto sobre a associação entre sexualidade e o refinamento intelectual e comportamental, era justamente esse combo que, segundo Ana Paula Vosne Martins:

"(...) as distinguia das outras mulheres que também viviam da prostituição, mas em condições muito diferentes. As prostitutas públicas, as meretrizes que ficavam nas ruas oferecendo seus dotes físicos e proezas sexuais, não eram confundidas com as cortesãs, em particular com uma categoria de cortesãs que se notabilizou no século XVI. Refirome às honestas cortesãs, mulheres muito cultas, que tiveram uma formação humanista tão sólida e bem cuidada como as damas de palácio ou as filhas dos humanistas. (...) Sua fama foi construída habilmente em torno de dois poderosos atrativos: a arte requintada de amar e a cultura." 15

Ser uma cortesã/artista, ou artista/cortesã, era a única possibilidade para uma mulher que não aceitasse ser freira,





prostituta pública ou dona de casa. Então, rapidamente, a igreja e a sociedade pré-capitalista, extremamente patriarcal, tratou de 'vendê-las', todas, como prostitutas e/ou como bruxas. Mulheres que 'são feitas' obscenas para serem excomungadas, invisibilizadas, exterminadas. Bruxas-atrizes-prostitutas.

Nesse sentido, a máscara cômica da *Cortigiana* revela e expõe um pouco dessa multiplicidade de saberes 'femininos', e dessa ambivalência conjuntiva entre erudição, erotismo e espetacularidade que tanto 'ameaçava' o *status quo*, e os planos futuros da sociedade capitalista, e pré-capitalista.

Não é difícil intuir o tanto que a máscara da *Cortigiana* pode contribuir como um elo potente e uma perigosa inspiração para mulheres palhaças e/ou para qualquer mulher, mesmo na atualidade.

SOUBRETTES, CARICATAS E INTERSECÇÕES ENTRE CIRCO, ÓPERA E A ARTE DRAG

Foi nesse bololô, que emaranha o início da linguagem operística às atividades das companhias de *commedia dell'arte* que mulheres cisgêneras, definitivamente, impactaram os palcos europeus, e desde a cena, representaram um imaginário sobre a mulher. No tocante a ópera séria, em especial, pode-se dizer que se tratava de um palco burguês, nobre, de reconhecimento social, onde elas foram pagas para trabalhar, 'morrer e cantar' pois na linguagem operística a mortandade feminina é recorrente.

Carmem, Tosca, Medéia, La Traviatta, Madame Buttlerfly, La Bohème, Rigoletto, Dido e Enéas, são alguns dos inúmeros exemplos de óperas onde isso ocorre. Mas foi também na ópera, na cortesania e na commedia dell'arte que mulheres obtiveram certo prestígio e protagonismo social.











Nesse sentido, é interessante notar como *drags* fazem graça de tragédias musicais há anos. Vide as batalhas de *lipsync* – performances onde a sincronia labial com a música é ponto fundamental para que *drags* "cantem por suas vidas" - como no célebre comando às *drags* em *Ru Paul's Drag Race, reality* com performances *drags* onde se fazem paródias de divas líricas, divas pop ou contemporâneas. Curiosamente, muitas divas e personagens líricas são inspirações para *drags queens* em todo mundo. E também é muito curioso que, antes da ascensão *drag* contemporânea acontecer, e mesmo antes de mulheres subirem ao palco lírico, o palco era ocupado por "homens de registro feminino¹⁷" que se travestiam femininamente. Do mesmo modo, não podemos nos esquecer da ocorrência dos *castrattis*, artistas mundialmente famosos, que sofreram mutilações em favor da religião e da música.

Blas Matamoro e Fernando Fraga, pesquisadores da linguagem operística, em seu livro *A Ópera*, relatam que o fim da era dos castrados ocorreu somente em 1922, com a morte de seu último cantor. Alessandro Moreschi.

OUÇA: Alessandro Moreschi











Foram, portanto, quase quatro séculos onde esta prática foi aplaudida, admirada, e movimentou grandes montantes financeiros, pois esse grupo cantante foi extremamente afamado e abastado.

Cristina Augustin, que é uma estudiosa do fenômeno dos eunucos, defendeu em 2015 uma dissertação de mestrado sobre o tema. Segundo Augustin:

"Como a opinião pública contra a castração crescia, em meados do século XIX, discretamente, a Igreja começou a aposentar os castratti que cantavam no Vaticano. Após ataques veementes e muita pressão para que a Igreja se pronunciasse, a castração com finalidade musical foi oficialmente declarada proibida em 1878 pelo papa Leão XIII. (...) Em 1903, o papa Leão XIII faleceu e seu sucessor, papa Pio X, foi um grande defensor da volta do canto gregoriano assim como da polifonia renascentista. Um dos primeiros atos oficiais desse pontífice foi a promulgação do Motu Proprio Trale Sollecitudini no dia 22 de novembro de 1903, no dia de Santa Cecília, padroeira dos músicos. (...) O decreto complementou a proibição anterior feita pelo papa Leão XIII e exclui de vez a possibilidade de contratação de novos castratti na Igreja. Era apenas uma questão de tempo: aguardar que Moreschi e seus colegas morressem e fossem substituídos por meninos." 18

Na citação temos que, mesmo com o fim da castração masculina, às mulheres não foi dada a possibilidade de cantar nas igrejas. Antes delas, e depois dos *castrattis*, meninos cumpriram esse papel.

A autora pesquisou profundamente os registros financeiros das contratações de castrados feitas pelos monarcas portugueses ao longo dos anos de 1752 a 1822. Bem como registrou a lenta entrada de mulheres na ópera portuguesa, através, sobretudo, das serestas realizadas pela corte em eventos que ocorreram tanto em Lisboa quanto no Rio de Janeiro, haja vista que o Brasil era uma colônia portuguesa.





Há um interessante capítulo que trata justamente do 'silêncio' feminino, onde a autora, após analisar os motivos recolhidos nas escrituras eclesiásticas para a proibição dada às mulheres, Augustin afirma:

"Pode-se então concluir que esse veto às mulheres de cantar na Igreja, deu-se a partir de uma interpretação equivocada da epístola do apóstolo Paulo aos Colossenses, extraída de seu contexto original, repetida inúmeras vezes e absorvida como "verdade" ao longo dos séculos." 18

A autora refere-se ao princípio *Taceat mulier in ecclesia* (as mulheres devem permanecer caladas na igreja), palavras de São Paulo nas suas *Epístolas*, que foram reproduzidas em outras passagens bíblicas, sendo habilmente usadas pela igreja como motivação para a proibição orientada às mulheres para participar do culto, mas, sobretudo para não serem recebidas como sacerdotes (e não sacerdotisas, haja visto que as sacerdotisas estariam ligadas a ritos pagãos).

O capítulo traz, ainda, relatos de diverses artistes e visitantes estrangeires (de origem italiana, sueca e germânica) que, em meados do século XVIII, já não compreendiam mais o porquê desse veto dado às mulheres persistir nas óperas portuguesas. Ao verem homens realizando papéis femininos nas óperas que ocorriam na corte palaciana, percebiam apenas o caráter 'grotesco' do espetáculo, que, à época, os incomodava. Como já não se faziam castrações, atores entravam vastamente barbados em cena para interpretar papéis femininos, que, usando vozes em falsete, causavam certa repulsa e promoviam a ridicularização da ocorrência aos olhares estrangeiros.

O pastor sueco Carl Israel Ruders, o geógrafo italiano Adriano Balbi, Arthur William Costigan (pseudônimo do oficial escocês James Ferrier, que serviu a armada portuguesa), o desenhista irlandês James Murphy, e até mesmo o botânico alemão Johann



Heinrich Friedrich Link, são alguns dos estrangeiros em cujas memórias, registradas em cartas e publicações, são recorridas pela autora para refazer o quadro artístico português¹⁸. Assim, enquanto a Europa já assistia a mulheres cantando em óperas e se apresentando em teatros, Portugal e Rio de Janeiro, resistiam, colocando homens barbados para cantar e representar papéis femininos.

E, entendendo a ocorrência dos castrados não só como fenômeno musical, artístico, mas como um organismo social de violência de gênero, desejo me deter mais sobre esse grupo de artistas mais adiante.

Voltando a apontar possíveis aproximações entre a ópera e a arte palhacesca, a pesquisadora e também palhaça Sarah Monteath, traz ao longo de sua dissertação de mestrado *Mulheres Palhaças: percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil*, de 2014, casos de mulheres que desenvolveram máscaras cômicas em circos brasileiros. Resgatando algumas figuras através da pouca história registrada sobre a comicidade feminina no Brasil, acessamos presenças que nos levam a miracular sobre suas existências e articular sobre suas presenças, ou seja, transvê-las.

Sarah Monteath apresenta três figuras cômicas dentro dos circos brasileiros, relacionadas à figura dos palhaços, só que executadas, criadas, feitas, por mulheres:

"Sobre as representações e construções das mulheres nos tipos cômicos identificados nos circos: soubrettes, caipiras e caricatas, tem-se que estes fizeram parte de toda uma construção cultural/artística apresentada anteriormente, da qual os circenses também eram partícipes." ¹⁹

Ou seja, essas máscaras antecederam a criação dos circoteatros brasileiros, os influenciaram, mas seguiram à parte do picadeiro, quando pensamos na palhaçaria nacional e em



seu registro. Daí que é preciso reescrever a memória, avivando presenças desde as ruínas.

Outrossim, ao ver o termo *Soubrette* imediatamente me remeto às sopranos ligeiras das óperas bufas, pois *Soubrette* é também uma categoria vocal, dentro do espectro vocal soprano.

A propósito, na ópera, a questão da classificação vocal dá conta do rol de personagens líricas que poderão ser desenvolvidos pelos cantores/cantoras em função da região e das alturas de notas que alcançam, bem como do timbre e expressividade vocal de cada intérprete. Ou seja, a classificação vocal infere nas músicas e personagens que es cantores provavelmente vão interpretar dentro de uma encenação, bem como infere no tipo, qualidade e principais características de suas narrativas e dramaturgias, sejam nas óperas cômicas, operetas ou em óperas sérias.

Sobretudo em óperas bufas, es personagens das criadas são comumente interpretades por *Soubrettes*. Não raro, são personagens que movem, conduzem a trama. Quase sempre são representadas como frívolas, sedutoras e espertas, como a Serpina, de *La Serva Padrona*, de Pergolesi, ou a Suzanna, de *Le Nozze de Figaro*, ou a Despina, de *Cosi Fan Tutte*, todas obras de Mozart. Segundo Zito Baptista Filho:

"A ópera bufa surgiu no século XVIII como espetáculo suplementar, destinado a aliviar a tensão das plateias, afogadas nos mais profundos e pesados dramalhões de tirar o fôlego aos corações bem formados... A esses espetáculos paralelos, criados inicialmente em Veneza, dava-se o nome de Intermezzo. Não tardou muito o riso a se sobrepor às lágrimas. E os intermezzi se constituíram em forma independente, que tomou então o nome de opera buffa, ou seja, ópera engraçada, no sentido cômico." ²⁰

Me parece um curioso 'achado' o fato de ambas linguagens, ópera e palhaçaria, apresentarem a mesma 'máscara cômica





feminina'. O que me fortalece na incompossível relação entre essas duas linguagens, por mais absurda que essa aproximação pareça de início.

E para além das *Soubrettes*, consideremos as 'caricatas' e 'caipiras', como outras duas facetas cômicas femininas do circo brasileiro. Segundo Monteath, essas cômicas chegaram a substituir palhaços nos circos-família brasileiros. Para a pesquisadora esses papéis podem ser perfilados como precursores das mulheres palhaças, e mais:

"A construção de novos olhares sobre as diversas influências recebidas para as concepções atuais desta arte torna difícil, ou talvez injusto, diferenciar a atuação de algumas artistas caricatas da arte do palhaço, apenas em relação ao texto." 19

São exemplos de caricatas: Dercy Gonçalves, Guaraciaba Melhone e Maria Elisa Alves, ainda antes de se consagrar como o palhaço Xamego. E que fique registrado aqui que a intérprete e criadora de Xamego, Maria Elisa Alves, permaneceu incógnita até o fim de sua carreira¹⁹. Xamego torna-se assim, uma das facetas desviantes da 'cis-hetero-macho-normatividade palhacística' no picadeiro ainda na década de 1930 desde uma prática onde a travestilidade se fez necessária.

E pensando sobre a presença de mulheres na arte, de modo mais amplo, fica patente a impressão de ruína, desde a percepção do quanto mulheres tiveram um acesso intricado, restritivo e problemático ao palco, assim como nas sociedades coloniais e pós-coloniais.

Seguindo esse percurso onde recolho e analiso máscaras cômicas femininas, me volto à palavra *caricata*, que é outro termo estopim, presente na citação de Sarah Monteath. Um disparador. Caricata além da máscara circense listada por Monteath é também uma categoria, 'algo como que' uma 'qualidade' de





máscara de certas *drag queens* que performam a feminilidade de forma cômica e excessiva. São exemplos de caricatas: Silvete Montila, Tchaca, Aurineide Camurupim, entre outras. Essas *drags* caricatas mesclam sua atividade transformista com *stand up*, animação de festas, apresentações em formaturas, casamentos e afins. E mesmo Elke Maravilha, que não era *drag queen*, e que não trabalhou em circos como caricata, compõe uma importante inspiração para a arte *drag* onde é considerada uma das primeiras artistas caricatas do Brasil.

Antes, contudo, de nos aprofundarmos nesse assunto, é preciso dizer que há diversos tipos de draas. Ou seia, a arte transformista pode 'amasiar-se' com diversas atividades e linguagens artísticas. Portanto, há drags que cantam, dançam, filosofam, discotecam, desfilam... No Brasil, os estereótipos mais corriqueiros em *drag* são as *amapôs*, termo que significa mulher em iorubá e também é muito utilizado na comunidade LGBTQIAPN+ para designar uma 'mulher' cisgênera como referência à mulheridades cis. Como exemplos temos: Márcia Pantera, Silvetty Montilla, Vera Verão, Gloria Groove, Pablo Vittar, Sheila Veríssimo, e que constituem um imaginário comum sobre essa forma de arte. Mas há também drags que trabalham com a androginia como: Vitor Percy, Dani Colcci, Maria Tutti Luisão. *Drags Pin Up* como as Gingers e Rita Von Hunty. E *drags cosplayers*, drags gamers, drags monstras, drags sósias ou impersonator como Penelopy Jean. E há também *drag kings* como Rubão (Rubia Romani) e Zé do Ponto (Patrícia Lessa).

À vista disso, a arte *drag* não se limita às questões que envolvem unicamente expressões de gênero, ou melhor, à burla de questões e expressões de gênero. A 'montação' pode ainda se relacionar apenas com elementos visuais, como texturas, cores, formas, onde *drags* são uma instalação, como na *drag* Alma Negrot, por exemplo, e Uyra-Sodoma.





Cynthia Carla Cunha Santos, em sua dissertação de mestrado intitulada *Livros de Lilith: processos de construção de um corpo performático*, fala de sua pesquisa/experiência na criação de Lilith Luna, sua *drag*, como:

"Uma elaboração artística é um processo que envolve uma rede de interações, que ao longo dos anos, deu origem a um outro corpo inscrito sobre um emaranhado de relações e corpos, até a construção de um corpo múltiplo." ²¹

Numa época onde mulheres não podiam fazer *drag queens* mas somente *drag kings* desde uma forçosa demanda de 'troca' de gênero, Cynthia Carla foi ousada, hibridizando e questionando as limitações do entendimento da *performance* enquanto obra de arte, e/ou da performance, *drag* ou não, como representação ou expressão de gêneros binários.

É desde a ideia, e de uma prática, de multiplicidade que o texto e a *drag queen* de Cynthia Carla se constituem. Dentro ainda de uma perspectiva de travessia, de deslocamento e de 'desfixidez'. De vivência. Para a autora: "A drag é assim, uma espetacularização de gênero. A drag não é levada a sério, ela é um carnaval ambulante, um instante em que as regras são quebradas, para depois, serem restabelecidas com mais vigor²¹".

Daí que, entendendo as artes *drag* como espetacularização em torno de performances de gênero, a palhaçaria também poderia ser entendida desde uma espécie de 'espetacularização de si' ou de fabulações de/sobre si. Assim sendo, a ficcionalização, a paródia, a carnavalização e o deboche, tem lugar de destaque em ambas formas de arte.

Cogitar proximidades entre palhaçaria e artes *drag* pode parecer ser um absurdo de início, mas a arte transformista e a arte clownesca tem entrecruzado comicidades e metodologias cômicas ao longo dos tempos. Nesse sentido, a presença de uma





máscara cujo nome é 'caricata' em ambas linguagens é uma prova incontestável do paralelismo que aproxima as duas práticas artísticas. Não se pode, contudo, dizer que trata-se da mesma máscara. A 'caricata circense' e a 'caricata drag' não são idênticas, embora tenham uma ligação rizomática, onde ambas são vestígios de imaginários identitários sobre femininos parodiados ou satirizados, femininos cômicos, por assim dizer.

Anna Paula Vencato empreendeu durante dois anos um acompanhamento do mundo *drag* em Florianópolis que resultou em sua dissertação de mestrado na UFSC, intitulada *Fervendo com as drags: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina*. Segundo Vencato:

"As drag queens, de modo geral, são homens que se transvestem, mas sem o intuito de se vestir de mulheres, mesmo que de forma caricata. Diferente dos "blocos de sujos" do carnaval ilhéu, re-inventam um feminino exagerado em sua representação, porém sem debochar do "ser mulher". Enquanto os "blocos de sujos" vestem-se com roupas femininas que destoam de seus corpos e atitudes, as drags buscam, tal qual os/as travestis, uma certa aproximação dessa "mulher" que levam a público, muito embora a completa identificação nunca seja o resultado almejado." ²²

Discordo de Vencato no sentido que talvez uma porção de drags queens tenha o intuito de se travestir de mulher de forma caricata. Mas concordo que muitas drag queens reinventam, 'conficcionando' um feminino como uma mistura entre ficcionar e confessar. Como muitos drag kings reinventam, conficcionam, um masculino. Discordo, entretanto, da questão do deboche. Entendo que, quando homens se vestem de mulheres no carnaval ou in drag estão debochando, estão buscando comicidade e/ou até a burla de ambos os gêneros, e/ou até mesmo do esquema binário de gêneros, da normatividade dos corpos e dos papéis sociais e sexuais que somos levades a desempenhar. Entendo ademais que





o carnaval lida justamente com os sentidos de zombaria, gozação, desregramento, despudoramento, descaramento, enfim, de deboche. E que 'travestir-se', como 'carnavalizar-se', tem, entre tantas, a finalidade não só de debochar e borrar fronteiras 'de gênero', mas também de borrar fronteiras sociais e íntimas.

Ademais, recuperando Cynthia Carla Santos:

"A drag não tem a intenção de se parecer com uma mulher, ela é o extrapolamento das fronteiras do feminino e do masculino até os limites dos gêneros conhecidos, sendo assim, a identificação das drag queens com o gênero feminino e masculino se dá numa forma limítrofe do entre, pois ela não é identificável em nenhum destes gêneros. A estrutura simbólica da drag queen é tão forte que mesmo quando fica claro o sexo feminino da performer, persistem os elementos de estranhamento e desconstrução de gênero propostas na corporificarão da Drag. A estrutura simbólica da drag queen é tão forte que mesmo quando fica claro o sexo feminino da performer, persistem os elementos de estranhamento e desconstrução de gênero propostas na corporificação da Drag." 21

Entretanto, em minha prática artística, o que entendo por travestilidade no caso da arte *drag*, não opera como um objetivo, mas como uma metodologia. Nesse sentido, cumpre dizer que realizo o *drag king* Barbichinha dos Lábios de Mel como forma de "dar língua aos afetos que pedem passagem²³" citando Rolnik, em *Cartografia Sentimental*. Mas também a agenciamentos²⁴ que nos atravessam. E nesse sentido, a travestilidade surge enquanto processo de reinvenção de gênero, e por que não dizer, reinvenção/invenção de subjetividades e de singularidades. O que me parece bem próximo do que faço com palhaçaria. Se ele é 'exagerado', caricatural? Hum... Talvez seja.

Não obstante, sinto que no caso da palhaçaria contemporânea, e mesmo da arte *drag* contemporânea, o







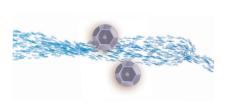


sentido de 'dilatação', ou de multiplicação, talvez sejam bem mais proveitosos e sinceros do que o sentido de caricatura. E entendo que, atualmente, na palhaçaria, feminina ou não, se busca a 'ampliação' de características pessoais, de singularidades, e não de 'uma versão' de si, exatamente. No mínimo, seriam versões.

Em ambas as linguagens, palhaçaria e *drag*, criamos desde a pessoa que as executa, pratica, vive, uma mitopoética particular, ou ainda, uma fabulação de si, através e pela palhaçaria (ou pela arte *drag*). Como uma 'lente de aumento', uma exegese, que logo ganha vida própria e se desnuda como heteronomia/ heteronomias, com as quais temos que conviver.

Durante a pandemia, comecei a produzir obras audiovisuais que reuniam as figuras de Matusquella e Barbichinha. Preciso confessar que esse encontro foi uma emergência desde que Barbichinha se materializou, oficialmente. Comecei a dar vida a este *drag king, drag queer*, a partir da oficina Impacto das Montadas, promovida pelo Centro Cultural da Diversidade, com Vinícius Santana - performer, pesquisador e a drag Mackaylla Maria, em 2021. A oficina foi realizada de forma virtual, ao longo de 5 meses, e resultou num cabaré homônimo.

ASSISTA : Cabaré - Impacto das Montadas











Em seguida, participei do Laboratório de Criação Circense para Artistas Dissidentes, um projeto com o grupo Cia Fundo Mundo, que teve como resultado a Mostra de Circo Audiovisual, onde desenvolvi um curta-metragem com Barbichinha e Matusquella dividindo a tela. Esse laboratório/oficina também se desenvolveu de forma virtual. Meu número é uma adaptação criativa da cena entre Sr. e Sra. Martin, retirada da obra *A Cantora Careca*, de Eugene Ionesco. Nessa cena, as personagens têm um absurdo diálogo, onde compartilham uma série de estranhas coincidências, que fazem com que, ao final, descubram-se marido e mulher.

ASSISTA: Mostra de Circo Audiovisual







O teatro do absurdo, agrupamento estilístico em que se encontra a obra referencial do vídeo, caracteriza-se por destacar a incomunicabilidade entre as pessoas, e, eventualmente, consigo próprio. No caso da cena adaptada, Matusquella e Barbichinha se reconhecem não como marido e mulher, mas como eu mesme.







Imagem 9: Matusquella e Barbichinha (Manu Castelo Branco). Frame do curta metragem Eu Labirintos, 2021

Penso na travestilidade dessas figuras, palhaça e *drag*, como uma travestilidade autopoiética, ou como a travestilidade de si, promovendo um profundo reencontro entre a arte *drag* e a palhaçaria. Digo reencontro porque acredito que estas duas formas de arte são imensamente solidárias na ruína que ri, ou seja, dentro de seus percursos históricos. E nesse caminhar, travestirse, se aproxima muito do sentido de 'transver²⁵' em Manoel de Barros enquanto chamamento para o 'ver além de' mas ao mesmo tempo, 'ver através de', imaginando e recriando presenças reais, vivas, vívidas.

Finalmente e para clarificar um pouco mais a citação acima de Anna Paula Vencato, complemento que os 'blocos de sujos' aos quais a pesquisadora se refere no trecho recolhido, tratamse de agrupamentos carnavalescos "compostos por homens, heterossexuais, que se vestem com roupas e acessórios usualmente atribuídos às mulheres, de forma bastante 'escrachada'. E que embora sejam grupos bem típicos da Ilha de Santa Catarina, no carnaval brasileiro podemos encontrar outros tantos grupos com





a mesma finalidade diversiva em diferentes regiões brasileiras, afinal, o carnaval nos une. E no carnaval a ambiguidade, a insurgência e a travestilidade andam de mãos dadas".

TRAVESTILIDADE, GÊNERO E O CÔMICO: OU O RISO AFRONTOSO

Retomando o percurso histórico da arte *drag*, temos na travestilidade uma importante ferramenta, um importante recurso artístico. Luiza Carla Cassemiro pesquisou o tema da travestilidade a partir de entrevistas com travestis e transexuais para sua dissertação de mestrado em Ciências Sociais. O título da tese traz, novamente, o termo *amapô*, palavra frequentemente utilizada por muitas travestis e transexuais para definir 'mulher' no jargão *queer* brasileiro, o *pajubá*. Segundo Cassemiro:

"O termo travestilidade teve origem na língua francesa, como variante de burlesque, gênero artístico, relacionado ao erotismo. Travestie referia-se à forma de se vestir em casas de espetáculos na França, onde mulheres se apresentavam com roupas pequenas e provocantes a partir do século XV. Na língua inglesa, o termo preferido é "travestite", criado a partir dos estudos do sexologista alemão, Dr. Magnus Hirschfeld, que redigiu a obra Die Transvestiten no ano de 1925. A obra descreve que o termo "transvestite", está relacionado a pessoas que se vestiam voluntariamente com roupas do sexo oposto." ²⁶

A citação busca refazer um caminho histórico do termo, que nasce em cabarés, inicialmente em função das roupas que as artistas femininas usavam, até posteriormente, significar o uso de roupas do sexo oposto (homens montando-se de mulheres, e mulheres montando-se de homens). Mas o termo não parou no tempo. E hoje, para além de uma metodologia artística contrassexual, a questão da travestilidade desemboca em questões identitárias, e será preciso distinguir uma coisa da outra.





Renata Carvalho, atriz e travesti, na série *Desmontagem:* corpo: sua autobiografia, fala um pouco de como as pessoas lêem sua existência, e seu corpo:

"Ele sempre chega antes, na frente, ele é um muro, um outdoor, um letreiro piscante. Eu quero lhes apresentar a história do meu corpo. Não que meu corpo precise de apresentações, ele é bem conhecido, famoso. Está nos jornais, nas revistas e até na TV. Talvez pela minha voz vocês até já tenham descoberto, minha voz é reconhecível, ela também me entrega. Essa voz-corpo.... Eu sou uma travesti. (PAUSA). Dei essa pausa para alguns terem tempo de construírem a sua travesti, essa travesti que permeia o nosso imaginário do senso comum." ²⁷

Nessa obra, Renata Carvalho revisita aspectos de sua existência enquanto pessoa e como contradispositivo social²⁸, como teorizou Judith Butler, ou seja, enquanto corporeidade e identidade desviante da 'normalidade'. Enquanto dissidência. Renata Carvalho fala do isolamento social e familiar, os quais as existências travestis já experimentam há séculos, muito antes do *lockdown* que vivemos em 2021 e 2022, referindo-me à pandemia provocada pelo coronavírus. São corpos e vidas em permanente estado de isolamento, resistindo e re-existindo desde as ruínas de Zambrano. Entretanto, é preciso ter em mente que, como nos provoca o poeta Caetano Veloso, ruínas e construções, visualmente, tem parecenças.

Mas, voltando à travestilidade, em muitos contextos históricos, ela foi entendida como a troca, omissão, ou substituição, de algumas características de gênero para a execução de uma função, ou em direção a se obter uma permissão social para se realizar/ser algo. Como Jeanne Baret (1740-1807), que se travestiu de homem para poder participar de uma expedição científica como assistente do naturalista Philibert Commerson. Ou a escritora, militante socialista e franco-peruana Flora Tristan





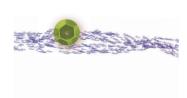
(1803 - 844), que se travestiu de homem e de árabe, para adentrar o Parlamento Inglês em 1839. Ou Isabelle Eberhardt (1877 - 1904), que se travestiu de homem para viajar pelo Saara.

As narrativas e o diário de viagens de Isabelle, por exemplo, são tão interessantes e contundentes, que geraram uma ópera escrita em 2013 por Missy Mazzoli, intitulada *Song from the Uproar: The Livesand Deaths of Isabelle Eberhrdt*.

ASSISTA: "Song from the Uproar"









Já Flora Tristan escreveu algumas obras fundadoras do feminismo moderno. Seus escritos têm muito a ver com as viagens que empreendeu, e talvez por isso, em suas obras, a autora fale tanto da necessidade de bem acolher mulheres estrangeiras, ou em viagens, adiantando o conceito de sororidade entre mulheres pelo mundo afora. Flora Tristan escreve a partir da análise de suas experiências ao passar por inúmeras discriminações, viajando pelo Peru e pela Europa, que a fazem apurar o olhar para a condição de uma mulher que viaja 'sozinha' e se expõe, ao mesmo tempo, à xenofobia e à misoginia.

Moema Vergara produziu um artigo em que se concentra, justamente, em examinar o contexto que paraleliza as viagens





realizadas, aos pensamentos escritos de Flora Tristan. Nele a pesquisadora retrata o episódio ocorrido no parlamento inglês da seguinte maneira:

"Como estava disposta a conhecer o Parlamento, Flora concluiu que sua única saída seria se vestir de homem; assim, procura um deputado inglês, que fica horrorizado com sua proposta. No entanto, é bem acolhida por um diplomata árabe. Assim, para transpor esta barreira, Flora teve que se "travestir" de árabe e desta maneira teve o sucesso desejado. Michelle Perrot lembra a importância da indumentária, como demarcação social e sexual, e a razão pela qual, quando as mulheres querem sair de sua condição feminina, algumas se vestem de homem: George Sand, é claro, mas também, Rosa Bonheur para pintar, ou Louise Michel para combater." ²⁹

Jeanne Baret, para conseguir burlar as proibições de sua época, precisou travestir-se de homem e ocupar o cargo de assistente para poder seguir viagem com o pesquisador e botânico Philibert Commerson durante a expedição de Louis Antoine de Bougainville, nas fragatas francesas La Boudeuse (1766) e Étoile (1767). Entre muitas situações, bastante inusitadas e extremamente desconfortáveis, conta-se que ela foi a primeira mulher a dar a volta completa no globo terrestre entre 1774 e 1775. Há documentos que comprovam o alistamento de Baret, como marinheiro, em 1766, como Jean Baret. Luane Barbosa, estudante de Jornalismo e estagiária do Jardim Botânico de Recife, no sítio da instituição, traz uma pouco da história dessa incrível mulher ao contar a história do *bougainville*:

"Ao contrário do que geralmente se pensa, a Bougainvillea Spectabilis, trepadeira de rara beleza bastante utilizada em caramanchões, é uma espécie nativa do Brasil, sendo considerada a grande descoberta de uma viagem francesa. Tudo começou quando Louis Antoine de Bougainville (1729-1811) liderou a primeira circum-navegação mundial a mando do rei Luís XV, em 1766. (...) As embarcações francesas chegaram ao Brasil, especificamente ao Rio de





Janeiro, por volta de 1767. Em solo carioca a "trepadeira maravilhosa", como os franceses chamaram a bougainvíllea, foi encontrada por Jeanne Baret (1740-1807). A naturalista adotou o nome Jean Baret e características masculinas com o intuito de integrar a expedição, já que, nessa época, o ambiente era unicamente masculino. (...) Na França, a espécie começou a ser cultivada e, logo, expandida por todo o continente europeu, graças a seu caráter ornamental e sua fácil adequação a regiões diversas. A flor típica da Amazônia e Mata Atlântica, só veio a ser encontrada por um brasileiro tempos depois. Burle Marx (1909-1994), ao realizar uma caminhada pelos jardins de Berlim, se deparou com a beleza da bougainvíllea. O paisagista, que defendia a importação de flores, mudou seus conceitos ao notar a origem da planta. Percebendo que o Brasil possui espécies tão exuberantes e com características ornamentais quanto as estrangeiras." 30

Pois é... Parece que o bouganville é nativo do Brasil. E parece que foi uma 'mulher' que a descobriu e a catalogou. Busquei mais referências sobre a expedição e encontrei um artigo em português, de Maria Fernanda Bicalho, historiadora especialista do período colonial brasileiro. Mas nele não há nada sobre Jeanne Baret, ou naquele momento, Jean Baret. Segundo Bicalho:

"A tripulação dos dois navios da expedição, la Boudeuse e l'Etoile, além dos respectivos capitães, Duclos-Guyot e La Giraudais, era constituída por dois escrivães, dois cirurgiões, um jovem rico e amante de aventuras, Príncipe de Nassau, um engenheiro cartógrafo, Romainville, um naturalista discípulo de Buffon, Philibert Commerson, e um astrônomo, Véron. Na relação que fez da viagem (que duraria de 1766 a 1769) encontram-se descrições da natureza e dos povos visitados, observações de caráter estratégico, militar e econômico, assim como vários princípios norteadores da política colonial." 31

Jeanne Baret foi mais uma mulher invisibilizada pela história dos homens. Mais do que isso, durante muito tempo ela foi usurpada de seus méritos, e de seu legado. Mas ela volta desde as ruínas, como tantas outras, que começam a ter refeitos seus percursos excepcionais, espetaculares.





Aqui no Brasil temos o caso de Maria Quitéria. Para Raphael Pavão Rodrigues Coelho, historiador e pesquisador dessa importante figura nacional, em sua dissertação de mestrado, intitulada *A memória de uma heroína: a construção do mito de Maria Quitéria pelo Exército Brasileiro*, de 2019, nos fala que:

"Em 1953, o Exército homenageou Maria Quitéria de Jesus, considerada heroína nas guerras de independência brasileira, e também a primeira mulher a ingressar no Exército. Fugida de casa no meio do conflito após a proclamação da independência brasileira e contrariando o desejo de seu pai, Maria Quitéria se fingiu de homem e entrou nas fileiras das forças militares brasileiras que lutaram contra o Exército português na Bahia. Na época a importante participação no combate e na expulsão de tropas portuguesas do Brasil lhe rendeu a uma homenagem feita pelo Imperador Dom Pedro I, em pessoa, no dia vinte de agosto de 1823, em plena capital." 32

A heroína da Guerra da Independência do Brasil era baiana, e sua performance como combatente era impressionante. Segundo Raphael Pavão Rodrigues Coelho:

"Contrariando o pai, Maria Quitéria teria sugerido que a deixasse se alistar, já que sabia manejar armas de fogo com maestria. Gonçalo (o pai) logo teria respondido que mulheres tecem e bordam, e que a guerra era para homens. Quitéria não desistindo do seu ideal de luta teria ido até a casa de sua irmã Teresa, que ficava a um quilômetro e meio da sua, para conversar com ela sobre sua ideia de se alistar. De acordo com Pereira Reis Jr, a irmã teria apoiado dizendo que também se alistaria caso não estivesse casada e grávida; mas ainda assim lhe entregara as roupas do marido, cunhado de Maria, e cortou-lhe os cabelos." 32

Entretanto, seu pai dando falta de Maria Quitéria teria a procurado, encontrado, denunciado e, consequentemente, amaldiçoado e abandonado. Contudo, o major José Antônio Silva de Castro, dada sua alta habilidade com armas de fogo, teria permitido que ela seguisse no batalhão assumindo sua identidade feminina.





Maria Quitéria modificou o uniforme, passando a usar uma saia longa, e configurando-se como a primeira mulher-soldado do Brasil. Muitas são as passagens onde Maria Quitéria se destacou. Raphael Pavão Rodrigues Coelho narra uma de suas principais atuações durante a batalha da seguinte forma:

"Em Abril, na Barra do Paraguaçu, teria ocorrido um episódio no qual Maria Quitéria teria comandado um grupo de mulheres civis que se uniram ao batalhão para lutar contra uma tropa portuguesa. Segundo Lima, tropas portuguesas teriam atacado a foz do rio Paraguaçu, uma das principais entradas do Recôncavo, e a resistência contou com militares e civis, incluindo idosos, crianças e mulheres. Maria teria ficado responsável pelo batalhão das mulheres. Sobre esta vitória, Jonas Neto afirma que um contemporâneo de Quitéria, Santos Tiara, teria lhe dedicado um poema épico sobre a participação na batalha." 32

Nesse sentido, a história de Maria Quitéria, que se alistou como soldado Medeiros, corrobora com a travestilidade feminina como uma interessante artimanha utilizada por mulheres cisgêneras para poder realizar coisas, conhecer culturas ao longo dos tempos, e, arrisco-me a dizer, até os dias de hoje.

E qual é a importância dessas mulheres que se travestiram, e mais do que isso, que assumiram identidades outras para para um estudo sobre palhaçaria, *drag*, comicidade e gênero? Elas não foram palhaças, nem cômicas, nem atrizes, nem transformistas... Não. Mas são inspirações e, aqui, pistas históricas e metodológicas que se cruzam com a palhaçaria (em especial a feita por mulheres) e a arte *drag*.

Particularmente em relação aos percursos históricos de mulheres na palhaçaria, há diversas histórias de mulheres cisgêneras que precisaram se 'vestir/travestir' de palhaços, valendo-me, pois, de toda a carga inventiva que impliquei anteriormente ao verbo travestir-se, para poderem ocupar esse





lugar cômico e icônico dentro do circo. Elas são importantes "desvios", ou ainda, "pousos de olhar²³" no nosso caminhar por entre ruínas ridentes

Mais especificamente, e em direção à linguagem circense, para além de Xamego, que conta com um emocionante documentário feito em sua memória, por sua neta, a cineasta e palhaça Mariana Gabriel, e Ana Minehira, o *Minha Avó era Palhaço*, temos Guaraciaba Melhone, que também trabalhou como caricata no circo de sua família, o Circo Guaraciaba.



Imagem 10. Palhaço Xamego (Maria Eliza Alves). Impresso do Circo Guarany, meados da década de 30 (1930).

Em entrevista dada a Sarah Monteath, Guaraciaba Melhone revela que sua avó, também caricata, teria a ensinado a ser 'palhaça' aos seis anos. E acrescenta ainda que sua avó poderia ter sido uma ótima palhaça, se assim o desejasse ou fosse permitido. Segundo Monteath, conforme Melhone:

"Naquela época, olha quantas mulheres queriam fazer isso e não tinham espaço, o preconceito não deixava. (...) Claro, tem homem que vai querer ser palhaço e não vai para frente, não tem aquele dom e muitas mulheres também. (...) Quantas, na



época da minha avó, da minha mãe, tinham aquela vontade de fazer aquilo. Porque se fosse agora, minha avó era uma palhaca e tanto. Ela fazia as caricatas nas pecas. (...) já pensou se eles deixassem? Seria uma ótima palhaca." 19

Contudo, não se pode simplesmente chegar, julgar e condenar o passado. Olhar a ruína e dizer: 'isso só aconteceu porque vocês não foram fortes o suficiente, porque não reagiram'. O que foi, foi. Não temos como acessar todas as delicadezas do contexto histórico em que Xamego ocorreu, nem das experiências infantis, como palhaça, vividas por Guaraciaba Melhone. E então as ruínas nos convocam a uma arqueologia que desvele o que resistiu subterraneamente.

Hudi Rocha, cômico e palhaço brasileiro, junto a Iracema Cavalcante - cômica brasileira contemporânea de Guaraciaba Melhone - faziam juntos uma 'dupla de caipiras cômicos' no circo. Ele afirma o quão incomum foi a atuação feminina nos processos de 'aparição', 'criação' de palhaças nos circos, ampliando seu discurso até a participação da mulher na sociedade.

> "Era só homem. Palhaço era só homem. Mulher fazer palhaço? De jeito nenhum! Como tudo naquela época era um preconceito contra a mulher. Até hoje ainda existe, mas muito pouquinho. Em todos os setores da vida tem esse preconceito. Mas com o tempo as mulheres foram dominando, foram entrando no mercado e aí, acabou-se. E tem que acabar mesmo esse preconceito. Tem muitas mulheres que são ótimos palhaços." 19

Eu só não concordo que haja "pouquinho, mas muito pouquinho" preconceito, e identifico, volta e meia, uma chuva de preconceitos, de 'dificultações' nos acessos, na abjeção velada, em relação à palhaçaria no sentido de se auto-proclamar e valorizar mulheres palhaças para fora de seu aparente 'nicho': os festivais de palhaçaria feminina. Ainda sobre a citação, Hudi não acostumado com a recente, inegável e numerosa "entrada/re-inserção" de





mulheres na palhaçaria, não consegue articular o termo 'palhaça' como possível, usual, em sua frase. Como se mulheres tivessem que fazer, para sempre, palhaço. O que Guaraciaba Melhone, em outro trecho, também parece demonstrar a partir do 'ato falho' na articulação dos termos que faz ao ser entrevistada por Monteath.

"Minha avó me ensinou. Eu tinha seis anos quando estreei no picadeiro como palhaça! Eu fazia com uma amiguinha que era dupla: Guiomar e Cocada. Eu era a Cocada e ela chamava Guiomar mesmo. A gente fazia todas as reprises que uma criança podia fazer: "a mentira maior", "quem comia o doce", aquela entrada que você comia e depois jogava talco na cara. Só aquelas coisas que, claro, uma criança podia fazer. Depois eu comecei a fazer palhaça com outra amiga que tinha no circo. Minha avó era quem ensaiava todas as crianças, acrobacia também. Eu fazia palhaço e entrava na acrobacia: ela [Guiomar] fazia os truques direitos e eu fazia os truques atrapalhados. Foi aí que eu comecei ." 19

Conheço alguns outros casos de palhaças brasileiras que, tendo escolhido essa profissão, precisaram se 'travestir' de palhaço, mas que, depois, 'tornaram-se' palhaças. Um dos exemplos é Gena Leão, do Circo Grock, do Rio Grande do Norte, que foi o palhaço Ferrugem e vestia-se com suspensórios, calça, sapatão.



Imagem 11: Ferrugem (Gena Leão). Acervo Circo Grock, da década de 80 (1980)







Imagem 12. Espaguete e Ferrugem (Nil Moura e Gena Leão, respectivamente). Acervo Circo Grock, 2011

Em função de um calo vocal que adquiriu de tanto forçar a voz para ficar mais grave, houve o momento em que Gena/Ferrugem precisou revelar sua identidade feminina. Daí um pouco, passou a se autoproclamar palhaça. Mudou o figurino, mudou a voz e 'se assumiu' em cena na sua expressão palhacística de mulher cisgênera. Saiu do armário, por assim dizer. Gena manteve seu nome palhacesco, e hoje se apresenta com Nill Moura, seu marido, pelo Brasil afora, fazendo a dupla Espaguete e Ferrugem.

Val de Carvalho, de São Paulo, também já foi palhaço. Começou na palhaçaria com Roger Avanzi, o palhaço Picolino, naquela que foi a primeira experiência de uma escola de circo em São Paulo, em meados da década de 80, a APAC (Academia Piolin de Artes Circenses). Anos depois, também mudou de nome e de figurino e hoje é a palhaça Xaveco Fritza, atuando há anos com os Doutores da Alegria, e agora com as Sampalhaças – um agrupamento cabaré volante de algumas palhaças de São Paulo,





como Vera Abbud, Paola Mussati, Luciana Viacava - pioneiras, no Brasil, em levar a palhaçaria para ambientes hospitalares.

Michelle Silveira, a palhaça Barrica, desde 2012 organiza uma publicação que tem feito a diferença em nossos percursos, e na revelação, desocultação, articulação, reflexão sobre trajetórias e práticas, que é a *Revista Palhaçaria Feminina*. Nela publicam-se artigos, ensaios, entrevistas com palhaças brasileiras e estrangeiras. Artigos mais simples, e artigos mais científicos, acadêmicos. O projeto de Michele Silveira é extremamente valoroso, valioso e importante. Ele não só põe palhaças no mapa da palhaçaria nacional em agrupamentos regionais através do blog *Lugar de Palhaça*, como põe no papel estradas, caminhos, trajetórias e encruzilhadas vivenciadas por mulheres-palhaças.

ACESSE : Blog Lugar de Palhaça









Val de Carvalho conta um pouco de sua trajetória e experiência com Picolino na APAC, junto ao grupo Doutores da Alegria, a Cia do Ó, num artigo que escreveu em 2012, mas ainda não falava do Sampalhaças, que começou só em 2014. Ao trazer seu percurso, e sobre seu início com Picolino, Val de Carvalho fala na terceira pessoa, tentando colocar-se como observadora de seu caminho. Ela diz:





"Nessa época, Val de Carvalho era uma atriz muito jovem e rebelde que nem se dava conta de que naqueles tempos, palhaço era coisa de homem. E foi lá, no meio desse caldeirão quente, que ela entrou em contato pela primeira vez com a arte do palhaço, durante as aulas ministradas pelo mestre Roger Avanzi, o palhaço Picolino. E a partir daí, nunca mais abandonou essa pesquisa, tornando-se então uma das pioneiras da arte do palhaço feito por mulheres." 33

Mulher-palhaça ainda é uma cadeia criativa muito nova no Brasil. Mas talvez a comicidade feminina não seja. Além da travestilidade, no sentido do disfarce imagético, Val de Carvalho sugere a 'adaptação' de reprises desenvolvidas por palhaços. Segundo ela:

> "Grande parte da trajetória de trabalho dessa palhaça foi na palhaçaria clássica que é um mundo masculino. Tanto as reprises como as entradas circenses, dramaturgia tradicional dos circos, sempre foram elaboradas e realizadas por homens, pois o espaço da palhaçaria no circo não era lugar de mulher. Mas como tudo que é vivo muda, hoje temos no Brasil grandes palhaças que lutaram e estão lutando para dividir este espaço com homens. Mulheres que estão criando um novo pensamento e um novo humor na linguagem clownesca. No entanto, como negar essa história maravilhosa que temos, onde reprises, mesmo que masculinas, já foram testadas milhares de vezes e chegam até nós com uma inegável eficácia cômica? E porque não, beber da fonte clássica, como ponto de partida para uma nova dramaturgia? Uma dramaturgia onde seja possível a transposição de reprises clássicas para o universo feminino. Eis aí o percurso de Val com esse grande desafio: trazer para o universo feminino, os clássicos da palhaçaria circense, revalorizando assim uma parte importante da cultura nacional, a tradição circense, colocando a mulher como porta-voz dessa tradição." 33

Trago fotos de Val de Carvalho durante essa jornada para tentarmos perceber visualmente o seu percurso.







Imagem 13: Val de Carvalho (Clownesse) e Roger Azazi (Picolino). Fonte: Revista Palhaçaria, v. 02, 2014



Imagem 14: Val de Carvalho (Xaveco). Fonte: Revista Palhaçaria, v. 02, 2014







Imagem 15: Val de Carvalho (Xaveco Fritza) e Sandro Fontes (Dr. Sandonal) , 2017



Imagem 16: Sampalhaças, 2015

Colocar mulheres como 'porta-voz da tradição' da palhaçaria clássica, nesses termos, talvez seja algo que nem todas as palhaças desejem. Na verdade, sinto que palhaças anseiam





e apontam para outras coisas. Que anseiam e desejam outros processos e outras dramaturgias, sensivelmente. Mas, há sim uma tradição que atravessa certamente, naturalmente, historicamente, e violentamente também, a palhaçaria feita por mulheres.

Por fim, a 'palhaçaria clássica', à qual se refere Val de Carvalho, é essa palhaçaria tradicionalmente feita e desenvolvida por homens palhaços, geralmente brancos e compulsoriamente héteros, no que poderíamos chamar essa palhaçaria de 'palhaçaria patriarcal masculina', por exemplo. Daí, entendendo 'mulher palhaça' como termo último que a comicidade feminina encontrou, beneficiando-se diretamente da luta feminista, empreendida por muitas mulheres dentro e fora dos palcos, nas ruas, nos picadeiros, para se fortalecer, empoderar, visibilizar.

E, embora muitas palhaças não se considerem feministas e, até mesmo, algumas demonstrarem aversão, abjeção ao tema, a pergunta: 'toda palhaça é feminista?' se faz natural. E não, não posso corroborar com a ideia de que toda palhaça seja feminista, como não concordo que toda mulher é feminista. Mas sinto que há uma boa dose de feminismo em se autoproclamar mulher palhaça, ou palhaça simplesmente.

De modo que a precária diferença entre palhaça e mulher palhaça talvez more na vontade em se tentar diferenciar mulheres que trabalham com palhaçaria e cuja expressão externa de sua máscara autopoiética é lida como mulher, de outras mulheres que não tenham a mesma expressão de gênero... Há mulheres que trabalham com palhaçaria e são lidas como homem, como palhaços: daí o termo mulher-palhaço, por exemplo, poder existir. Como poderiam existir homens-palhaça.

Entretanto, do ponto de vista técnico ou dramatúrgico, a comicidade feminina aguarda, fecunda, alimenta, conspira pelas





descobertas e experiências das palhaças espalhadas pelo mundo no sentido de se reconstruir, se avivar a palhaçaria feminina, num ciclo mútuo de adubação cruzada que seja capaz de constituir uma outra dramaturgia diferente da feita até aqui. Nessa adubação, a arqueologia e as ruínas que transvejo são referências importantes pois são também informes sobre outras palhaçarias, e sobretudo, apontam para uma investigação sobre comicidade que possa ir além do binarismo palhaça-palhaço, circunscrevendo o riso como ato revelador dos horizontes epistêmicos com/sobre os quais trabalhamos.

Ultimamente o termo palhaçe tem despontado nas práticas palhacescas como uma forma de se tentar abarcar experiências dissidentes em palhaçaria no que se referem às expressões de gênero da criatura palhacesca em relação a seus intérpretes, e/ou que tangenciam, não somente as questões identitárias do seu criador, criadora, criadore, mas também a sexualidade dos mesmos. Assim, palhaçe diz respeito a uma palhaçaria que transporta contradispositivos sexuais e de gênero para dentro da performance e da linguagem palhacesca.

No contexto do lançamento do livro *O Segundo Sexo*, quando Simone de Beauvoir publica a emblemática frase onde afirma que uma mulher não nasce mulher, ela se torna³⁴, esse 'tornar-se' deflagrava toda a pressão e opressão social para ser uma 'certa' mulher e colaborar com o pleno funcionamento do sistema patriarcal. Uma mulher que se constituía desde 'fora' dela mesma, limitando tantas vezes sua essência particular. Beauvoir estava fazendo uma crítica ao sistema cultural ocidental patriarcal exortando à não-conversão 'feminina'. Atualmente, essa frase tem evocado a cada mulher, sobretudo mulheres transgêneras, a descobrirem-se em suas mulheridades, ou na expressão de sua





mulheridade 'personalizada', de sua singularidade, de sua pessoa, não aceitando passivamente o que a cultura patriarcal lhes impõe.

Esses são alguns dos desdobramentos transfeministas, e *queer*, que entendo atualmente terem se infiltrado na palhaçaria feminina dando abertura ao tipo de encaminhamento acima pontuado, ao trazer as considerações que fiz em relação ao termo palhaçe. Nesse sentido, podemos estar começando a viver um momento onde palhaças buscam, pesquisam, expõem suas mulheridades e não mais 'as mulheres' enquanto pretenso agrupamento universalizante e cisgênero; mas que também recebem palhaçarias outras. Assim, em suma, poderíamos estar falando não mais de palhaços e/ou palhaçarias femininas, ou de palhaçarias feministas, mas de palhaçarias *queer*, ou palhaçarias insurgentes, desviantes.

Se procurarmos com acuidade nas ruínas ridentes que permaneceram, sentiremos sim, o perfume *queer* presente em toda comicidade, uma vez que a perspectiva diversiva integra o riso. Como não-conformante e *mestiza*³⁵, o desafio para mim está bem posto: nos reconhecermos como tema, sermos quem somos e rirmos disso tudo. Descobrir-se, a partir da travestilidade autopoiética que a palhaçaria contemporânea oferece, através de uma máscara que é um verdadeiro processo de desmascaramento. Isso, em síntese, é palhaçaria, para além dos predicativos que tentamos estabelecer. Como deflagra Larissa Pelúcio, em *Breve História Afetiva De Uma Teoria Deslocada*:

"Sem dúvida a ênfase em políticas identitárias teve seu papel histórico inconteste para tirar as pessoas historicamente privadas do direito da ontologia – de ser e existir como sujeitos plenos – da invisibilidade. Porém, o que se discute mais recentemente, são os custos teóricos da insistência acerca dessa identidade que exigiu, de certa forma, a coerência e unidade destas identidades "dissidentes". A







questão que parece marcante nas discussões mais recentes sobre gêneros, sexualidades, raça, etnia é a desnaturalização da diferença. (...) Refletir sobre como diferenças se tornam desigualdades exige esforços metodológicos desconstrucionistas, capazes de desnaturalizar os processos pelos quais as diferenças se tornam desigualdades (...) O esforço teórico empreendido pela teoria queer, mas não exclusivamente por ela, é justamente desafiar os termos pelos quais a cultura dominante vem perpetuando diferenças enquanto desigualdade, reconhecendo que as adesões teóricas são também locais políticos capazes de instrumentalizar-nos para o bom combate." 36

Tive receios por muito tempo em usar esse binômio: palhaçaria *queer*. Pelo estrangeirismo e colonialismo que imprimem, mas também por entender que tudo que essa palavra quer, é não ser mais uma caixinha. Por isso, no título do presente trabalho falo de dissidência como perspectiva correlata ao termo acima citado e entendendo dissidência como insurgência, motim, amotinação, rebeldia, subversão. De uma palhaçaria que não quer 'rir acima de tudo', mas que ama o riso em tudo de subversivo, revolucionário, contraditório, absurdo e crítico que ele pode abarcar.

Para mim, o termo dissidência é capaz de amasiar Paul Preciado, Judith Butler, Donna Haraway, entre outras estrelas das teorias pós-identitárias, em torno de um riso que não seja depreciativo, ou auto-depreciativo. Ou seja, de um risível que não parta de uma 'piada' que se baseie na violência, ou num ridículo auto-depreciativo pessoal, ou que, em última instância, se baseie em algum trauma.

Hannah Gadsby, comediante nascida na Tasmânia, no 'stand up filme documentário' Nanette³⁷, faz uma revisão de seu trabalho como comediante após ter passado 10 anos trabalhando com a temática "comming out", ou, sobre como e quando decidiu "sair do armário" se assumindo e fazendo rir a partir de sua lesbianidade



e de seu corpo. Em suas performances, e nessa produção cinematográfica, ela reconta trechos dessa jornada e faz o público rir com base em situações relacionadas a sua homossexualidade, mas também em relação a sua aparência 'masculinizada' e obesa, ou seja, em torno de seu *corpus* que foge em muito, aos parâmetros da cisheteronormatividade. São narrativas que a colocam, rotineiramente, em situações embaraçosas e dramáticas, mas que, dentro do espetáculo, tornam-se cômicas.

Porém, Gadsby diz não estar mais interessada em falar sobre o constrangimento de quando os outros a confundem com um homem e nos 'desdobramentos risíveis', desde aí. Como quando um homem na rua a chamou de 'bicha' e ameaçou dar-lhe uma surra, até perceber que ela era uma 'mulher'.

Em sua 'comédia em pé' Gadsby explica que, para se chegar ao riso, é preciso antes criar uma situação de tensão na plateia. Assim o riso vem como uma espécie de "alívio" após a situação de tensão ter sido resolvida, ou exposta com 'bom humor'. Essa 'fórmula cômica' aparece em quase todas as comédias de costumes, e tem até um nome muito conhecido, o quiproquó. Este 'alívio' que se dá a partir de um 'final surpreendente', ou de uma 'frase impactante', é um mecanismo clássico da comicidade ocidental e aparece nas mais diversas maneiras de provocar o riso. Entretanto, para que o efeito cômico aconteça, se cumpra, é preciso ignorar a parte traumática da história. Assim, quando rimos de alguém que deu uma topada, ignoramos o machucado que sangra, o 'apelido' que dói, o episódio onde alguém foi enganado, violentado, ou ridicularizado.

Segundo a artista, o trauma alimenta a tensão e a tensão é necessária para se chegar ao desfecho que provoca o riso. E esse trauma nem sempre diz respeito a um trauma pessoal, senão



(

a um tabu, ou um trauma social, coletivo. Segundo Gadsby: "O que eu fiz com o show *Comming Out*, sobre a comédia de sair do armário, foi transformar um trauma sério da minha vida em uma piada. Mas a piada não era sofisticada o suficiente para realmente ajudar a desfazer os danos que sofri na realidade³⁸". Assim, a narração dos traumas gerou riso e um certo alívio, ou um alívio temporário, tanto para a plateia, quanto para a comediante. Contudo, para Gadsby, esse riso alimentou algo terrível dentro de si, nutriu um permanente desconforto face sua não-conformância, sua dissidência enquanto corpo e em relação a seus afetos. Há um momento onde Gadsby confessa que:

"Quando eu saí do armário, não tinha nenhuma piada. Só o que sabia fazer era ser invisível e me odiar. Demorei mais dez anos para entender que eu podia ocupar um espaço no mundo. Mas até lá eu já tinha transformado tudo em piada, como se não me importasse." ³⁸

O riso, nesse caso, que funcionava como um mecanismo de defesa, uma metodologia para dar alguma leveza ao sofrimento, a dor, aos preconceitos vividos, não foi capaz de operar verdadeiramente a catarse curativa, o alívio real, que viria apenas com a mudança do horizonte epistemológico que nos cerca.

Embora esse riso gere alguma perturbação, e gere benefícios pessoais, sociais e políticos através da exposição de preconceitos, diferenças, dissonâncias, alteridades; para manter o contentamento da plateia, Gadsby diz ter ocultado o verdadeiro e violento desfecho da história. Ao final de sua performance e do filme, Gadsby revela que:

"Para equilibrar a tensão aqui nesta sala eu não pude contar a história como ela realmente aconteceu. Porque eu não pude contar a parte da história em que o homem percebeu seu erro. Ele voltou e disse: - "Ok, agora eu entendi. Você é sapatão, então eu posso te dar uma surra!". E ele deu! Ele





me deu uma surra e ninguém o impediu. E eu não denunciei à polícia, nem fui ao hospital. Mas eu devia ter ido. E sabe por que eu não fui? Porque eu achava que era isso que eu merecia. E isso é o que acontece quando você enche uma criança de vergonha e dá permissão a outra para a odiar. Isso não foi homofobia pura e simples, isso foi uma questão de gênero. Porque se eu fosse feminina isso não teria acontecido. Eu não sou feminina. Eu sou 'errada' e isso é um crime passível de punição. E essa tensão é de vocês, eu não quero mais ajudar. Vocês têm que aprender como é, porque isso, essa tensão, é o que quem não é 'normal' carrega dentro de si o tempo todo. Porque é perigoso ser diferente!" 38

Importante reiterar que até meados dos anos 90, ser homossexual na Tasmância era um crime, como ainda o é, e foi em muitos países, fazendo com que Gadsby se sentisse merecedora da violência vivida. Por outro lado, foi esse sentimento que fez com que ela buscasse uma 'saída de emergência' através do riso auto-depreciativo, que Gadsby não queria mais reproduzir.

O depoimento de Hannah Gadsby, que de início tem um tom, ganha outro. E revela uma face afrontosa do riso, capaz de nos catapultar para encarar todos os preconceitos que dizemos não ter, e temos. Capaz de encarar toda a empatia que dizemos ter, mas que, de fato, não temos. Um riso que denuncia a violência na qual ele se baseia. Ou seja, que escracha abusos, hostilidades, humilhações na direção da autocrítica de quem ri.

Afrontoso, afrontosa é um predicado contumaz entre *gays*, lésbicas, *drags* e travestis, quando essa comunidade tem que se preparar para situações onde, previsivelmente ou potencialmente, é sabido que irão sofrer algum tipo de violência. Então se adiantam numa postura de enfrentamento prévio onde o deboche, e eventualmente, o cinismo e o sarcasmo entram em cena.



03-Bololo.indd 101



De certo modo, entendo que a palhaçaria dissidente, bem como a arte *drag*, se valem muitas vezes desse tipo de riso na atualidade. Um riso afrontoso e autocrítico. Um riso que hackeia e expõe o choque em relação ao divergente, ao diversivo. Não desejo tampouco dizer que esse riso nasce na contemporaneidade, com as *drags*, por exemplo. Mas ele é um recurso valioso e recorrente.

CASTRATTIS, CAPITANOS, DRAG ROLES, VOZES TRAVESTIDAS E QUESTÕES DE GÊNERO

Retomando a discussão sobre o 'torna-se', Judith Butler expande formidavelmente esse tema quando, para além do binarismo 'homem x mulher' e da heteronormatividade compulsória, chama a atenção para a "performatividade de gênero" e para "identidades desviantes²⁸", integrando outras identidades e, sobretudo, trazendo um outro olhar para tudo isso. Para Butler, talvez, o 'tornar-se' de Beauvoir seja o 'performar repetidas vezes traços identitários lidos como de determinado gênero', onde cabem performances de gênero dissidentes diversas e/ou identidades não-conformantes. Citando Butler:

"As produções se desviam de seus propósitos originais e mobilizam inadvertidamente possibilidades de "sujeitos" que não apenas ultrapassam os limites da inteligibilidade cultural como efetivamente expandem as fronteiras do que é de fato culturalmente inteligível." ²⁸

No prefácio de *Problemas de Gênero*, Butler relaciona o título da obra com um musical da Broadway, o *Hairspray*, e, desde aí, problematiza questões de gênero partindo da travestilidade desde a presença de/do/da *drag role* da supracitada obra.

O *Hairspray*, ao qual se refere Butler, é um musical norteamericano de 2002, com música de Marc Shaiman, letras de





Scott Wittman e Shaiman, e libreto de Mark O'Donnell e Thomas Meehan. A obra se baseia no filme *Hairspray* de John Waters, produzido em 1988. O enredo principal, ou seja, o drama central da obra, fala sobre inclusão. Ele conta a história de Tracy Turnblad, uma adolescente que deseja integrar o corpo de baile de um programa de televisão, o *The Corny Collins Show*, e não consegue em função do preconceito, por parte da produção do programa, em relação a seu corpo. Tracy Turnblad é gorda, assim como sua mãe, Edna Turnblad, a personagem *in drag* do musical. Contudo, elas não tem vergonha de seus dotes "extra large, large³⁹", que são cantados e valorizados em várias peças do musical. No entanto, Tracy consegue entrar para o show e fica rápida e incrivelmente famosa. A personagem aproveita então o estrelato para empreender junto com seus amigos, uma campanha de inclusão. Além de big girls and color people, o musical traz drag roles. A versão cinematográfica dessa obra, em 2007, com direção de Adam Shankman, traz Jonh Travolta no papel de Edna. Tanto o filme de 2007, quanto o musical da Broadway, obtiveram muito sucesso mundo afora. Este musical teve, inclusive, uma versão brasileira com Edson Celulari no papel de Edna Turnblad, em 2009.

Sem embargo, a obra inspirou o título da obra de Butler e trouxe o *drag role* para a discussão *queer*. Contudo, antes desse evento, é importante pontuar que o recurso das 'vozes travestidas', que equivale ao *drag role*, já vinha sendo bastante utilizado na ópera. Trata-se de um uso diverso, expressivo e diferente da voz, com vistas a explorar a tessitura vocal, em relação à sua expressividade musical, na construção auditiva de personagens. Cito algumas obras operísticas cujas personagens trazem composições pensadas para serem cantadas por vozes travestidas: a personagem da bruxa⁴⁰ em *João e Maria*, escrita





em 1883, por Humperdinck, é para ser cantada por um homem. A personagem da ninfa, em *La Calisto*⁴¹, de Francesco Cavalli, escrita em 1651, deve ser cantada por um homem. A mãe, em *Ana e Ana: ou os Sete Pecados Capitais dos Pequenos Burgueses*, escrita em 1933, por Bertold Brecht e Kurt Weil, foi composta para ser cantada por um baixo-barítono cujo registro vocal é muito grave.

E há exemplos reversos, ou seja, de mulheres que, no palco, interpretam papéis masculinos como: o jovem personagem de Cherubino⁴², de Mozart, em *Le Nozze di Figaro*, escrita em 1786. E também Orfeu⁴³, na ópera *Orfeo ed Euridice*, de Gluck, escrita em 1762, cujo herói grego deve ser feito por uma *mezzo* soprano. E também Julio Cesar⁴⁴, em obra homônima de Handel, escrita em 1723. Telêmaco⁴⁵, em *Il Ritorno di Ulysses in Patria*, e Oto e Nero⁴⁶, na ópera *L'incoronazione di Poppea*, ambas obras escritas por Monteverdi, em 1940 e 1641, respectivamente, e cujas personagens masculinas foram planejadas para serem cantadas por mulheres cisgêneras.

Essas composições foram finalizadas após o período da proibição da orquiectomia para fins musicais, ou seja, após a era dos *castrattis*. A explicação comum e apaziguadora para a utilização das vozes travestidas é de origem artística, diferentemente do caso dos *castrattis* onde haviam atravessamentos religiosos, sociais e patriarcais. Os compositores precisavam de certa 'especificidade musical', expressividade e tessitura (timbre e extensão) para dar conta de seu intuito musical, culminando, por vezes, no 'drible' do sexo biológico de seus intérpretes.

Esse recurso foi reiteradamente utilizado, e sem a menor celeuma por parte de compositores ou da plateia - que os escutava e via - durante séculos, dentro da tradição lírica, sem, necessariamente, ofenderem identidades LGBTQIAPN+,



(

ou identidades dissidentes. E é feito ainda hoje. Mas, não sei o quanto isso, atualmente, as vozes travestidas possam provocar, na audiência inadvertida, pensamentos e estranhamentos, antes, não tão sensíveis.

Paralelamente a isso, toda a ideia da classificação vocal na atualidade, ou mesmo antigamente, se baseia no sexo biológico, na tessitura e extensão vocal de cantoras, cantores e outres. Ou seja, ainda que um homem cisgênero possa ter a mesma 'agudez' de uma contralto cisgênera, e até mesmo a mesma extensão vocal, ele não será classificado como contralto. E mesmo um contratenor, que tem a voz mais aguda masculina, não é tomado por uma soprano ou *mezzo-soprano*, embora possam atingir as mesmas notas (por exemplo, o contratenor francês Philippe Jaroussky). Ou, ainda que uma mulher cisgênera apresente os mesmos traços expressivos de um tenor, ou a mesma extensão vocal de um tenor, ela não será classificada como tenor. Mas ela poderá cantar personagens masculinos, dadas as características musicais expressivas e poéticas da obra através de drag roles. Depende do que está recomendado na partitura, que na música é o equivalente à norma. Assim, tenores cantam/devem cantar personagens femininos. E *mezzos* cantam/devem cantar papéis masculinos. Essa permissividade gera certa 'passabilidade' enquanto norma, no entanto, passa longe de ser, de fato, uma inclusão, ou a re-consideração, a respeito de vozes desviantes geradas por identidades dissidentes.

É preciso destacar, contudo, que a classificação vocal de uma pessoa pode mudar ao longo do tempo e/ou do treinamento vocal que faz, porém, por hora, ela não avançará os limites determinados por uma classificação vocal ainda baseada em fatores sexuais biologizantes. Todavia, recentemente, conheci uma pessoa que se autoproclama 'barítona'. Seu nome, curiosamente, é Ária⁴⁷.



Ela é cantora lírica e estudante de música na Universidade de Brasília. Ária é uma mulher transgênera e imagino a quantidade de desafios e violências pelas quais ela deva passar, e/ou deva ter passado, para estar no palco cantando. E me pergunto se/quando a nova configuração identitária - que começamos a viver - desafiar absolutamente a normatização sonora a rever toda a congelada categorização da classificação vocal vigente, quais serão os novos limites éticos e estéticos a serem despertados e transpostos? E entendo que algumas dessas questões se expressam hoje em dia a partir de artistas como Liniker, Linn da Quebrada, Bixarte, Majoo, Potyguara Bardo, entre outres. Vozes que não são vozes travestidas, ou *drag roles*, pois são vozes reais de identidades contrassexuais que, em seus corpos, vozes e expressões de gênero e identidade, presentificam discursos, relações, agenciamentos, sonoridades, temas, imensamente inovadores e múltiplos para a música e para a linguagem musical.

E já que estamos discorrendo sobre travestilidade, *drag roles* e identidades de gênero dissidentes, enquanto diligente amante de ópera⁴⁸, o assunto é uma provocação pronta para retomarmos, e nos aprofundando um pouco mais, sob outra ótica, em relação ao fenômeno dos *castratti*. Segundo Jeanne Suhamy, em seu *Guia da Ópera*:

"Os castrados italianos eram cantores que haviam sido emasculados antes da puberdade a fim de lhes ser conservada a voz de criança. Essa prática bárbara representava um ganho para a Igreja Romana (os castrados substituíam as mulheres, sem acesso à igreja), para a ópera (no final do século dezesseis, em Roma, a Igreja proibia às mulheres de se exibirem em cena), mas também para as famílias pobres, que vendiam seus filhos a congregações religiosas." 49

Complementando, cito Matamoro & Fraga:

"Os castrados ou emasculados são um fenômeno típico do barroco italiano, porque, como já se disse, as mulheres não





podiam cantar nas igrejas e deviam ser substituídas por varões com vozes de mulher, o que se conseguia por meio de uma orquiotomia, ou extirpação dos testículos, realizadas ainda na infância em certos meninos que demonstravam boas condições vocais. A igreja admitiu sua existência entre 1539 e 1922, ano da morte de Alessandro Moreschi, o último dos castrados, e do qual restaram elementos fonográficos." ¹⁷

Sublimando por hora a imagem da violência física que fica registrada em nossas mentes quando pensamos numa orquiectomia, e tentando ignorar as questões monetárias envolvidas nisso (se é que isso é possível), é preciso considerar que os *castratti* foram as primeiras vozes 'femininas', ou vozes 'de mulher', durante o período barroco, uma vez que são, no mínimo, seus intérpretes primários. Deveríamos assegurar-lhes um lugar destacado nessa discussão. Não obstante, estudando a dimensão social que tiveram, me pergunto o quanto os *castratti* borraram, além das fronteiras artísticas, musicais, fronteiras de gênero, se movendo na direção do que hoje entendemos por *queer*. De certo ponto de vista, o fenômeno dos *castratti* italianos talvez possa ser um exemplo barroco de desvio identitário dentro de um percurso histórico *queer*.

Em 2018, Luiza Helena Kraemer Francesconi defendeu a dissertação intitulada Ópera e gênero: personagens en *travesti em uma nova perspectiva*. Luiza Francesconi é uma cantora lírica cisgênera especialista em *drag roles*, e seu trabalho traz não somente análises de memórias pessoais dentro dessa prática, como recupera farto material histórico sobre estes artistas. Na bibliografia utilizada pela autora está o livro de Naomi André, *Voicing Gender* (Expressando Gênero), cujas traduções e deduções feitas por Luiza Francesconi reapresento aqui.

"Como estes cantores, por causa da falta do hormônio androgênio, acabavam desenvolvendo um corpo ambíguo e singular, podiam interpretar de maneira bastante





convincente tanto papéis masculinos quanto femininos. Em geral, começavam fazendo papéis femininos para depois aventurarem-se pelos papéis heróicos masculinos. Por isso, a sua existência nos palcos operísticos abriu também caminho para toda uma discussão nos séculos seguintes do que vinha a ser feminino e masculino, e como os castratti encarnaram algo que situava-se entre esses dois pólos." 50

Evidentemente os papéis heróicos que *castrattis* interpretavam eram escritos especialmente para eles, tratandose de papéis masculinos mais joviais, a fim de não comprometer a presença que os caracterizava vocalmente, em especial. E não somente óperas eram escritas para esse grupo, senão uma extensa produção musical. Porém, a citação, além da voz, dá conta de uma presença ambígua, que nos palcos expressava convincentemente a 'voz' e a presença feminina, mas que fora dele, era uma individualidade 'entre' os espectros masculino e feminino.

De todo modo, é preciso reiterar que não se pode caracterizar castrattis como pessoas transgêneras, ou não-binárias, como vivemos hoje. Contudo, sem embargo, eles integram a perspectiva queer, ou não-conformante, na medida em que apresentam dimensões que estão para além da oposição binária homem ou mulher desde a ambiguidade que viviam, eram, existiam, encantavam. E será preciso um olhar mais contemporâneo e, sem dúvida, transfeminista e queer sobre esse grupo, para ressignificar a ocorrência desses artistes e pessoas que, no mínimo, dão conta de uma história de violência contrassexual, identitária, psicológica e física fartamente documentada.

Por outro lado, essas expressões identitárias, que embolam arte e vida, levantam a questão sobre a normativa que pretensamente diz: 'vozes graves são de homens e vozes agudas são de mulher' e desde aí revelam a verdadeira armadilha binária dos gênero, a mais 'nova' ruína pós-moderna. Para Butler:





"O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso: tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um telos normativo e definidor." ²⁸

Nesse sentido, e em relação às histórias de uma ruína que busca entrelaçar o risível e formas artísticas a partir de dissidências, recupero o assunto sob o ponto de vista de Cynthia Carla Santos, desde sua experiência enquanto *drag*, e também, por isso, enquanto dispositivos contrassexual, para quem, quando recebia perguntas, tais como:

"'Você é de verdade' ou 'ou você é mulher de verdade?' ou 'você é drag?' são perguntas constantes. Em performance estas perguntas são sempre respondidas de forma dúbia ou, com outra pergunta: "Depende de você", ou "o que você acha?". São algumas respostas possíveis, já que o objetivo da performance não é desvelar o sexo ou afirmá-lo, mas abrir novos questionamentos sobre o conceito de 'verdade:" ²¹

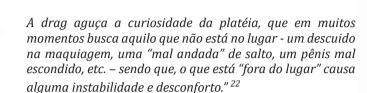
Imagino que *castrattis* também recebiam esse tipo de pergunta desde suas performances ou de suas existências. Eu também, nessa jornada como palhaça/palhaçe, as recebi. "Você é de verdade" ou "você é mulher de verdade?" ou "você é palhaço?". Em performance também respondia de forma dúbia ou com outra pergunta. Na sequência, a pergunta: "E tudo bem, se a gente continuar brincando?" ou "o que é que isso tem a ver?".

Então, arremato a questão chamando a discussão para algumas relações entre comicidade e *drag*, mas que também serviriam para minha experiência na palhaçaria, através de Vencato, para quem:

"É um pouco a confusão entre signos masculinos e femininos que faz com que a drag chame a atenção e, por vezes, divirta.







Vencato está falando de um aspecto básico da comicidade contemporânea de *clowns*, palhaças, palhaços, palhaçes, *drags*, caricatas, que é a sensação/impressão de falha. Falha na ação, na identificação, no entendimento. O desconforto. E desde aí a inquietação de ser um corpo insurgente. Corpo político, e corporuína. De ser fissura e de ser beira, de ser borda, de ser nãoconformante, de ser *queer*.

De certo ponto de vista, trazer aproximações entre o risível e o *queer*, pode ferir pessoas, pois é preciso lembrar que o risível tangencia, evidencia, joga, com preconceitos. Além disso, o risível pode mudar de acordo com aportes culturais, históricos e éticos. Assim, o que é risível para umes, é terrível para outres. Entretanto, faz parte da ética *queer* a inversão do riso de escárnio, do xingamento, da ofensa, em uma perspectiva do orgulho, de exaltação.

Para tanto, e sobre o termo *queer*, trago a ativista, feminista e educadora Guacyra Lopes Louro, que em seu artigo *Teoria Queer* - *Uma Política Pós-Identitária Para a Educação*, nos diz:

"Queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais. Um insulto que tem, para usar o argumento de Judith Butler, a força de uma invocação sempre repetida, um insulto que ecoa e reitera os gritos de muitos grupos homófobos, ao longo do tempo, e que, por isso, adquire força, conferindo um lugar discriminado e abjeto àqueles a quem é dirigido. Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos



movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação." 51

Segundo Louro, para essa multidão, uma vez que não se trata de uma minoria, senão de uma multidão que integra *gays*, lésbicas, *butchs*, sapatonas, trixas, monas, travestis, transexuais, bissexuais, intersexuais, não-bináries, gêneros-fluidos, e outres; *queer* significa colocar-se contra a normatização dos corpos, afetos, identidades, venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade⁵¹. Mas "*queer*" representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora⁵¹".

Daí que nas comicidades produzidas a partir de corpos e identidades dissidentes, desviantes, sentimos a presença de um riso diferente, que parte do depreciativo, da ofensa, para implicar num riso afrontoso, que mescla crítica, orgulho e denúncia. Um riso contrassexual, um riso *queer*. Se sim, esse riso afrontoso pode se apresentar como aquele 'riso de nervoso' que desafia o circuito cômico, pois ele faz com que me pergunte: "era mesmo para eu estar rindo disso?".

Em última instância, a metodologia *queer* pode estar a promover um riso pós-depreciativo, já que parte da ofensa, do racismo, da LGBTfobia, do escárnio, da sacanagem, do riso como instrumento violento, para um riso afrontoso, e porque não dizer, um riso retratativo, decolonial. Segundo Pelúcio:

"Essa insurreição dos saberes subalternos foi bastante sensível no marco da produção feminista, do qual a crítica queer é tributária. Postura insurgente que exigiu das teóricas e ativistas dos movimentos feministas a criação de uma linguagem própria para fazer ciência, pois a que havia disponível as apagava como seres históricos e produtores de conhecimento. Usaram, então, seus corpos, falaram na primeira pessoa do singular, jogaram suas subjetividades



no texto forjando armas agudas que cutucavam o lugar pantanoso das ciências canônicas." 36

Assim, a 'ciência gaiata' das palhaças, das *drags* e das travestis, parecem absorver perfeitamente o pensamento *queer* e constituem, junto com a comicidade palhacesca, a comicidade pós-identitária de palhaçes e de outres artistas e pessoas invisibilizadas, e em estado de ruína¹.

Gosto de chamar de afrontosas essas comicidades que, citando Cynthia Carla Santos, "lidam com um corpo performático criador de subjetividades que, fugindo dos binarismos impostos, consiga agenciar e justapor essas dualidades para destruí-las e configurá-las em seguida, sempre em processo de autoprodução²¹".

E como que tivéssemos re-escavado a *commedia dell'arte*, visando dialogar com a ruína *queer* que se descortina desde uma máscara em específico, trago a descrição que Roberta Barni faz da personagem tipo *Capitano*, para quem:

"CAPITÃO: terá diversas variantes, Capitan Spaventa della Valliferna, Rodomonte, Matamoros, Spezzaferro, Fracassa, só para mencionar alguns de seus nomes (como aliás acontece com todas as outras personagens e máscaras). Seu figurino também variava, mas suas fanfarronices e suas atitudes militarizadas eram constantes. O Capitão vive desafiando os outros a duelo e se fazendo de valente, mas na hora do vamos ver. foae." ³

Para Margot Berthold, autora de *História Mundial do Teatro*, a personagem tipo *Capitano* é a caricatura de um oficial espanhol que "tornou-se universalmente intercambiável como valentão e falador⁵²". Segundo a autora:

"O terceiro na liga dos enganados é o Capitano, um tipo miles gloriosus, um fanfarrão pusilânime e um covarde quando as coisas se complicam. (...) O mais conhecido representante desta figura foi o ator Francesco Andreini do grupo dos Comici Gelosi. Ele publicou suas improvisações cênicas em











1624, num livro intitulado Le Bravure del Capitan Spavento (As Bravuras do Capitão Spavento). Um dos sucessores do Capitano foi o Scarumuccia, que ficou famoso em toda a Europa na pessoa de Tibério Fiorilli, o astro da comédie italienne em Paris, professor de Molière e celebrado como 'o maior dos palhaços' e 'o grande excêntrico do teatro cómico.'' ⁵²

Muito curioso o fato de Francesco Andreini, o esposo de Isabella Andreini, interpretar justamente essa máscara que é um misto de Don Juan e Dom Quixote. Certamente, o casal, integrava e criou uma das mais documentadas e reconhecidas companhias européias *dell'arte* do período: *Compagnia dei Gelosi*.

Em termos simbólicos e, por assim dizer, socio-cômicos, as máscaras da *commedia dell'arte* exploram a estratificação social como base para os enredos chistosos de sua época de criação. Assim como a comédia contemporânea também o faz. Nesse sentido, no entanto, as máscaras dell'arte quase sempre se alinhavam a algum pecado capital. Por exemplo, Pantaleão, o primeiro na 'lista dos enganados' representa a nobreza, e seus traços cômicos principais se alinham aos pecados da avareza e da luxúria. No caso do Dottore, o segundo nobile na 'lista dos enganados', como um legítimo representante da ciência, da lógica, do saber. Seu traço cômico principal está ligado à soberba, expressada numa verborragia e arrogância que pouco comunicam, pouco explicam e que tornam-se grotescas de tão técnica. No caso do *Capitano*, a máscara também se relaciona com a soberba, só que desde sua face orgulhosa, especialmente deflagrado por suas narrativas heróicas. A máscara flerta com ideias e princípios como: honra, bravura, ordem e militarização. Quando invertidas, a fim de gerar comicidade, a máscara do Capitano revela imensa galhardia e fanfarronice, e expõe fraqueza e covardia, fazendo com que a personagem torne-se extremamente medrosa e inglória.





Como aponta Barni, citando o teórico, crítico e escritor teatral, Silvio D'Amico, "em seu tom grotesco, essa máscara confessava o descontentamento italiano com a magniloquência presunçosa dos dominadores espanhóis³".



Imagem 17. Capitão Spavento. Gravura colorida à mão, Maurice Sand, 1577

Carlo Goldoni, escreveu em 1751 a peça teatral *La Locandiera*, traduzida em terras brasileiras como *Mirandolina:* a *Hoteleira*⁵³. Nessa obra, entre várias personagens inspiradas em máscaras *dell'arte*, temos Mirandolina, uma *Soubrette* bem à moda italiana, que administra a própria pousada. Além dela, temos na trama um conde e um marquês (ambos apaixonados por Mirandolina), duas atrizes *dell'arte* (de passagem pela pousada), os servos de Mirandolina e a última personagem da obra: o Cavaleiro de Ripafratta⁵⁴.

Il Cavaliere (o Cavaleiro), é uma máscara que hibridiza





características tanto dos Enamorados quanto dos Capitanos. Extremamente misógino afirma logo no I Ato da obra: "Eles estão cansados de ouvir que detesto mulheres. (...) Casar, eu? Prefiro a lepra!55".



Imagem 18. Il Capitano, ou L'Innamorato. Gravura, Jacques Callot, (1618/1620)

Em razão dessa hibridização com os Enamorados, a personagem tipo do Cavaleiro, não utilizava máscara, mas um longo bigode, costumazmente arrumado e alisado, que, de certo modo, atua no rosto de maneira imponente como se pode ver na gravura acima - mesmo ela sendo identificada como *Capitano* - trata-se de um *Cavalieri*. A espada, que integra uma de suas frequentes *lazzi* (ou *gags* físicas) está presente em muitas de suas derivações *dell'arte*.

Trago mais uma das falas do Cavaleiro, dentro da supracitada obra de Goldoni, que ao tentar apartar a briga entre o marquês e o conde, nos fala que:



"CAVALEIRO: Em verdade, não posso imaginar motivo menos digno para um debate entre cavaleiros. Os senhores se alteram por causa de uma mulher? Basta uma mulher para torná-los assim agitados? Uma mulher? Que coisa mais absurda! Uma mulher? Quanto a mim, não há perigo que eu brigue com quem quer que seja por causa de mulher. Jamais gostei dessas criaturas, nunca as apreciei, e tenho para mim que a mulher representa para o homem uma espécie de doença; uma doença insuportável." 55

Ao contrário da face conquistadora que normalmente essa máscara tende a demonstrar se vangloriando de suas conquistas amorosas, nessa obra, o Cavaleiro 'não gosta de mulheres'.

De modo geral, na obra, a *Soubrette* Mirandolina busca não só se livrar da opressão social a qual é submetida, por ser mulher, como tenta livrar do julgamento moral todas as mulheres. Roberta Barni, no prefácio que antecede a obra, afirma que "Mirandolina mostra como os homens se apaixonam³". Recuperando uma das falas de Mirandolina na obra:

"MIRANDOLINA: (...) Todos os que vêm a esta pousada, todos, se apaixonam, correm atrás de mim, e muitos, muitos, falam até em casamento. Só esse tal de Cavaleiro de Ripafratta, esse urso selvagem, me trata brutalmente. É o primeiro hóspede daqui que não gosta de conversar comigo. Não digo que todo mundo tenha a obrigação de se apaixonar; mas, desprezarme? Isso me dá uma raiva... Inimigo das mulheres? Não gosta de nós? Evidentemente não encontrou ainda a mulher que o soubesse puxar pelo nariz. Mas vai achá-la. Se vai! Estou mesmo pensando que essa mulher já apareceu. É com sujeitos como ele que fico terrível. Os que rastejam por mim, logo me enjoam. A nobreza não se adapta à minha pessoa. A riqueza me agrada. Todo o meu prazer consiste em ver que me adoram, me desejam, me obedecem." 55

Pensando na figura do *Capitano*/Cavaleiro, que se revela um sujeito covarde e medroso, embora de início se apresente como arauto da masculinidade, como certos homens que contam vantagens sobre/de mulheres que nunca 'possuíram', cogito que essa máscara busque dialogar com um certo 'emasculamento' da





figura do próprio *Capitano* como um avesso risível da máscara. O estudioso Jonh Rudlin: "Penso nele como um pavão que mudou todas as penas da cauda, exceto uma, mas não sabe disso⁵⁶".

Entretanto, devo considerar que a associação entre uma virilidade presunçosa, mas que teme as mulheres ao extremo, não assegura um lugar de 'viadagem' à máscara. Nem mesmo essa inversão de bravura em tremores covardes. Não obstante, o *Capitano*, ou *Cavaliere*, não se relacionam sexual-afetivamente, com outros homens. Porém, num contexto homofóbico e ofensivo, apontamentos que venham a ferir a masculinidade do *Capitano* e do Cavaleiro, os catapulta a um limbo onde a menor ameaça em relação à 'macheza' poderiam nos levar a olhá-los de modo 'desconfiado', identificando a 'ameaça maricas' como um agenciamento contrasexual que atemoriza, intimida, constrange e tensiona.

Não digo, portanto, que o *Capitano* é uma personagem *gay* ou 'aviadada', exatamente, mas digo que, entre tantos elementos, ela mobiliza agenciamentos de natureza homofóbica na inversão da macheza dessa personagem tipo. Tal percepção, ou desde o entendimento do tipo de perturbação que ela promove, olho para o *Capitano* como integrante da ridente ruína *queer*. Como se a personagem me falasse de certas transgressões indesejáveis para hetero-cisgêneros ou não, dentro de um contexto heteronormativo, compulsório, patriarcal e homofóbico.

Desenvolveremos mais sobre esses temas no próximo capítulo.



NOTAS E RECERÊNCIAS

¹ ZAMBRANO, María. **Uma metáfora da esperança: as ruínas**. SOPRO, PANFLETO POLÍTICO-CULTURAL, n. 37, out., 2010.

Disponível em : http://www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/zambrano.html

- ² VELOSO, Jorge das Graças. B**enedito: imaginário e tradição no interior de Goiás e o teatro gestual da Cia do Homens**. Brasília: Thesaurus. 2008.
- ³ BARNI, Roberta. **A Loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte: introdução**. A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia Dell'Arte. Tradução . São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2003.
- ⁴ Gertrud Elisabeth Mara viveu entre 1749 e 1833. Foi uma famosa soprano alemã do período barroco. Nascida Gertrud Elisabeth Schmeling, posteriormente foi conhecida apenas como Mara, sobrenome do marido. Foi uma das primeiras cantoras não italianas a gozar de grande sucesso na Europa.
- ⁵ Marie Wilt viveu entre 1833 a 1891. Foi uma cantora de coloratura soprano dramática austríaca e cantou um repertório amplo, que engloba obras de Mozart, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Bellini, Rossini e Donizetti. Mas também cantava missa e outras obras de Beethoven, Haydn e Mendelssohn.
- ⁶ Giuseppina Pasqua viveu entre 1851 e 1930. Foi uma mezzosoprano italiana e atuou por toda a Europa cantando obras de Verdi e Bellini, é uma referência em bel canto.
- Maria Callas foi uma soprano de imensa fama, com uma voz de grande alcance. Destacou-se pela dramaticidade de suas interpretações.





- ⁸ Montserrat Caballé foi uma famosa soprano catalã, soprano, considerada uma das maiores cantoras líricas de todos os tempos.
- ⁹ Jessye Norman foi uma famosa soprano negra estado-unidense, ganhadora quatro vezes do Grammy. Destacava pela potência e extensão vocal, e por interpretar o dificílimo repertório de Richard Wagner.
- FO, Dario & RAME, Franca (org), Lucas Baldovino. Manual Mínimo do Ator. São Paulo: Senac, 2004. p. 341-351. Tradução: Carlos David Szlak.
- OLIVEIRA, Paula Gorini. Comunicação, gênero e histórias de vidas: ensaios sobre corpo e cura. Comunicação no Comunicom Congresso Internacional de Comunicação e Consumo, ESPM, p. 13, 2021. Disponível em:

https://comunicon.espm.edu.br/wp-content/uploads/2021/11/Paula-Gorini-Oliveira.pdf

- ¹² ESTÉS, Clarissa Pinkola. Mulheres que Correm com os Lobos. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- ¹³ BRONDANI, Joyce Aglae. **A Máscara e a Sombra: L'Arte Della Cortigiana**. REVISTA REPERTÓRIO, Salvador, UFBA, n. 26, p.151-160, 2016.
- ¹⁴ FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- ¹⁵ MARTINS, Ana Paula Vosne. **Duas honestas cortesãs do Renascimento italiano: interseções da cultura humanista, da escrita de mulheres e da sexualidade no século XVI**. REVISTA ART CULTURA, v. 14, n. 25, p. 185-199, Uberlândia, 2012.



Recuperado de https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/26207

¹⁶ A fabricação de cerveja, que era uma atividade doméstica historicamente feita por mulheres, foi condenada pela inquisição em meados do século XIV. Veja mais em artigo publicado por Laken Brooks, em 2021, na revista The Conversation. Disponível em:

https://theconversation.com/women-used-to-dominate-thebeer-industry-until-the-witch-accusations-started-pouring-in-155940?xid=PS smithsonian

- ¹⁷ MATAMORO, Blas & FRAGA, Fernando. **A Ópera**. São Paulo: Angra, 1995
- ¹⁸ AUGUSTIN, Cristina N. **Os Castratti e a Prática Vocal no Espaço Luso Brasileiro (1752 -1822)**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2013. (Tese de Doutorado em Música). Universidade de Aveiro, 2013.
- ¹⁹ MONTEATH, Sarah. Caricatas x Palhaças: aproximações e diferenças. Comunicações -VII Congresso da Abrace, UFMG, 2014.
- ²⁰ FILHO, Zito Baptista. A Ópera. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- ²¹ SANTOS, Cynthia Carla Cunha. **Livros De Lilith : Processos De Construção De Um Corpo Performático**. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponivel em : https://repositorio.unb.br/handle/10482/5671
- VENCATO, Anna Paula. Fervendo Com as Drags:Corporalidades e Performances de Drag Queens em



Territórios Gays da Ilha de Santa Catarina. (Dissertação de Mestrado) Santa Catarina: UFSC, 2002.

Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/ handle/123456789/84381/183795.pdf?sequence=1

- ²³ ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo.** Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.
- ²⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil Platôs capitalismo e esquizofrenia. Trad: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, v.1, 1a ed., 1995. 94 p. (Coleção TRANS)
- ²⁵ Trecho recolhido do seguinte poema: "A expressão reta não sonha./ Não use o traço acostumado. / A força de um artista vem das suas derrotas. / Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro. /Arte não tem pensa: O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê./ É preciso transver o mundo". Fonte: Manoel de Barros "Livro Sobre Nada", Editora Record, p. 75.
- ²⁶ CASSEMIRO, Luiza Carla Cassemiro. **Tenho o direito de ser "Amapô" As trajetórias de travestis e transexuais face à implementação das políticas públicas de Assistência Social e Saúde.** (Dissertação de Mestrado). PUC, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16664/16664 1.PDF
- ²⁷ **Desmontagem: Corpo Sua Autobiografia**. Direção de Cibele Appes. Produção: Sesc Pompeia. Intérprete e argumento: Renata Carvalho. Roteiro: Renata Carvalho. São Paulo: Sesc, 2020. (41 min.), digital, color. Legendado. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nEx6s7b4a9U





- ²⁸ BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: **Feminismo e Subversão de Identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- ²⁹ VERGARA, Moema de Rezende. **A Figura Da Viajante: As peregrinações De Flora Tristan**. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora. LOCUS: REVISTA DE HISTÓRIA, vol 4 (1), 1998. Disponível: https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20456.
- ³⁰ BARBOSA, Luene. A Incrível História da Bougainvílea. Site do Jardim Botânico do Recife. http://jardimbotanico.recife.pe.gov.br/pt-br/incrivel-historia-da-bougainvillea
- ³¹ BICALHO, Maria Fernanda. REVISTA NAVIGATOR Dossiê Império, guerra e Poder Naval no Antigo Regime. Rio de Janeiro. Editora Serviço de Documentação da Marinha, V.5 n 10, 2009.

Disponível em http://portaldeperiodicos.marinha.mil.br/index.php/navigator/article/view/306/285

- ³² COELHO, Raphael Pavão Rodrigues. A memória de uma heroína: a construção do mito de Maria Quitéria pelo Exército Brasileiro (1953). (dissertação) Universidade Federal Fluminense, Pós graduação em História, 2019. Disponível em: https://www.historia.uff.br/stricto/td/2294.pdf
- ³³ CARVALHO, Val de. A experiência com grandes mestres do picadeiro. Revista Palhaçaria Feminina, n. 2, 2013. Michelle Silveira da Silva (Organizadora)
- ³⁴ BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: Fatos e Mitos**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.





- ³⁵ ANZALDUÁ, Gloria. **Borderlands : The New Mestiza La frontera.** San Francisco: Aunt Lute, 2007.
- ³⁶ PELÚCIO, Larissa. **Breve História Afetiva De Uma Teoria Deslocada**. REVISTA FLORESTAN, São Paulo: UFSCAR, Ano 1, n.02, 2014. Disponível em http://www.revistaflorestan.ufscar.br/index.php/Florestan/article/view/63/pdf_24
- ³⁷ Nannete é um filme-documentário de 2018, dirigido por Madeleine Parry e Jonh Olb. Foi distribuído pela Netflix apenas, dentro de um formato audiovisual que mescla a performance *stand up* de Hannah Gadsby no Sydney Opera House e imagens da vida cotidiana da artista.
- ³⁸ GADSBY, Hannah. In: Nanette. Netflix, 2018. Dir: Madeleine Parry e Jonh Olb.
- ³⁹ Trecho da canção *Big, Blonde and Beautiful,* cantada por Edna Turnblad, mãe de Tracy em Hairspray. Hairspray é um musical, com músicas de Marc Shaiman e letras de Scott Wittman e Shaiman, e libreto de Mark O'Donnell e Thomas Meehan.
- Hansen Und Grettel, obra de Humperdinck, escrita em 1883.
 Essa ópera, que reconta a história infantil clássica de João e Maria.
 A personagem da bruxa é feita por um tenor e a personagem de João é feita por um contralto.
- ⁴¹ La Calisto, obra de Francesco Cavalli, escrita em 1651. A personagem da Ninfa é cantada por um tenor.
- ⁴² Le Nozze di Figaro (As Bodas de Fígaro), obra de Mozart, escrita em 1786. Nela, o personagem Cherubino, um jovem rapaz imberbe, é cantado por uma mezzo-soprano.



- ⁴³ Orfeu e Eurídice, obra de Gluck, escrita em 1762. Nela o personagem de Orfeu é feito por *castratti*, ou, mais atualmente, por uma mezzo-soprano.
- ⁴⁴ Julius Cesar, obra de Handel, escrita em 1723. Nela o personagem título é interpretado por um alto *castratto*, ou, atualmente, por uma mezzo soprano. Há na obra outros papéis nessa situação, são os personagens Tolomeu e Nireno, ambos interpretados por alto castrato.
- ⁴⁵ Il Ritorno Di Ulysses in Patria, obra de Monteverdi, escrita em 1640. Nela, o personagem de Telêmaco, filho de Ulysses é cantado por uma mezzo-soprano, mas também pode ser feito por um tenor.
- ⁴⁶ L'Incoronazione di Poppea (A coroação de Popeia), obra de Monteverdi, escrita em 1641. Nela, os personagens Oto (examante de Poppea) é cantado pela soprano 1, e Nero, imperador de Roma, é cantado pela soprano 2.
- ⁴⁷ A ária é uma composição musical, em geral solista, que musicalmente precede a ideia da canção e do *lied* alemão.
- ⁴⁸ Trabalhei dirigindo óperas na Escola de Música de Brasília por cerca de 10 anos (entre 2008 e 2018), o que me despertou imenso interesse na história da música vocal.
- ⁴⁹ SUHAMY. Jeanne. **Guia da Ópera**. Porto Alegre: L & PM, 2002.
- FRANCESCONI, Luiza Helena Kraemer. **Opera e gênero: personagens en travesti em uma nova perspectiva**. (Dissertação de Mestrado). UNESP, São Paulo, 2018. Disponível em https://repositorio.unesp.br/handle/11449/156003
- ⁵¹ LOURO, Guacyra Lopes. **Teoria Queer Uma Política Pós-Identitária Para a Educação**. REVISTA ESTUDOS FEMINISTAS,





Santa Catarina: UFSC, vol 9, n 02, 2001. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000200012.

- ⁵² BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ⁵³ Em outras publicações brasileiras temos outra tradução para o texto teatral, qual seja: *Mirandolina:A Estaladeira.*
- ⁵⁴ Me chamou a atenção que Ripafratta seja o nome de uma vila italiana, na região da Toscana, conhecida sobretudo pela fortaleza de origem medieval que a rodeia, bem como por seus moinhos a vento. Desde esse curioso fato, a relação com Dom Quixote, de Miguel de Cervantes, se engrandece. A personagem de Cervantes lutava contra moinhos de vento fantasiando monstros neles.
- ⁵⁵ VANUCCI, Alessandra. **Comédias de Goldoni.** São Paulo : Perspectiva, 2020.
- ⁵⁶ RUDLIN, Jonh. **Commedia dell'Arte: an Actor's Handbook**. New York, Ed. Routledge, 1994.







"Qualquer que seja nossa trajetória, o corpo carrega a memória." (Linn da Quebrada)

Elaborar e realizar enunciações sobre si requer prática.

Requer a reiteração de atos sociais que tendem a se tornar hábitos, programações e/ou memórias, pessoais e/ou coletivas, que, por sua vez, vão formulando nossos comportamentos mais cotidianos, a expressão de nossas identidades, nossa gestualidade e outras enunciações sobre e de si. A tendência é que busquemos repetir os atos que, em nossos julgamentos, obtiveram êxito, que receberam recompensa, aprovação, ou que, simplesmente, estejam em conformidade com programações e contratos sociais previamente existentes.

Mesmo o que chamamos de instinto, ou intuição, parecem estar em diálogo com capacidades mnemônicas. O instinto apresenta um viés programacional pois baseia-se em informações que atravessaram gerações, integrando memórias de experiências anteriores que fluem desde uma racionalidade onde o 'pensar' está num outro lugar. Está num lugar onde 'não se pensa estar pensando', como na intuição. E mesmo a base linguística de alguém, seu universo léxico, sua expressão corporal, escrita ou falada, conversam com a ideia de reiteração de uma gramática localizada ou de recorrência.



Repetição, treino, reprodução, integram o aprendizado de esquemas, princípios ou referências pré-existentes. Isso inclui também as ações realizadas na intimidade, e que, supostamente, poderiam representar o auge da particularidade, mas que são igualmente reproduções de referências anteriores.

No sentido do desenvolvimento de aptidões, do acúmulo, descarte ou atualizações de saberes e fazeres, e da extensão de limites e acordos sociais, é inegável que, nem sempre os regramentos externos e nossas vontades e expressões 'mais íntimas' estão em conformidade com as normas e práticas sociais externas. Há, pois, inúmeras enunciações de si que escapam às normativas vigentes e/ou que perturbam o *status quo*, sendo, mormente combatidas, criminalizadas ou patologizadas.

Hoje, estima-se que cerca de 68 países criminalizam a homossexualidade, sendo que em seis deles: Irã, Arábia Saudita, Iêmen, Nigéira, Sudão e Somália, está prevista a pena de morte em caso de transgressões.

No Brasil, até 1830, relações homoafetivas eram consideradas fora-da-lei. Somente com a promulgação do Código Penal do Império, em 16 de dezembro de 1830, que a sodomia deixou de ser considerada criminosa em nosso país. E passaram-se 155 anos para que a homossexualidade deixasse de ser considerada uma doença, com a retirada, pelo Conselho Federal de Medicina, do item da lista de patologias, em 1985. Em 2011, uniões estáveis entre pessoas do mesmo sexo foram permitidas no Brasil, mas somente em 2013 que o casamento entre pessoas do mesmo sexo foi legalizado, promovendo a igualdade de diretos entre casais e pesssoas *gays* e heterossexuais.

Sobre a transgeneridade, alguns marcos legais importantes são os anos de 2018, quando o Superior Tribunal Federal





reconheceu o direito das pessoas transgêneras de mudar nome e gênero nos documentos sem necessidade de comprovar cirurgia de redefinição sexual ou tratamentos para mudança de gênero, e o ano de 1997, quando o Conselho Federal de Medicina autorizou a realização de cirurgias de redesignação sexual no país.

Importante ressaltar, contudo, que a primeira cirurgia desse caráter foi em 1971, cujo médico, o Dr. Roberto Farina foi condenado por lesão corporal gravíssima na época. A cirurgia, e todo o processo vivido por ele e Waldirene Nogueira, inspiraram um artigo escrito por Amanda Rossi, para a revista eletrônica BBC Brasil, com o título de "Monstro, prostituta, bichinha": como a justiça condenou a primeira cirurgia de mudança de sexo do Brasil, publicado em 2018, onde conta parte da trajetória vivida pelo médico e sua paciente.

O artigo se inicia com a narração do exame corporal compulsório sofrido por Waldirene Nogueira, em 1976, no IML, em função do processo promovido pelo Ministério Público de São Paulo, com vistas a processar o médico responsável pela cirurgia. O processo provocou comoção nacional e internacional na comunidade científica da época. E mesmo com a 'vítima', designada dessa forma à sua revelia, e que, inclusive, foi contra a instauração do processo e declarou que a cirurgia foi realizada com a total concordância de sua parte, Roberto Farina foi condenado, em 1978, e sendo impedido de operar mais alguém. Um ano depois, em novembro de 1979, os desembargadores que julgaram o caso em segunda instância, anularam a condenação de Farina e o médico foi absolvido, mas, segundo Rossi:

"Apesar da absolvição de Farina, a Justiça condenou Waldirene a viver com o nome de Waldir. A manicure perdeu o processo em que lutava para mudar os documentos. Isso inviabilizou, por exemplo, que pudesse exercer a carreira de contabilidade, na qual tinha se formado antes da cirurgia.





Afinal, como se apresentar como mulher, mas assinar os documentos dos clientes como homem? Para evitar esse mesmo constrangimento, ela nunca tirou carteira de motorista. Sua certidão de nascimento só foi alterada quando tinha 65 anos, em outubro de 2010. O RG, em janeiro de 2011. A conquista veio depois de uma nova batalha judicial, com um advogado que não cobrou nada pelo serviço, indicado por Dorina Epps, a médica que a recebeu nas Clínicas em 1969." ¹

Apenas em 2018 a transgeneridade foi retirada da lista de doenças e distúrbios mentais da Organização Mundial de Saúde, a OMS.

Em relação a não-binariedade, a legislação no Brasil ainda caminha a passos lentos e aguarda a previsão da entrada dessa designação em alguma legislação específica, pois a ADI 4275², de 2018, que trata da alteração da informação de gênero, e que garante que uma pessoa possa mudar sua definição de gênero considerando apenas da autodeclaração ou autopercepção, ou seja, sem a necessidade de inúmeros exames ou tratamentos, não especifica nada em relação a gêneros não-binários, aplicando-se somente as definição de gênero feminino ou masculino.

Não há razão juridicamente relevante para distinguir pessoas transgêneras binárias de não-binários, entretanto, por falta de uma jurisdição específica, muitos pedidos têm sido negados, embora já haja uma decisão favorável, concedida a uma pessoa não-binária, pela 3ª Câmara de Direito Privado do Tribunal de Justiça de São Paulo em 2021. Recentemente, contudo, o provimento 16/2022³ da Corregedoria Geral da Justiça do Rio Grande do Sul - CGJ/RS, dá o direito ao registro da expressão 'não binário' no registro de nascimento de alguém mediante requerimento feito pela parte junto ao cartório. A aplicabilidade do provimento entretanto é válida apenas para pessoas maiores de 18 anos completos e que tiveram seus registros feitos no estado supracitado.



Recentemente participei do II Mutirão de Retificação de Nome e Gênero, promovido pela Defensoria Pública de Brasília, em parceria com o CREAS Diversidade, que irá culminar com a geração de novos documentos oficias onde estarão indicados meu nome e gênero da forma como me vejo, me sinto, me percebo. O Mutirão aconteceu dia 27 de fevereiro de 2023, e é para mim, como meu segundo aniversário.

ARMÁRIO, MOITA, INTIMIDADE E MEMÓRIA

No contexto acima exposto, e no sentido das enunciações de individualidades em confronto com padrões sociais, vimos mudanças bastante significativas nos últimos dois séculos. Em particular, no que diz respeito à chamada comunidade LGBTQIAPN+. Mas a luta pelo fim do preconceito e por igualdade de direitos é constante.

Assim, o que, em princípio, 'deveria' acontecer somente entre quatro paredes, na privacidade, no esconderijo, 'no armário', para alguns, em função de suas dissonâncias e dissidência, agora é assunto de performances, espetáculos teatrais, músicas, debates em mesas de bar, enfim. E também se presentificam em artigos, livros, revistas e cartazes que avolumam-se em manifestações e paradas do orgulho LGBTQIAPN+ espalhadas pelo mundo.

Contudo, ainda hoje, as pessoas são limitadas em suas potências, habilidades e saberes, em consequência de preconceitos acerca de sua aparência, de sua posição social, de sua identidade de gênero ou mesmo de suas práticas e preferências sexuaisafetivas. Nesse sentido, para Eve Kosofsky Sedgwick, poeta, ativista e crítica literária estadunidense:



"Cada encontro com uma nova turma de estudantes, para não falar de um novo chefe, assistente social, gerente de





banco, senhorio, médico, constrói novos armários cujas leis características de ótica e física exigem, pelo menos da parte de pessoas gays, novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição." ⁴

A autora utiliza a figura do 'armário' para inferir sobre esse jogo de ocultação e/ou revelação de coisas íntimas, no intuito de que tópicos sobre nossa identidade, personalidade, trajetória ou intimidade não desfavorecem as oportunidades vinculadas àquele encontro. Assim, a "epistemologia do armário4" parte de uma demanda social e pessoal, onde elementos precisariam ficar 'guardados' para não trazerem prejuízos, ou comprometimentos negativos, em relação à visão que os outros tem de nós numa sociedade cisgênera, heterossexual, machista e extremamente reguladora. Para a autora, revelamos ou ocultamos aspectos de nossas identidades de acordo com as relações que desenvolvemos, ou pretendemos desenvolver, pois, "mesmo num nível individual, até entre as pessoas mais assumidamente *gays* há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas⁴". Eve Sedgwick aponta ainda que a 'experiência do armário' não é exclusiva do universo LGBTQIAPN+, é antes, uma experiência de todas as pessoas. Ou seja, todes temos algum armário onde escondemos, guardamos coisas, intimidades, enunciações. Contudo, pessoas gays (dentro de entendimento onde poderse-ia incluir toda a comunidade LGBTQIAPN+) experimentam a perspectiva do armário com muito mais frequência e intensidade.

Assim, 'sairdo armário' envolve revelar questões, tendências, gostos, desejos, preferências, que, em geral, não estão de acordo com o sistema externo, com o horizonte normativo, por assim dizer. Muitas vezes, essas 'saidinhas' implicam em evidenciar desvios e extrapolar programações. Mas, eventualmente, 'sair do armário' pode implicar em dar saltos e pulos epistemológicos.





Em linguagem computacional o sentido da 'programação' diz respeito aos processos de idealização e ordenação de ações onde busca-se a igualdade máxima entre o programado e o ocorrido. Tomando como exemplo o seu computador, a execução da sequência exata dos códigos-fontes programados é que garante que o software, o aplicativo, ou o sistema do seu dispositivo funcione perfeitamente. Qualquer dessemelhança, ou ambiguidade, ou diferença, em relação a quaisquer códigos-fonte, pode implicar num *bug*, ou no não-funcionamento do sistema, em parte, ou no todo.

Foi sobretudo a partir das teorias da computação que se fortaleceram os conceitos de 'arquivo' e 'memória' como lugares de armazenamento e salvaguarda de dados através do tempo. Dados aqui entendidos enquanto 'informações gravadas' que irão alimentar os programas baixados em seus dispositivos. Não obstante, para Deleuze, arquivo e memória não são repositórios, ou entrepostos ligados à restituição ou resguardo de informações. Em Deleuze, a memória nos fala sobre deslocamentos e derivações⁵. Ou seja, nos fala de moderação, no sentido de mediar. E nos sentidos de variar e de perturbar. Desse modo, a ideia de programação, enquanto a guarda/fixidez de dados, é algo falacioso e inexistente, para Deleuze.

O mesmo nexo é dado a noção de arquivo, haja visto que o mesmo constitui uma forma de abarcar informações e memórias. E na medida em que toda memória, ou arquivo, carecem de moderação, ou seja, carecem inexoravelmente de um leitor, de um decodificador, de uma arqueologia que possa atualizar as 'informações' contidas nele, o que temos são eternas resultantes móveis dentro disso que chamamos de memória. Afinal, toda moderação, todo acesso gera embates circunstanciais e temporais que implicam em atos de seleção, comparação, escolha, apuro,





modelagem, editando o que deve ser lembrado ou esquecido, atualizado ou vencido, mantido, trocado ou substituído. Assim, o que entendemos por arquivo, na verdade é uma espécie de rastro que tenta dar conta do percurso de dados, informações, pensamentos, registros, acontecimentos, relações.

Ademais devemos levar em conta que o tempo, ou a temporalidade deleuziana, transcendem a linearidade, no que as coisas podem ocorrer de modo inesperado, diversivo e múltiplo. Desta forma, para Deleuze, ao lidarmos com arquivos ou memórias, ao acessá-los, no lugar de uma "linha de tempo, tem-se um emaranhado de tempo, em vez de fluxo, uma massa; em lugar de rio, um labirinto; não mais um círculo, porém um turbilhão em espiral⁵".

Uma outra matéria ligada a memória, sobretudo quando estamos lidando com seres humanos, é a lembrança. Uma modalidade de acesso feita de forma infinitamente sensível, pois ao trazer a lembrança como uma das ações da memória, estamos falando de um sistema extremamente complexo. Para Beth Lopes, pesquisadora e diretora teatral que recorrentemente tem utilizado a memória como dispositivo criativo para fins artísticos, performáticos e espetaculares:

"Lembrar não significa fidelidade aos fatos como eles realmente aconteceram. Lembrar está ligado ao imaginar, ampliar, omitir. Distorcer faz parte dos mecanismos da memória, na medida em que nossa imaginação acrescenta ou retira os fatos como uma autodefesa da sua mente." ⁷

Esse olhar, essa abordagem em torno da memória, e da lembrança, tem muito mais aproximações com a visão deleuziana do que com a lógica ou prática computacional. Lembrança, então, poderia ser vista aqui como o arquivo corrompido da memória que tentamos recuperar.





O teatro de vanguarda do século XX, notadamente, consolidou o uso de dramaturgias que utilizam as memórias individuais, ou os 'arquivos pessoais', dos artistas que integram a malha compositiva do espetáculo teatral em sua cena como ponto de partida de suas produções. A enunciação e a independência criativa de seus fazedores, desde uma fragmentação narrativa vigorosa e de uma série de hibridismos, fez com que a direção, interpretação, cenografia, iluminação, sonoplastia, conquistassem um outro lugar compositivo na cena teatral do início do século XXI. De forma que o teatro colaborativo, o teatro de grupo, o teatro de pesquisa, o teatro solo, o teatro performático, são ramificações desse teatro de vanguarda. E há que se destacar a especial contribuição de atrizes e atores, que, a partir de um tom confessional, ou ainda, 'con-ficcional', foram/são hábeis em criar uma cena capaz de resgatar o interesse da espectação pelo teatro frente a toda parafernália tecnológica que se impôs com os meios de comunicação de massa a partir da liberação e compartilhamento de "conteúdos próprios".

À vista disso, a 'enunciação de si' ganhou uma dimensão coletiva que vinha sendo parcamente explorada, sobretudo em torno daqueles que até então 'apenas' interpretavam papéis, e emprestavam corpo, voz e afetos, a narrativas previamente escritas por autores teatrais. Para Beth Lopes, nessa exegese do eu-enunciado:

"O corpo é o espaço da memória do performer, o lugar onde os sentidos se constituem perante o público. As ações compõem a sua linguagem, história e ideologia (todos têm uma). O espaço da memória é um lugar de trânsito de ideias e sentimentos, um lugar de subjetividades, de revelação da interioridade do performer na razão direta da sua exterioridade. As emoções que o performer perpassa na sua pele, na sua carne, na sua expressão inscreve uma 'matriz de si'. Ao acessar as vias profundas da vida pessoal



do performer a imaginação evoca, distorce e muitas vezes reinventa as lembranças, fazendo-as vibrar nos gestos compostos por diferentes níveis do 'real'." ⁷

Todo corpo possui uma memória, um percurso, um armário, onde as dimensões de 'arquivo vivo' emergem desde a espetacularidade. E nos casos das teatralidades que usam a memória como motor de ações e de narrativas, e intérprete é, ao mesmo tempo, criadore e editore de suas memórias e intimidades, trazidas à cena para serem atualizadas, exibidas, perturbadas.

Sinto que, em relação à palhaçaria, a presença da memória de artistas em cena, atravessando-a, da forma como descrita acima, é um tipo de ocorrência que se apresenta de modo muito forte em artistes brasileires a partir do final do século XX. Seja a partir de dramaturgias pessoais constituídas sobre memórias particulares, seja como 'motor de avivamento' individual, oferecendo e imolando as mitologias pessoais necessárias para ativar os conteúdos que movem palhaços, palhaças e palhaçes em suas ações ou performances.

Foi sobretudo a partir do trabalho desenvolvido por Lecoq, e suas descendências e abrasileiramentos, que tal tendência se fortaleceu no Brasil. Nessas perspectivas palhacescas contemporâneas a palhaçaria nasce de você e de suas enunciações. Assim, o corpo do palhaço, da palhaça, des palhaçes, funciona como uma chave capaz de abrir todo tipo de armário. Armários pessoais e familiares. Armários sociais e políticos. Armários sisudos que se ridicularizam. Armários que guardam fragilidades que se revelam potências. Armários cujas chaves passam pelo corpo, esse memorial vivo de acontecimentos, afetos e relações.

À vista disso, e porque nem tudo é riso, alguns corpos precisaram desenvolver mecanismos para lidar com certos enunciados de si em relação à suas produções artísticas, mas



também em relação às suas vidas, o que repercute em suas intimidades, e vice-versa.

Numa proposição afrontosa, Linn da Quebrada, por exemplo, e a partir de uma entrevista dada a Marcelo de Troi, pesquisador e colaborador da Revista Cult, defende o "terrorismo de gênero" como enfrentamento, devolutiva e trincheira, para falar sobre sua existência travesti numa sociedade violentamente heteronormativa:

"Eu lancei essa ideia porque eu acho que a violência da sociedade com alguns corpos, corpos como o meu, pretos, transviados, de quebrada, essa violência está posta. É necessário responder também com terror, com agressividade, colocando o meu corpo como arma, como protesto, manifesto, como pólvora diante desse sistema que é violento cotidianamente." ⁸

E no prefácio do livro *De Trans pra Frente*, de Dodi Leal, Linn da Quebrada dispara: "ser ou não ser: essa não deveria ser a questão⁸". Mas a questão persiste. Nesse sentido, Dodi Leal, performer, curadora, crítica, iluminadora e pesquisadora teatral, juntamente com André Rosa, performer, ator, dançarino, encenador e educador em artes, destacam que:

"(...) a presença de pessoas transgêneras no fazer performativo caminha no sentido de redefinir e expandir as epistemes da arte e da academia. Com as pessoas transgêneras protagonizando os espaços de atuação na circulação de produções em arte, tanto no centro como na periferia, encontramo-nos diante do percurso de subversão dos conhecimentos ligados à cisgeneridade compulsória e passa-se a rever as práticas de repertórios entre o poético e o político." 9

Felizmente já vemos pessoas transgêneras e travestis se destacarem no universo artístico nacional. E toda vez que a censura aperta, a viadagem se pronuncia. Foi assim na ditadura com Dzi Croquettes, e é agora com Pablo Vittar, Gloria Groove,





que se expõem enquanto corporeidades e escrituras dissidentes obtendo grande destaque na mídia, e na vida cultural do país face esse momento de imensa polarização e recrudescimentos social, por exemplo. No universo palhacesco nacional grupos como a Cia Fundo Mundo, de Florianópolis/SC e Lua Lamberti de Abreu, de Maringá/PR, são referências extremamente necessárias, e de onde vemos brotar uma outra consciência a respeito do risível e da espetacularidade, do poético e do político, nesse processo de 'arquivamento' da memória nacional.

De 'dentro do armário', trancadas, fica bem mais difícil, menos fluida, mais complicada, seja a revisão das práticas de repertório compulsórias, seja esse jogo de revelar e esconder tão necessários nesses momentos. Por conseguinte, sem a visibilização, presentificação e exteriorização de memórias e 'memoriais vivos' LGBTQIAPN+ não há alteração das normas e protocolos sociais sobre os quais nos baseamos para moderar relações e deslocamentos. Sem a diversidade e presença LGBTQIAPN+ o riso não será descolonizado.

No entanto, esse jogo de ocultar e revelar intimidades, observar, ver e ser visto, pode trazer consequências bastante violentas para certos corpos e suas memórias íntimas e a moita parece ser um lugar interessante, e de extrema provocação. Quando trago essa imagem estou miraculando a moita como uma espécie de trincheira camuflada, dissimulada. Como se, tendo saído do armário, se buscasse um abrigo 'entrevisível' capaz de gerar 'visões de atravessamento'. Capaz de criar situações cujas ação de esconder, implique ao mesmo tempo, em ações de aparecer. De tal feita que, desde a moita, é possível entrever o ambiente externo, espreitá-lo com certa segurança. Assim, a moita é uma fronteira que conjuga o sigiloso, o íntimo, o misterioso, o reservado, ao





escape, ao extravaso, ao transbordamento. A moita que é uma ode ao entrever, ao descobrir de modo vislumbrante.

Ademais, moita é o lugar onde coisas se 'mocozam'. Na moita não se esconde verdadeiramente nada, pois o 'mocó' é um esconderijo precário e fronteiriço. E como tal, tendenciosamente híbrido, onde oxímoros se pronunciam, já que a moita une opostos de forma não-hegeliana, no sentido de não produzir uma resultante exata. A moita conjuga oposições de forma peculiar. Ela mostra escondendo. E esconde mostrando. Vê não sendo totalmente visto. E sendo visto, é visto integrando ocultações. Se mocoza na moita quem, ou aquilo, que deseja não ser totalmente visto, mas deseja ver, e abrigar-se na indefinição.

Essas dinâmicas da moita, por exemplo, podem acabar gerando outras epistemologias, como a epistemologia da fronteira. Por exemplo, para Dodi Leal e André Rosa:

"A epistemologia de fronteira é uma das respostas críticas dos/as subalternos/as ao projeto da colonial/modernidade, uma alternativa para o combate de ações fundamentalistas, que ainda mantém como premissa o reconhecimento de uma única via epistêmica para o acesso ao conhecimento, por meio da universalização como produtora de verdade. Pautada pelas posições assumidas por diversos/as autores/as, tais como Gloria Anzaldúa, a epistemologia de fronteira elabora uma redefinição conceitual e prática das retóricas emancipatórias da modernidade, agora, por meio das vivências, cosmovisões e conhecimentos dos/as subalternos/as. Trata-se de uma perspectiva crítica aos nacionalismos, aos colonialismos e aos fundamentalismos, sejam hegemônicos ou periféricos." 9

Gloria Anzalduá citada por Dodi Leal e André Rosa é uma feminista e filósofa chicana que desenvolveu uma perspectiva que articula identidade, território e des-território desde a multiplicidade da fronteira. Nesse lugar, defende uma política de alianças e agenciamentos culturais de forma dialógica, resultando





em coalizões flexíveis, transitórias e inigualáveis. Para Anzalduá "identidade não é um amontoado de cubículos estufados respectivamente com intelecto, sexo, raça, classe, vocação, gênero. Identidade flui entre, sobre aspectos de cada pessoa. Identidade é um [...] processo¹⁰". Embora seja um amasamiento de variadas camadas, desde onde emergem sujeitos mestiços dotados de uma consciência ímpar, uma 'consciência mestiça" - cujo olhar naturalmente hibridiza e embola paradigmas encruzilhando tudo a sua volta - identidade também é uma memória relacional.

Esse ambiente fronteiriço onde se localiza Anzalduá carece, como a própria autora elabora, de uma consciência que "nasce do movimento criativo contínuo que rompe incessantemente com o aspecto unitário de cada novo paradigma¹o". Tal consciência tornaria desnecessária a presença de 'armários gay', onde enunciações de si e de afetos poderosos precisariam restar guardados, trancados, escondidos, para que pessoas possam se encaixar numa sociedade compulsoriamente heteronormativa e forçosamente cisgênera. Nesse outro 'contra-paradigma', desde uma "consciência mestiça¹o", a intimidade poderá dizer respeito apenas a um espaço convivial de proximidade, descontração, confiança, aconchego, revelando memórias de aceitação, orgulho e respeito.

Nesse sentido o *bullying* é uma experiência recorrente na memória LGBTQIAPN+, onde a dissidência gay está inclusa, e influi em muitas identidades dissidentes no sentido de 'enfiar-se no armário' seja pelo medo em vivenciar situações de intimidação, opressão, humilhação repetidas, seja pela lida real com as mesmas. Ele marca e reflete uma forma violenta de relação onde o opressor ri ao agredir seu 'abjeto de desejo'. Infelizmente, a premência e/ou a vivência do *bullyng* tem levado muitas pessoas LGBTQIAPN+ a automutilação, isolamento, e até mesmo ao suicídio. É preciso





imaginar e elaborar outras possibilidades de riso para as diversas saídas dos nossos diversos armários, partindo de alianças que envolvam, inclusive, a educação formal das pessoas. Paul Preciado, filósofo e escritor feminista espanhol, nos faz refletir a respeito da morte de um jovem transgênero que sofria situações de assédio e *bullying* constantes em Barcelona, na escola.

"Quero imaginar uma instituição educativa mais atenta à singularidade de cada estudante que à preservação da norma. Uma escola microrrevolucionária, onde seja possível potencializar uma multiplicidade de processos de subjetivação singular. Quero imaginar uma escola onde Alan poderia continuar vivo." 11

Educar para a diversidade é uma demanda muito urgente. Em última instância, ela implica em respeitar e acolher 'crianças viadas' nas escolas, nas famílias, e nas maneiras com as quais nos relacionamos com elas. Esse é um tema extremamente sensível porque ele nos desafia em vários sentidos. Raphael Balduzzi Rocha de Souza e Silva, artista e pesquisador *drag*, em sua dissertação de mestrado, intitulada, *Transcursa : uma cartografia da criança viada afeminada à performance drag queen*, desenvolveu um capítulo inteiro sobre temas relacionados à crianças viadas. Para o autor "se você foi uma criança viada, você entende a nominação, cairá como uma luva¹²". E sem embargo, temos que considerar que "gênero é um tema que continuará sendo tabu quanto mais ocultarmos as discussões abertas e livres a respeito dele¹²". Ou seja, quanto mais negarmos sua existência, quanto mais ignorarmos suas demandas, mas ele se apresentará.

"A existência de uma criança-viada pode trazer rompimentos cognitivos e incômodos na sociedade que não está preparada para recebê-la. Algo se explicita inadvertidamente, contra a cultura sexista. (...) Diferente da bicha louca adulta já "formada", as crianças são alvo de correções mais enfáticas e dadas como "necessárias" pelos adultos, ainda há esperança



de encaminhamento e realinhamento com as lógicas heterossexuais." ¹²

Agrupo ao termo 'criança viada' toda pessoa que, mesmo na infância, ou posteriormente, tenha se identificado com algumas das denominações da comunidade LGBTQIAPN+, e suas dissidências. Eu fui uma crianca viada.

É comum entre os seis, sete anos presenciar crianças falando sozinhas ou encenando para si, solitariamente ou em pequenos grupos, aspectos da vida. Nesses momentos, estão fabulando uma realidade. A essas ocorrências dá-se o nome de monólogos coletivos. Nessas ocasiões, em suas falas, ações ou expressões, crianças não estão querendo noticiar nada em específico. Não estão exatamente se comunicando, no sentido de informar, demandar ou solicitar, mas estão expressando uma porção de coisas. Em geral, falam sem se importar com o interlocutor, ou com a compreensão do que está sendo dito. Entretanto, supõemse escutadas. E desejam estar à vista nessa realidade fabulosa, mas sem a declarada concentração da audiência sobre o que dizem e fazem. Ficam ali sendo perscrustadas. Não se colocam escondidas, pois quase nunca buscam isolamento para esse tipo de feito, mesmo para ações ou falas mais 'íntimas'. Identifico diversas aproximações entre os monólogos coletivos infantis às 'moitas' como me referi anteriormente.

E de meus monólogos coletivos trago a lembrança do que fazia, de como 'ensaiava' me relacionar com pessoas quando fosse um adulto. Esse era o meu brinquedo. Treinava quem queria ser, como queria ser reconhecide. Trago a memória de fabular sem me dar conta das normas que burlava, pois fabulava uma identidade dissidente da que esperavam do meu corpo infantil. E me lembro de momentos, de falas e ações de direção de me reorientar, me conter, me indicar certa performance de gênero, e que foram bem





traumáticas. Lembro das investidas mais enquadrantes: "Senta assim... Fecha as pernas... Meninas não fazem isso. Mas porque você não brinca como as outras meninas? Faz a Barbie, ao invés do Ken".

Contudo, inadequadamente, cheguei até aqui sublimando a memória para seguir vivendo. Hoje enalteço e engrandeço a viadagem. Essa viadagem que integra minhas memórias mais íntimas. Minhas memórias enquanto palhaça, palhaçe, e *drag*. E memórias infantis, ou memórias de uma criança viada.

PALHAÇARIA É FULERAGEM

"A sátira e a crítica são fuleragem." (Bia Medeiros)

Há no Brasil diversas expressões artísticas e/ou ritualísticas e/ou coletivas marcadas por figuras cômicas que não são teatrais, ou circenses, mas que integram um sentido ampliado do 'ser palhaço'. São as figuras brincantes de Mateus, Bastiões, Catirinas¹³, Cazumbás¹⁴, entre outras, integrantes de Folias de Reis, Bumba-Meu-Boi e Cavalos-Marinhos espalhadas pelo país. Há também os Velhos e Marombos¹⁵ presentes nos Pastoris Profanos nordestinos e todo um mundo de figuras carnavalescas, como os Zambiapongas¹⁶, Papangus¹⁷, Bate-bolas¹⁷, entre outros. Há ainda personagens mascaradas das Congadas¹⁷ que dialogando com princípios artísticos extremamente relacionais, promovem graça e comicidade, entremeando elementos como jogo, brincadeira, deboche, sátira, ou mesmo a carnavalização²⁰, o que aproxima estas expressões culturais ao entendimento atual sobre palhaçaria.

Contudo, quando me refiro a 'figura' do 'palhaço' posso ainda estar me referindo aos palhaços de rodeio que profissionalmente se ocupam de distrair o público, e o boi, para que peões se safem de





chifradas mortais nessa espécie de 'picadeiro agrário' dos parques de exposição agropecuária. E há quem identifique nos Hotxuás²¹ a palhaçaria de hoje em dia partindo de um entendimento ocidentalizado sobre os 'palhaços sagrados', evidenciando parte de um processo de colonização que o rir, e o risível, atravessam em nossa sociedade.

Esse sentido ampliado de palhaçaria, termo que começa a ser bastante utilizado no Brasil a partir da década de 80, desloca, e reescreve o que se entende por 'palhaço' reiterando espetacularidades brasileiras, espetacularidades de si, e a espetacularidade circense icônica dos homens-palhaços presentes no imaginário globalizado sobre essa arte. Assim, nem todas as palhaçarias atuais, ou mais tradicionais, usam nariz vermelho e sapatões, mas ainda se conserva um imaginário onde essas palhaçarias são exercidas por homens cisgêneros. Ou seja, em função do deslocamento de funções ou dos territórios de ocorrência, dos recheios ou aparências, das técnicas próprias ou de suas formas de aprendizagens e dramaturgias, ou das metodologias artísticas utilizadas, são muitas as palhaçarias existentes no Brasil.

Assim, além das delicadezas e singularidades que apresentei acima, quando falo em palhaçaria contemporânea, posso estar me referindo também à arte cômica feita por mulheres cisgêneras e por pessoas fora do 'cis-tema', resultando em palhaças, palhaços, palhaçes, e todo tipo de brincante. Finalmente, quando falamos 'palhaçaria' não estamos mais falando somente de 'homens cômicos no picadeiro'.

Daí que as aproximações entre as diversas expressões palhacescas concorrentes na atualidade me fazem ver a palhaçaria não como uma árvore genealógica, onde cada uma dessas





expressões figuram como troncos que se fortalecem ao longo do tempo, mas como um emaranhamento de teias farsescas, mais próxima da ideia de rizoma apresentada por Deleuze e Guattari e cujos 'brotos' podem se ramificar desde qualquer ponto, sem seguir um modelo lógico previsível. E fico miraculando sobre a comunicação rizomática palhacesca, e o quanto ela se dá de modo invisível, subterrâneo, de onde, de repente, irrompem, brotam, palhaçarias singulares que chamamos ora de bufonaria, ora de 'teatro popular', de 'brinquedo', ou de palhaço. Citando Deleuze e Guattari:

"O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga." ²²

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

Para exemplificar, no meu jardim tem três pitangueiras diferentes, apenas uma delas plantei, as outras duas brotaram sabe-se lá como. Um passarinho, o cuspir de uma semente, ou a transposição de um torrão de terra, pode ter carregado uma semente sem que me desse conta disso e pronto. Brotaram duas outras pitangueiras. Olhando somente para as raízes é preciso muita atenção e muito conhecimento de causa para tentar identificar o que pode nascer desde ali, daquela radicalidade única, daquele centro germinal. Mas seu crescimento está programado.





E segue uma lógica pré-visível. E embora sejam árvores diferentes há inúmeras aproximações entre todas as pitangueiras do mundo. As plantadas no cerrado, e as plantadas na França. E entre todas as bananeiras e palmeiras por aí. Evidentemente cada uma dessas plantas se comporta de modo diferente em função do solo e das intempéries que encontra. A cor, o tamanho, o sabor da pitanga tem a ver com o que a raiz encontra, com o que a nutre e com a programação daquela árvore. Mas também com tudo que acontece com aquele corpo-planta. Às vezes, simplesmente, a raiz não pega em determinada terra, em determinado território. Outras vezes a planta cresce numa velocidade espantosa.

Mas no meu jardim não tem só árvores. Tem plantinhas rasteiras que nascem e se multiplicam a partir de qualquer pedacinho, sem carecer da programação da semente e se desenvolvem em quaisquer territórios. Tem umas que nascem desde pequenas frestas no cimento, inclusive. E como elas se espalham numa outra proporção, e numa outra dinâmica, são dificílimas de conter. Assim é palhaçaria e a comicidade para mim. Não como árvores que se repetem, e se combinam no sistema, mas como rizomas que podem se multiplicar em quaisquer terrenos e derivar a partir de qualquer ponto, em direções inesperadas e incontroláveis.

Em 1998, quando fiz a 'iniciação', com o grupo LUME Teatro²³, eles utilizavam a terminologia 'Técnica de *Clown* Pessoal' para a 'prática da palhaçaria' que propunham. Então, Matusquella nasce *clown*²⁴. Com esse nome estrangeiro o LUME Teatro me abre as portas, mas é sobre a ideia de 'palhaçaria' que constituo a minha ocupação.

Devo confessar, entretanto, que nesse período, embora me visse como uma mulher 'meio pedra, meio água', uma pessoa andrógina que gostava de mulher, não me via como palhaça, não



me relatava assim. É na década de 90 que começa um movimento de mulheres palhaças onde pude me encaixar e me fortalecer. E quando me autoproclamei palhaca, a discussão sobre 'palhacaria feminina' estava num momento bem germinal e as palhaçarias transgêneras e palhacarias não-bináries não eram debatidas ou sequer cogitadas. Não existia o termo palhaçe, e a perspectiva de gênero flexionava apenas entre palhaço e palhaça, alheia às realidades *queers*. Relaciono essa situação ao que se referem Deleuze e Guattari guando apresentam o conceito de radícula ou de "pseudomultiplicidades arborescentes²²", pois "a árvore ou a raiz inspiram uma triste imagem do pensamento que não pára de imitar o múltiplo a partir de uma unidade superior, de centro ou de segmento²²". Ou seja, a lógica da árvore é uma lógica de reprodução provocada, já o rizoma traz uma dimensão relacional, de alianças e trajetividades. Antes de ser tomada por palhaçaria, essa arte foi encarada como uma árvore genealógica machohétera-européia cuja multiplicidade não era bem absorvida, senão hierarquizada e consumida de acordo com proximidades e avizinhamentos artificializados pelo status capitalista, pois a 'palhacada' precisava ser palatável, embalável, higienizada, para ser consumida. Tanto que até circulou com nome em inglês: clown.

E seguindo com apontamentos sobre os termos palhaçaria e *clown*, para Ricardo Puccetti, um dos fundadores do grupo LUME Teatro:

"O estado de clown seria o despir-se de seus próprios estereótipos na maneira como o ator age e reage às coisas que acontecem a ele. É a redescoberta do prazer de fazer as coisas, do prazer de brincar, do prazer de se permitir, do prazer de simplesmente ser. É um estado de afetividade, no sentido de 'ser afetado', tocado, vulnerável ao momento e às diferentes situações. É se permitir, enquanto ator e clown, surpreender-se a si próprio." ²⁵





Na década de noventa o grupo LUME Teatro praticou uma abordagem de palhaço diferente do que se via comumente no país, não estando ligada diretamente ao circo moderno ou circo tradicional, ou às supracitadas expressões singulares da cultura brasileira, ligando-se a uma perspectiva sensivelmente mais teatral promovida pela 'dobra', proposta por Luis Otávio Burnier, fundador do grupo LUME Teatro, a partir do trabalho que empreendeu junto ao francês Jacques Lecoq, um dos pioneiros no ensino da palhaçaria fora do contexto circense, e fora do contexto nacional.

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

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

Entretanto, nesse estado inicial de minha jornada palhacesca pessoal a perspectiva identitária sapatona e, até





mesmo a feminina, estiveram pouco latentes ou conscientes, como se na constituição do que entendia por 'pessoa', no conjunto 'clown pessoal', funcionasse muito mais como um dispositivo generalizante do que singularizante, embora íntimo.

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

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





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

> "Se guando mencionamos palhaço a referência ao circo é a primeira associação que nos vem, no caso em particular da abordagem de Lecoq, seu ponto de referência não estava no circo. Esta diferenca de ponto de partida irá criar diversas polêmicas em torno dos termos clown e palhaço no Brasil, geradas pela transplantação criativa desta perspectiva de trabalho promovida por Luis Otávio Burnier, entre outros. Hoje, ainda, circula uma noção de que clown seria um gênero de arte inteiramente distinta de palhaço, sendo este gênero vinculado a esta perspectiva de Lecoq. Mas em diversos debates e mesas redondas, em eventos e Festivais. entre os quais destacamos o Anjos do Picadeiro (Encontro Internacional de Palhacos) e Feverestival de Barão Geraldo, Campinas (2004), o próprio Ricardo Puccetti, ator e palhaço do Lume (...) afirma que o clown e o palhaço são a mesma coisa, porém com estilos e abordagens diferentes. Puccetti reconhece que mesmo palhaços especializados em virtuose, como a maioria dos de circo, conquistam uma presença de palhaço, em que a fragilidade e o ridículo da pessoa afloram com uma sinceridade que comove e gera riso." ²⁶

O que Demian Reis chama de 'transplantação criativa' ameniza e contextualiza a chegada da técnica de *clown* no Brasil, e nos permite pensar sobre os processos colonialistas que vivemos dentro da arte palhacesca em nosso país, e que perduram até hoje. Outro exemplo, ou constatação, é a respeito do quanto a palhaçaria no Brasil deve a pessoas negras e racializadas, e a famílias circenses formadas por pessoas negras ou afro-indígenas e que pintavam seus rostos de branco para fazer graça como Piolin, Benjamim de Oliveira, Xamego, entre outros. E mesmo nessa perspectiva ampliada, que considera palhaçaria muitas das expressões culturais arroladas no início deste texto, pouco se escreve sobre o assunto.

E para mulheres cis e trans e não-bináries, para palhaças e palhaçes, como é isso? Poder colocar o nariz vermelho em teatros,





hospitais, circos ou 'brincar palhaço', 'botar figura' nas práticas espetaculares brasileiras e nos nossos 'terreiros' do riso não é nada tranquilo. Assim, há uma série de interseccionalidades a serem consideradas nas palhaçarias de hoje. Aliás, palhaças, palhaços, *clowns* e brincantes parecem não trabalhar da mesma maneira, ou com a mesma perspectiva de comicidade e, sobretudo, de dramaturgia. Então, finalmente consigo notar a moita léxica na qual me adentro, não para me esconder, mas para me revelar e ver a distância dos *corpus* que estão fora da etiqueta palhaço branco ou augusto.

Voltando a falar sobre o nariz vermelho, segundo Demian Reis, Jacques Lecoq em suas primeiras experiências com palhaçaria, surpreendentemente afirma não utilizar a máscara do nez rouge. Citando o autor:

> "É interessante saber que quem introduziu o nariz vermelho nas primeiras experiências com o clown na escola de Lecog, na década de sessenta, foi um estudante seu chamado Pierre Byland (...). Lecog se convenceu, neste período, que o nariz vermelho, a menor máscara do mundo, ajudava as pessoas a exporem sua fragilidade, seu ridículo e sua ingenuidade. Assim, Lecoq sublinha o que parece ser um ponto metodológico importante do seu modo de abordar o clown no estágio inicial, que apesar de ter assistido a Grock, os Fratellini, Portos, entre outros famosos palhaços no circo Médrano em Montmartre, nenhum deles foi tomado como modelo formal ou de estilo, e os seus estudantes desconheciam estes palhacos. Sendo a única perspectiva em comum a busca do registro cômico. A referência ao circo ocorre no estágio em que começam a explorar os duetos augusto e branco e os trios augusto, segundo augusto e branco. Então, os irmãos Marx, o Gordo e o Magro, e até mesmo duplas como Arlequim e Brighella, da Commedia Dell'arte são usados como referência." ²⁶

A citação é longa e cabem vários apontamentos. Em primeiro lugar, acho difícil que os alunos de Lecoq desconhecessem totalmente os palhaços citados no trecho acima, ou mesmo outros





palhaços circenses pois, desde sua criação, o 'maior espetáculo da terra' aglomerava multidões em circos que circulavam a França e toda a Europa, e que se faziam presentes também em apresentações artísticas nos famosos cabarés franceses, como o Olympia, em Paris. E acho igualmente difícil que essas tantas referências ficassem fora da 'sala de criação'. Annie Fratellini²⁷, por exemplo, é apontada como uma das primeiras mulheres a fazer palhaçaria no circo, se apresentando tanto no Médrano quanto no Olympia. Ela foi contemporânea de Lecoq. Sua família aparece na citação, mas sem lhe ser dado o devido destaque, ou a seu pioneirismo enquanto palhaça, ou figura cômica 'feminina'. Annie Fratellini formou gerações de artistas. Como mulher e artista circense ela é um broto inesperado, mas que ramificou, de maneira subterrânea, até as palhacas de hoje.

Em segundo lugar, chama a atenção que a maioria das referências trazidas ao longo da citação arrolem palhaços que não fazem o uso do nariz vermelho, como o Gordo e o Magro, e os Irmãos Marx, e que são referências cinematográficas igualmente recorrentes e famosas. Tal qual Arlequim e Brighella, personagens tipo da *Commedia Dell'arte* que também não usam nariz vermelho. E como Charles Chaplin, que mesmo não arrolado na citação se apresenta em nosso imaginário palhacesco imediatamente ao pensarmos sobre ele. O fato é que a utilização do nariz vermelho como símbolo de palhaçaria, embora não tenha sido imediata em Lecoq enquanto metodologia e prática na construção do estado *clown*, simplesmente brota como elemento rizomático para que se desperte toda uma cadeia do 'palhaçear'.

De forma que o aparecimento circunstancial e metodológico do uso do nariz dentro do processo formativo proposto por Lecoq reforça para mim a perspectiva rizomática da palhaçaria em suas derivações e nos usos pontuais de quaisquer um de seus





elementos, de qualquer um de seus raminhos, que faz com que se ative uma memória adormecida, ou um mapa "com várias entradas e saídas²²". Sobremaneira quando partimos para o aprofundamento da arte palhacesca explorando suas dimensões dramatúrgicas, onde outras investigações e derivações começam a ser experimentadas, apoiando-se, ou não, em algumas de suas funções cômicas mais persistentes.

Daí que a terceira consideração que gostaria de fazer nessa abordagem personalizada, ou mais pessoal, subjetiva, elaborada por Lecoqe, consequentemente, praticada pelo grupo LUME Teatro e por Demian Reis – que também iniciou-se com o LUME - é na dramaturgia que os elementos tradicionais cômicos dos palhaços de circos são evocados. Então, quando ele nos fala que eram nos exercícios em dupla que o nariz aparecia, está nos falando sobre o preposto dialógico no qual se inscreve a relação 'dramatúrgica cômica tradicional básica', ou seja, os raminhos mais persistentes. Ou seja, é a partir da dupla de *clowns* nesta forma de palhaçear/ *clownear* que se provoca o riso de maneira mais reconhecida, e portanto colonizada. Por influência e através de um processo 'cultivacional' óbvio, se 'transplantou criativamente' para os picadeiros brasileiros uma dramaturgia palhacesca de relações risíveis e previsíveis centradas em homens europeus brancos.

Por outro lado, aparentemente, defende-se que o resultado estético dessa 'pessoalidade' na palhaçaria franco-euro-brasileira teria sido a 'humanização' da figura do palhaço, e uma consequente 'teatralização' enorme da máscara, numa intenção, talvez, de libertação dos dogmas usuais atribuídos à mesma. Contudo, não devemos entender essa humanização somente através de aspectos positivos, artísticos, uma vez que o palhaço passa a chorar enquanto faz os outros rirem, como naquela propaganda da coca-cola, que traz ao fundo a ária principal de ópera Pagliacci,



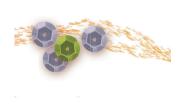


de Ruggero Leoncavallo. Ou, como na figura que vende sanduíches de uma ultra-mega empresa multinacional de fast food onde o palhaço deixou de ser artista para ser garoto-propaganda. A figura palhacesca se humanizou, mas foi rapidamente cooptade pelo sistema.

ASSISTA: Publicidade Pagliacci







Contudo é nesse período, contemporâneo a Lecoq e Byland, e também a partir deles, que mulheres puderam utilizar 'livremente' narizes vermelhos, e aprender palhaçaria sem as 'restrições' sexistas do mundo circense. Annie Fratellini foi uma exceção, broto mutante, no tecido rizomático que vinha. Como algumas outras mulheres, provavelmente. E isso, rizomaticamente, empreendeu uma porção de outras abordagens, seja em circos e em teatros, em hospitais e nas ruas. De modo que a expansão palhacesca se dá através de processos rizomáticos onde subjetivações, em grupos ou isoladamente, mas de forma coletiva, reescrevem o próprio rizoma que o antecedeu.

Me arrisco a dizer que nem Lecoq, nem mesmo os participantes do grupo LUME Teatro, que na época se resumia tão somente a Luis Otávio Burnier, Ricardo Puccetti e Carlos Simioni, e nem Demiam Reis, ou Mario Fernando Bolognesi²⁸, imaginavam





o desdobramento, para mulheres, e para outras identidades de gênero, que a abertura promovida por essas outras abordagens de palhaçaria poderiam trazer em termos dramatúrgicos, éticos e estéticos para a própria arte da palhaçaria. Nesse sentido é importante inferir que para Reis, palhaçaria, além de técnica de interpretação é também dramaturgia.

Ou seja, numa perspectiva rizomática onde não se tem controle sobre o que, onde e como irá se constituir os próximos rizomas visível, abrir a técnica da palhaçaria para incontáveis subjetividades implica numa aventura incompossível, geradora de atritos e de disparidades, de diversidades, de concorrências e de infidelidades sequenciais eminentes.

Por isso, palhaçaria também é o termo-portal por onde mulheres, e outras identidades de gênero, sobretudo a partir do final do século XX, puderam adentrar nessa profissão/vida e na busca de autênticos registros cômicos de forma mais vigorosa. Também o entendimento sobre o que seja pessoa, pessoal, subjetividade, se altera à medida que o rizoma se desenvolve. E, embora o termo palhaçaria seja uma derivação do termo 'palhaço', conjuga-o desorientando um pouco as questões de gênero que excluíam mulheres e outras pessoas, em suas singularidades. Palhaçaria é, portanto, um termo que se coloca além da ideia de gêneros fixos, de estilos fixos, de dramaturgias fixas. Para finalizar, palhaçaria é um termo que se porta de forma inclusiva, estando ligada a processos peculiares de devires e subjetivações.

Destarte e de repente, os caminhos-rizomas se interligam e estamos todes num mesmo "pouso de olhar²9". Uma encruzilhada que, hoje, recebe diversas "performances de gênero³0" e diversas nuances do riso e do risível, de forma a não se ter um lugar unificante de comicidade, mas uma encruzilhada onde se ri, entre outras afecções.





Nesse território/terreiro achei bastante curiosa a imagem oferecida pela professora, doutora e pesquisadora Leda Maria Martins, para quem uma encruzilhada possui forma circular, circunferencial, cosmogônica, e onde 'x' da questão não marca o encontro entre apenas duas retas perpendiculares. Assim ainda é possível pensar em radicialidades²² e centramentos, mas também em intersecções e desvios, confluências, divergências, fusões, rupturas e uma série de combinações paradoxais que assentam uma concepção de encruzilhada mais polissêmica, essencialmente diversiva, deslizante, rizomática e movente³¹. Assim a imagemconceito de encruzilhada se sobrepõe à imagem-conceito de rizoma numa espécie de platô deleuziano.

Ou seja, desde que se constitui, o sentido de palhaçaria se situa numa permanente encruzilhada onde se presentificam identidades, comicidades, generidades, e outras tantas interseções, e em movimentos cíclicos, que geram pontos de fuga incontroláveis. De modo que o 'encruzilhar' de palhaçarias nos fala da diversidade convivial entre diversos aspectos transnacionais, multiétnicos e multilinguísticos, sobretudo em se tratando de nossas práticas de espetacularidade mais singulares, tão características do tecido cultural brasileiro, e que podem aproximar a palhaçaria das investigações e conceituações sobre as congadas brasileiras desenvolvidas por Leda Maria Martins.

Em outros termos e voltando ao tema da colonialidade, agora desde a decolonialidade que Leda Maria Martins busca imprimir em suas análises³¹, é preciso pontuar que muitos dos destacades palhaçes brasileires que nos são referenciais, são pessoas negras, racializadas e/ou mestiças¹⁰. Assim, palhaça, palhaço, palhaçe, palhaçada, palhaçaria, palhacesco, palhacesca, palhacístico, palhacística, termos que aparecem ao longo do texto, bem como as palavras *clown* e clownesco, nesse embate





léxico, terminológico, estético e artístico camuflam/expõem uma disputa narrativa que no fundo nos fala sobre colonialidade, representatividade e ancestralidade³¹, e nos trazem a patente necessidade de mudança paradigmática no sentido do olhar para interseccionalidades no riso do ponto de vista identitário, estético e racial.

Conquanto, não se pode perder de vista que, antes mesmo das ações formativas do LUME Teatro na década de 80 e 90, a aparição e o uso do termo *clown* no Brasil levantam questões que desencadeiam fluxos estéticos, sociais, econômicos e mercantis, que afetam a linguagem palhacesca desde uma valoração e hierarquização simbólica que estimulam o equívoco que nos impele a querer eleger qual seria 'a melhor' poética, a mais potente, a mais 'elevada', a mais artística. Assim, o uso do termo clown detona um controverso 'enobrecimento' do trabalho com palhaçaria mas também um 'embranquecimento' da palhacaria brasileira. Não só porque estamos tratando de um termo estrangeiro num mundo colonizado por europeus e norte-americanos como é o Brasil, mas porque o termo 'clown', e a forma como ele é/foi utilizado afetou todo um percurso de pleno protagonismo negro. Segundo Ermínia Silva, uma das principais referências sobre as histórias circenses brasileiras, descendente da quarta geração de família Barry e criadora do portal Circonteúdo, ao se debruçar sobre Benjamim de Oliveira, um dos palhaços mais conhecidos do país, nos diz que ainda no período de 1890 a 1900, quando Benjamim de Oliveira se consolida:

"A própria forma de denominar Benjamim de Oliveira nos jornais havia sido alterada, passando, então, nas propagandas do circo, a ser anunciado como o clown brasileiro, deixando a denominação de palhaço para se utilizar a referência europeia." 32





Palhaco ou *clown*, no caso de Benjamin e de outros tantos palhaços negros, revelam desde aí dimensões e tensões políticas, sociais, profissionais, econômicas, e raciais que através de enlaces micropolíticos tecem uma malha feita do que poderia ser ridículo, artístico ou comercializável num sentido muitas vezes pejorativo em relação à negritude e a ancestralidade desse artista. Essas dimensões atravessam questões estéticas, visuais, dramatúrgicas, poéticas, históricas e coloniais. Como Dudu das Neves, outro palhaco-cantor negro, que como Benjamim de Oliveira também pintava seu rosto de branco³². Essa aplicação em seus rostos não visava se aproximar de outras referências brasileiras em palhaçaria, e nem talvez os aproximar de Giuseppe Grimaldi, exímio mímico inglês, considerado o precursor do rosto brano. Neles, o efeito do rosto branco nos leva a outras reflexões, entre elas, diminuir o impacto racial para época, que era ter uma pessoa negra no centro do picadeiro.

Para palhaças essas tensões também se deram na medida em que a permissividade para a participação de mulheres no picadeiro, como *clowns*, também foi explorada economicamente, como no caso de Evetta, apresentada em cartazes como "The Only Lady Clown With Barnum and Bailey Circus" (A única mulher palhaço no Barnum and Bailey Circus), em 1988, onde era anunciada como raridade, como exceção, como espetacularidade desde sua generidade feminina. Durante um bom tempo, Evetta foi apresentada como a primeira mulher palhaça do mundo. Mas como já poderíamos desconfiar, provavelmente ela não foi a primeira, mas foi a primeira a ser anunciada dessa maneira. Dentro de uma linha histórica, a já citada Annie Fratellini a antecedeu. E provavelmente outras antecederam a Annie Fratellini, só que não encontraram o espaço/território adequado para se fazerem visíveis. Como a 'palhaço' Xamego³³, Maria Elisa Alves, considerada





a principal atração do Circo Guarany nas décadas de 1940 a 1960, uma mulher negra que fazia às vezes do palhaço em picadeiros lotados da cidade de São Paulo, sem que ninguém pudesse saber que por trás das roupas folgadas e do nariz vermelho, havia uma mulher.

Palhaçaria e gênero, palhaçaria e negritude, são temas relevantes e que carecem ainda de muitos estudos do Brasil. No entanto, ao apenas tocarmos a lâmina d'água dessa breve citação de Ermínia e ao trazer em brevíssimas linhas sobre a existência de Elisa Alves nos deparamos com a necessidade eminente de decolonizarmos nosso olhar em relação a palhaçaria feita no Brasil, pois a interseção racial e a presença negra e indígena na palhaçaria brasileira gritam e clamam por mais mergulhos, bem mais mergulhos. E muito mais respeito e reconhecimento.

Ana de Miguel, filósofa e feminista espanhola, especialista em História da Teoria Feminista e editora da revista virtual Mujeres en Red - plataforma virtual onde publica suas pesquisas - ao traçar um breve resumo das principais tendências ou abordagens feministas do século XX, na série Los Feminismos Através De La Historia, afirma que:

"Vem se usando o termo 'feminismo de terceira onda' para referir-se ao feminismo a partir dos anos oitenta, que se centra no tema da diversidade das mulheres. Este feminismo se caracteriza por criticar o uso monolítico da categoria mulher e se centra nas implicações práticas e teóricas da diversidade de situações das mulheres. Diversidade que afeta as variáveis que interagem com a de gênero, como o país, a raça, a etnicidade e a preferência sexual. Neste aspecto, tem sido notável a contribuição das mulheres negras. (...) Como podemos justificar generalizações sobre as mulheres afroamericanas, sobre as mulheres do Terceiro Mundo, ou as mulheres lésbicas?" ^{34,35}

Sim, o risco de generalização é enorme. Sempre e a todo





momento. E me tremo a cada linha que escrevo. E, sobretudo, a cada ponto final que imprimo nas frases. Então, para mim, no momento, em resposta as recorrentes tentativas vãs de organizar, catalogar, compreender, rotular coisas que não querem ser rotuladas, que buscam pontos de fuga, além de ter em mente a necessidade de enfrentamento a quaisquer intentos de padronização, tenho buscado fazer uso de oxímoros para estruturar alguns pensamentos que gostaria de desenvolver com liberdade. 'Feminilidades padrões' ou 'masculinidades padrões' só me servem para provocar o riso 'objetivo'. O legal mesmo é a 'oximoria'. É desde essa trincheira/platô que percebo a comicidade 'feminina' hoje, ou a 'palhaçaria feminina' que tanto ajudei a embalar, mas que hoje desejo implodir. Ou mesmo a palavra palhaçaria, ainda que esta consiga aproximar oposições de maneira a 'construir destrutivamente' conceitos.

E, finalizando o tema sobre os termos palhaço e *clown*, Mario Fernando Bolognesi, já citado anteriormente, considera que essas duas palavras podem guardar uma relação territorial, colocando os primeiros em picadeiros e os segundos em teatros, pois:

"No universo circense brasileiro, essa diferenciação soa estranha, já que ambos os termos designam as várias funções do cômico do picadeiro: augusto, clown branco, toni de soirée, excêntrico, etc. Porém, pensando nas profundas diferenças entre os modos de interpretação e encenação do palhaço no picadeiro e no palco, talvez a diferenciação seja proveitosa, pois demarca, possivelmente, uma nova etapa na história dos clowns." 36

Ao ler esse trecho de Bolognesi pego-me pensando que talvez a palavra 'palhaça' e a palavra 'palhaçe', mas sobretudo a palavra 'palhaçaria', também queiram e possam detonar uma nova etapa no rizoma. Não no sentido de evolução, mas de volução. Na





evolução mora um processo lento e gradual de transformação em direção à harmonização, ao futuro, à sobrevivência. Na volução, há "processos em voluta, em espiral rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro (inexistente), sem jamais manter um só movimento³⁷".

De modo que Ermínia Silva num dos artigos disponíveis no portal Circonteúdo, destaca que é impossível falar em história do circo, mas em 'histórias':

"Se entendermos que as histórias do circo são as histórias dos circenses fazendo circo, pressupõe-se, também, que não existe "A História do Circo", no singular, mas sim no plural. Assim, o conjunto de várias histórias representa os vários momentos de produção das artes circenses. Múltiplas serão também as linguagens artísticas herdadas e produzidas por uma multidão de artistas anônimos desde as primeiras manifestações sociais dos homens, mulheres e crianças, aonde quer que eles estivessem e estejam. A teatralidade circense mostrou-se rizomática, foi construindo novos percursos, desenhando novos territórios a cada ponto de encontro, em cada continente, país, cidade, bairro, vila, que operavam como resistências e alteridades, com os quais essa linguagem dialogou e produziu diferentes configurações nesse campo de saber e prática. Aliás, o novo foi e é um dos elementos constitutivos do processo histórico das artes circenses. Deste modo, nessa linha do tempo das artes circences, iremos apresentar imagens ou gravuras de períodos anteriores ao século XVIII, no sentido de exemplificarmos parte do que conseguimos levantar das distintas influências artísticas recebidas e que faziam parte dos saberes e fazeres dos muitos artistas presentes no final daquele período. Parte, não o todo e nem uma ou a 'verdade' sobre o passado." 38

E nesse sentido, quero aproximar a prática da palhaçaria que faço do conceito/prática da performance, mas não pelo entendimento identitário de Judith Butler, mas pelo viés espetacular-performático de Bia Medeiros, articuladora e





fundadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, esse bando que "busca provocar a vida da linguagem forçando-a para que outras reflexões, flexões, inflexões sejam feitas, (des)feitas, refeitas³⁷". Bia Medeiros me provoca ao dizer que:

"Na arte da performance e em textos sobre a performance vemos tratos (tatos) que buscam não defini-la, não fechá-la com palavras. Daí resulta também esta necessidade de outras palavras. Corpos Informáticos propôs os termos "fuleragem" para a palavra "performance", "mixuruca" para a palavra "efêmera", "gente mancomunada" para "grupo". Grupo pode ser também "bando", "cambada". E a arte quiçá, apenas, "(in)vento", ou simplesmente "vento". A cambada do Corpos faz fuleragem mixuruca como forma de vento". 37

Segundo a pesquisadora:

"Em 2010, após uma visita às exposições Marina Abramovic (...), ao retornar ao Brasil, discuti com o Corpos Informáticos sobre o fato da performance "já" estar nos museus, isto é, ter se tornado doce, se tornado linguagem. A conversa nos levou à necessidade de um novo termo para a performance, e declaramos não mais fazer performance, mas, sim, fuleragem e, ainda, não mais realizar arte efêmera, mas fazer coisas mixurucas. A fuleragem pode ser barbárie, pode ser vagabunda, pode ser invertebrada, nego fugido, indolente, relaxado, mas não subserviente. A troça e a trapaça estão aí subentendidas. A ironia e o cinismo podem ser estratéaias." 37

Desde esse 'encruzilhamento' também tento me dedicar a buscar uma linguagem mais 'fuleira' para falar sobre palhaçaria, ou pelo menos intentar maneiras de constituir teo(ri)zações a respeito das investigações em palhaçaria as quais tenho me dedicado nos últimos tempos. E através de oxímoros e 'invencionices linguísticas' me sinto como que cartografando o que se dá em minhas paisagens internas, mais até do que em minhas 'fuleragens' reais. Como que construindo ruínas de dentro pra fora até que elas se tornem aparentes.





E como que por um passe de mágica, passei a me divertir com essa aventura de tentar escrever sobre a palhaçaria que brota aqui, em mim, e sobre minha jornada singular em suas dimensões relacionais, temporais-momentâneas, espetaculares, afetivas - no sentido de afetação defendida por Rolnik - Deleuze e essa 'cambada' pós-estruturalista apaixonada pelas maravilhas diversivas dos rizomas. Como deseja Bia Medeiros, também quero ser fuleira, escrever livros e rir deles³⁷.

Há tempos sinto que falta nos estudos em palhaçaria algo que se ria dela, aliás. Que faça graça e que deboche da sisudez das definições e conceitos aplicados a teatralidade, a comicidade, a cenologia palhacesca. Sigo na busca de algo que 'fulerasse' a escrita sobre palhaçaria no sentido de trazer alguma performatividade a discussão acadêmica sobre o tema. E uma vez que "não há regras para atos de linguagem³⁷", gostaria de escrever rindo sobre o que faço, pois, no mais, conforme Rolnik:

"Pouco importam as referências teóricas do cartógrafo. O que importa é que, para ele, teoria é sempre cartografia - e, sendo assim, ela se faz juntamente com as paisagens cuja formação ele acompanha (...). Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas." ²⁹

Fontes que são sentires, devires, afetações, e que são acontecimentos, sensações e pensamentos soltos, mas em 'correspondência destoante', pois parafraseando Bia Medeiros: "a fuleragem não é retrato acabado, não tem títulos altissonantes³⁷". Fuleragem é pra frente, é caminho, e por isso também é método palhacesco.





Mesmo para Leda Maria Martins, recuperando ideias de Richard Schechner sobre o que seja 'performance' e para quem, dada a diversidade modal que o termo pode abarcar, a ideia/imagem de leque ou ventilador é fundante, pensando em como as relações entre os entes performáticos se dão. Em sua teoria, Leda Maria Martins reitera a extensão do termo 'performance' conjugando tanto as ocorrências estritamente teatrais quanto um sem fim de formas ritualísticas que atuam no limiar do espectro artístico, como nas congadas e reisados, por exemplo.

Para Leda Martins:

"Cada uma dessas práticas (o teatro, a dança, o ritual, o esporte, as atividades lúdicas, os jogos, encenações coletivas, atos artísticos e mesmo expressões pulsionais emotivas) são modos subjuntivos, liminares, gêneros performáticos cujas convenções, procedimentos e processo não são apenas meios de expressão simbólica, mas constituem em si o que institui a própria performance. Ou seja, numa performance da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado pela performance, mas também institui e instaura a própria performance. Ou ainda, o gesto não é simplesmente narrativo ou descritivo mas performativo." 31

Ou seja, numa palhaçaria que se inscreve no papel, não pode faltar performatividade nas ideias e conceitos que brincam, que fazem graça, que debocham, que palhaçeiam a sua própria escrita, pois esse é seu corpo agora. E da mesma forma que um corpo não se define apenas por seus aspectos conjuntivos físicos: perna, pé, pele, órgãos; mas também pelos significantes que se colam nele a partir de suas relações sociais, ancestrais e subjetivas, no sentido antropófago Sueli Rolnik traz que:

"O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir



(

que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. Aliás, "entender", para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima - céus da transcendência -, nem embaixo - brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem." 29

Dessa maneira, vários são os diálogos entre fuleragem e palhaçaria. E é tão gostoso sentir esse tomar corpo e as cambalhotas conceituais que começo a dar, uma vez que "a fuleragem vai sem ver, sem temer, toca, sente, desliza, desfila e desfia, beija e é sem vergonha³⁹".

Aliás, muitas vezes ouvi dizer que é preciso muita coragem para se expor como palhaça. Coragem não só no sentido de 'coração corajoso', mas no sentido de coração sem vergonha. E é mesmo. Coragem sem vergonha é aquela acompanhada de muita autoironia. Mas também enredada numa metodologia de composição através da ideia de 'jogo' e iteração, que tem um lugar de destaque em qualquer uma das apresentações rizomáticas dessa arte que brevemente trouxe para esse texto. E a essa ideia quero colar três procedimentos ou metodologias recorrentes e inspiradoras desde a leitura dos Corpos Informáticos e encruzilhar-lhes princípios palhacescos.

O primeiro deles é o caso da pronóia, e para tanto apresento a 'descoberta' desse conceito pelos "itegrantes" do grupo Corpos Informáticos, segundo Bia medeiros:

"Em 1994, descobrimos, ao acaso, o termo "pró-noia". Esta seria o contrário da paranoia: na paranoia, alguém sempre está perseguindo o paranoico, trabalhando para destruí-lo. Na pró-noia, sempre alguém está, neste momento mesmo,





colaborando com o pronoico, trabalhando por, contribuindo. O pronoico é fuleiro, des-preocupado porque não está préocupado e acredita na co-laboração. Este termo também é interessante: "co-labora". A pró-noia funda teoricamente o Corpos informáticos desde então." ³⁷

Em palhacaria. o procedimento pronóico aparece recorrentemente. E, num certo sentido, ele constitui o sentido palhacesco básico que é o relacional, pois palhaçaria se faz com, se faz em colaboração e iteração. Dessa maneira, boa parte da palhacaria que vivencio, e com a qual busco trabalhar, desenvolve uma escuta muito sensível do intérprete em relação à sua "espectação⁴⁰" ou 'brincância'. De forma geral, é tranquilo perceber que palhaças, palhaces e palhaços, mesmo os lidos mais tradicionais, trabalham em colaboração com a plateia. Porém, na pós-modernidade, a espectação e a escuta na palhaçaria, ganharam uma atenção toda especial. E não estou me referindo a uma escuta auricular, dos ouvidos, e sim a uma outra escuta. Uma escuta do sensível, do íntimo, e do relacional⁴¹.

No que a ideia de pronóia vem sentar-se ao lado da ideia de iteração. Antes da leitura dos materiais dos Corpos Informáticos pensava também na fuleragem palhacesca em termos de 'interação', do interagir. Ou até mesmo a partir da ideia da intervenção, quando aplicada às práticas das 'invasões de palhaças⁴²', ou da ocupação de espaços públicos, que parte são treino, parte espetáculo, e que são fuleragens obviamente.

Voltando a citar Medeiros:

"Deleuze e Guattari, assim como Derrida, se referem ao conceito de "iteração": conceito mais amplo e aberto do que o de "interação". Nós tomamos a liberdade de trazer esse conceito para o campo da arte e da performance. Na interação, caminho por caminhos pré-estabelecidos pelos idealizadores do projeto, da obra." ³⁷





Na iteração, se potencializa o princípio de composição.

Mas mesmo quando ela não acontece, quando é interativa como com videogames³⁷ porque há um compromisso maior com o roteiro, ou porque dá medo da improvisação não funcionar, nas palhaçarias em geral a iteração é sentida como eminente. Quantas vezes me esforcei para manter interativo para o que tendia/ queria ser iterativo? Muitas. Seguindo nessa direção:

"A participação iterativa é co-laborativa, co-labor-ativa, prevê a participação ativa do espectador; a possibilidade de modificação da proposta artística pelo iterator: iter (caminho), na fuleragem, a ação pode ser modificada, no caminho, pelo iterator. Alguns dizem "participador". No participador, a dor permanece, na iteração, o transeunte, o errante, se torna iterator. (...) Iteração é repetição no processo, mas essa repetição é entendida como reformulação, reinvenção, reformulação. São iteratores aqueles que participam ativamente de um processo proposto não tendo a priori um resultado definido, um tempo previsível de duração, um espaço fixo de realização. Na iteração, o erro não existe, já que tudo é possível, impossível, incompossível." 37

Como na palhaçaria o brincar com os erros e falhas é um mote palhacesco evidente, sobretudo quando se quer provocar riso, erros são um prato cheio de talinhos de riso.

Entretanto, nem sempre a palhaçaria quer provocar riso. Contudo são inúmeros os estudos sobre o sentido do fracasso, do erro, do problema, e da errância⁴³, cujas ocorrências inclusive são ensaiadas à exaustão para aparentar que se tratam de acontecimentos autênticos, que se dão *in loco, in live, in situ, in momentum*. E ri aqui revivendo imaginariamente esses 'ensaios de erro' em cursos de palhaçaria que tentam garantir que as falhas, gags, as cascatas⁴⁴, funcionem ao enganar a espectação,





que deseja e espera ser enganada e quando enganada ri, porque deseja rir de/para/por/com a gente em situações de fuleragem.

Existo e resisto dentro dessas falhas, fissuras, cascatas e portanto, dentro dessa incomunicabilidade essencial no que tange a um desenho final de unicidade cada vez mais fora do rigor sisudo que se apregoa na academia. Na verdade, muitas vezes me desinteresso dele. Desejo deslizar entre prevalências e manifesto meu desejo em fuleirar a linguagem, "fuleirar a filosofia³⁷" sobre palhaçarias.

NOTAS E REFERÊNCIAS

¹ ROSSI, Amanda. "Monstro, prostituta, bichinha": como a justiça condenou a 1a cirurgia de mudança de sexo do Brasil. **Revista BBC Brasil**. São Paulo, março, 2018.

Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-43561187

- ² Para ter acesso ao documento gerado pelo Supremo Tribunal de Justiça STF, acesse diretamente o link: https://redir.stf.jus.br/paginadorpub/paginador.jsp?docTP=TP&docID=749297200
- ³ Para ter acesso ao documento gerado pela Corregedoria Geral da Justiça do Rio Grande do Sul acesse o link: https://www.tjrs.jus.br/static/2022/04/Provimento-No-16-2022-CGJ-Alteracao-de-prenome-e-sexo-de-pessoas-nao-binarias-e-outros-assuntos.pdf
- ⁴ SEDGWICK, K. Eve. **A Epistemologia do Armário**. CADERNOS PAGU, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, n. 28, janeiro-junho, 2007. Tradução: Plínio Dentzien.





- ⁵ HUR, Domenico Uhng. **Memória em tempo em Deleuze: Multiplicidade e produção**. Revista ATHENEA DIGITAL Athenea Digital 13(2): 179-190 (julio 2013). Goiânia, 2013.
- ⁶ FOUCAULT, M. **A Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2005.
- ⁷ LOPES, Beth. A Performance da Memória. Revista SALA PRETA, v. 9, p. 135-145, 2009.

Disponível em: http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867. v9i0p135-145. Acesso em: 13 set. 2022.

8 TROI, Marcelo de. Linn da Quebrada: O 'cis-tema' só valoriza os saberes heterossexuais. Revista CULT. São Paulo, vol 226, 2017.

Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-linn-da-quebrada/

- ⁹ LEAL, Dodi. & ROSA, André. Dossiê PERFORMANCE E TRANSGÊNERO. Revista Brasileira de Estudos da Presença, 10 (3), 2020 https://doi.org/10.1590/2237-266097755
- ¹⁰ ANZALDUÁ, Gloria. **Borderlands : The New Mestiza La frontera.** San Francisco : Aunt Lute, 2007.
- PRECIADO, Paul. Um Apartamento em Urano. Crónicas da Travessia. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, Ed Zahar, 2020.
- ¹² SILVA, Raphael Balduzzi Rocha de Souza e. **Transcursa: uma cartografia da criança viada afeminada à performance drag queen**. 2019. 139 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte)— Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/38170

¹³ Mateus, Bastiões, Catirinas são 'figuras' cômicas que aparecem





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

¹⁴ Os Cazumbás, também integram o Bumba-Meu-Boi maranhense, e são figuras que usam máscaras animalescas e túnicas ricamente decoradas com figuras de santos e outras alegorias, muito semelhantes às utilizadas na África Ocidental e em países da Península Ibérica.

¹⁵ Velhos e Marombos são figuras do Pastoril Profano, que acontece em diversos estados nordestinos brasileiros e cuja maquiagem e figurino, coloridos e folgados, remetem diretamente à indumentária dos palhaços de circo tradicionais brasileiros, e demais brincantes dessa região. Numa perspectiva trajetiva essas figuras podem se ligar ao personagem tipo Pantaleão, característico da *Commedia Dell'arte* italiana.

¹⁶ Zambiapunga é uma festa bastante conhecida no município de Nilo Peçanha/BA, que se caracteriza por um cortejo percussivo de homens mascarados, vestidos com roupas bem coloridas, geralmente feitas com retalhos de panos que saem às ruas durante a madrugada do dia primeiro de novembro, véspera do dia de finados.





¹⁷ Papangus, são figuras presentes no carnaval brasileiro, sobretudo no norte e nordeste. Os Papangus são recorrentes em todo sertão pernambucano, com destaque para a cidade de Bezerros, cujos festejos são inspirados no entrudo português bem como no carnaval veneziano. Esses conjuntos de figuras também recebem o nome de 'mascarados', em função do uso de máscaras que cobrem completamente seus rostos.

¹⁸ Bate-bolas são exemplos de outras figuras mascaradas que animam os carnavais da Bahia e do Rio de Janeiro, entre outros estados. Dizem que os bate-bolas surgiram do hibridismo entre festejos coloniais portugueses e de outras festas, como a folia de reis. Outras fontes apontam que sua origem fala de escravos libertos que se fantasiavam para poder brincar livremente o carnaval. Nesse sentido, uma característica interessante, além do uso dessas máscaras fortes aterrorizantes, é o uso de bolas feitas a partir de bexiga de bois que são golpeadas contra o chão, de forma violenta, assustando as pessoas.

¹⁹ As Congadas são expressões culturais e religiosas que ocorrem em diversas regiões do país e envolvem canto, dança, teatro, aproximando a espiritualidade cristã às religiosidades de matriz africana e afro-diaspóricas.

²⁰ BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 1993.

²¹ Hotxuás, dentro da etnia Krahô, são encarregados de 'fazer rir' a tribo em rituais, celebrações, ou mesmo no cotidiano dessa cultura. Os Krahôs são um dos muitos povos indígenas presentes no Brasil Central.





- ²² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Mil Platôs capitalismo e esquizofrenia. Trad: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, v.1, 1a ed., 1995. 94 p. (Coleção TRANS)
- ²³ O grupo LUME Teatro foi fundado em 1985, como grupo de pesquisa da UNICAMP, por Luís Otávio Burnier e é uma das principais referências brasileiras na pesquisa sobre palhaçaria no Brasil sendo um dos primeiros grupos a levar a arte dos palhaços para a academia.
- ²⁴ *Clown* é um termo em inglês que pode ser traduzido como palhaço, mas que também pode estar se referindo a uma maneira específica de se experimentar palhaçaria, um 'tipo' de palhaço.
- ²⁵ PUCCETTI, Ricardo. "O Riso em Três Tempos". **REVISTA DO LUME**, Campinas: Unicamp, 1998.
- REIS, Demian. Caçadores de Risos: o Mundo Maravilhoso da
 Palhaçaria. Tese de Doutorado, Salvador: UFBA, 2010.
- ²⁷ Annie Fratellini era descendente de uma tradicional família circense, os Fratellini. Trabalhou no Circo Medrano em 1948 e junto a Pierre Étaix formaram uma dupla de clowns muito conhecida e admirada em toda a Europa. Em 1974 criaram a Escola Nacional de Circo, em Paris, uma das primeiras escolas de circo do país onde se podia aprender palhaçaria sem estar, necessariamente, ligado a uma família circense, tal qual Jacques Lecoq.
- ²⁸ Referência nos estudos da palhaçaria brasileira que em 2003 publica o livro *Palhaços*, onde apresenta um valioso compêndio de cenas e reprises 'tradicionais' do circo brasileiro, bem como apresenta uma extensa lista de palhaços a partir de entrevistas,



fotos e de análises trajetivas dos mesmos e dos circos nos quais esses artistas se apresentam.

- ²⁹ ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo.** Editora Estação Liberdade, São Paulo, 1989.
- ³⁰ BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- ³¹ MARTINS, Leda M. "Performances da Oralitura: Corpo, Lugar de Memória". **Revista do Programa de Pós-graduação em Letras** –UFSM. Santa Maria, n.26, 2003.

Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/647

- ³² SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense: Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX**. (Tese de Doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2003.
- ³³ Maria Eliza Alves dos Reis. A primeira palhaça negra no Brasil tem sua história contada no documentário "Minha Avó Era Palhaço!" uma produção de 2014, com direção de Ana Minehina e Mariana Gabriel, neta de Xamego.
- ³⁴ MIGUEL, Ana de. "Los feminismos a través de la historia. Capítulo IV. Feminismo de la diferencia y últimas tendências". **REVISTA MUJERES EM RED, El periódico feminista**, 2007. Disponível em: http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1312
- ³⁵ En algunos textos se ha acuñado ya el término de "feminismo





de tercera ola" para referirse al feminismo de los ochenta, que se centra en el tema de la diversidad de las mujeres. Este feminismo se caracteriza por criticar el uso monolítico de la categoría mujer y se centra en las implicaciones prácticas y teóricas de la diversidad de situaciones de las mujeres. Esta diversidad afecta a las variables que interactúan con la de género, como son el país, la raza, la etnicidad y la preferencia sexual y, en concreto, ha sido especialmente notable la aportación realizada por mujeres negras. (...) ¿Cómo podemos justificar generalizaciones sobre las mujeres afroamericanas, sobre las mujeres del Tercer Mundo, o las mujeres lesbianas?

- ³⁶ BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- ³⁷ MEDEIROS, Maria Beatriz de. "Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos". #4.1 **Dossiê: Perspectivas Multidisciplinares no Campo da Arte UFRN.** Natal, v. 4, n. 1, p. 33-47, 2017. Disponível em: https://periodicos. ufrn.br/artresearchjournal/article/view/11808
- ³⁸ SILVA, Ermínia. **A Linha do Tempo das Artes Circenses**. Portal Circonteúdo, (2009).
- ³⁹ MEDEIROS, B., & SOUB, A. "O conceito de mar(ia-sem-ver) gonha e a fuleragem/performance Mogno e Mais do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos". **Revista Vazantes**, 2(2), 80-89, 2019. Recuperado de http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/40292
- ⁴⁰ DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos: Introdução a Uma Filosofia do Teatro**. Tradução de Sérgio Molina, São Paulo: Edições SESC, 2016.



- ⁴¹ Quero nesta nota apontar a experiência que tive com Sue Morrison como uma das mais importantes nesse sentido da escuta relacional, pois, na abordagem dessa importante artista canadense, a conexão, o engajamento com os 'campos emocionais' de cada pessoa que está na 'apresentação' e com a qual se troca o olhar, é que se constrói a narrativa da fuleragem/performance. Não há um comprometimento discursivo com o roteiro, senão com a relação que acontece entre os presentes.
- ⁴² Invasões de palhaças ou de palhaços e palhaçes, são ocorrências onde essas figuras saem para treinar o que chamamos de 'encantamento' que nada mais é do que treinar a escuta e as potências improvisionais e relacionais tão próprias da artes palhacescas. Essas ocorrências fazem parte do 'treinamento' *clown* desenvolvido pelo LUME Teatro, por exemplo, mas também de outros caminhos formativos em palhaçaria.
- ⁴³ Em termos de materiais que compõem um imaginário sobre palhaçaria, é recorrente palhaços volta e meia aparecem acompanhados de suas malas, o que compõe com um imaginário de interminável errância, por exemplo
- ⁴⁴ Cascatas são uma série de gags físicas ensaiadas na palhaçaria como por exemplo: quedas acrobáticas, tapas e gestos coreográficos treinados.





A caminhada até aqui tem sido plena de surpresas.

Não imaginava ter que chegar tão longe para estar aqui hoje. Falo de uma lonjura que não diz respeito a aspectos geográficos ou físicos, ou de uma distância espacial concreta. Falo de um longe, que de tão perto, segue sendo, por vezes, inacessível.

Devo assumir que escrever, tendo que dar pontos finais a cada frase enquanto ainda estamos em trânsito é sempre um grande incômodo. Então me esforço e resisto ao ímpeto que quer colocar reticências em quase tudo. Reticências e/ou pontos de interrogação, que mesmo a esta altura do caminho ainda seguem ecoando. Pois, à medida que o trabalho foi se descortinando, também fui me descortinando. Fui conseguindo me colocar nas páginas, mesmo me sabendo em movimento, dentro das inconstâncias que tenho vivido, e com as quais tenho me embolado.

Tenho tentado traçar uma genealogia múltipla, tanto quanto tenho buscado me divertir e fuleirar desde as entrelinhas. Pois a pesquisa que empreendo é uma pesquisa de caráter múltiplo, não só porque trata de linguagens diferentes e/ou de alguns encontros entre elas, mas porque são múltiplas as possibilidades de entendimento, uma vez que tudo ainda está em movimento. Como quando você provoca a perturbação num copo com água e terra, ou um copo de água e glitter. Até acontecer a decantação, a água fica meio turva.



Michel Foucault, aqui recuperado por Cynthia Carla Santos, nos diz que:

"Traçar uma genealogia ou uma "pesquisa genealógica múltipla", seria uma forma mais aberta e múltipla de buscar outras visões dos acontecimentos fora do domínio dos discursos hegemônicos, ou nas palavras de Foucault, "a genealogia seria portanto, com relação ao projeto de uma inscrição dos saberes na hierarquia de poderes próprios à ciência, um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é, torna-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, unitário, formal e científico." 1

Percebo o redemoinho, e tenho procurado dançar com ele.

E tenho mais me entendido através dessa 'pesquisa que me pesquisa' enquanto corpo coletivo, pois corroboro com Ailton Krenak que, em contraposição a esse estado zumbi pós-colonial, defende que os indivíduos são como "células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo²" mesmo que o mundo esteja em permanente mutação.

Já enxerguei e integrei o mundo de forma binária. E citando novamente Donna Haraway:

"As dicotomias entre mente e corpo, animal e humano, organismo e máquina, público e privado, natureza e cultura, homens e mulheres, primitivo e civilizado estão, todas, ideologicamente em questão. (...) A casa, o local de trabalho, o mercado, a arena pública, o próprio corpo, todos esses locais podem ser dispersados e entrar em relações de interface, sob formas quase infinitas e polimórficas." ³

E me sinto como um siri praiano, trocando de casa, de casca, pois já não caibo mais onde estava. Ou me sinto como os/es/as ciborgues de Haraway trocando o óleo enquanto se movem. E corroboro que "o ciborgue é uma criatura do mundo pós-gênero³" mesmo que ainda não consiga me expressar muito bem nesse mundo absolutamente generificado.





Para Haraway "o ciborgue é um tipo de eu - pessoal e coletivo - pós-moderno, um eu desmontado e remontado³". E me recordo da imagem da ruína, que pode ser olhada como algo em construção. Ou, para citar Deleuze e Guattari:

"Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas. A árvore é filiação, o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo 'ser', mas o rizoma tem como tecido a conjunção 'e...:'. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser." ⁴

Estou assim, entre bulbos e tubérculos, buscando alianças. Como num bololô pleno de linhas de fuga com incontáveis direções. Tentando me entender em meio a tanta multiplicidade.

Nesse sentido, também é preciso assumir que há relações entre os autores e as ideias apresentadas no texto que ainda estão emboladas e que precisam ser melhor alinhavadas, mas, por hora, este texto basta como um convite para este bololô, como em um compartilhamento de subjetividade em movimento que espera as linhas e rizomas que serão possíveis depois do encontro deste texto com as pessoas leitoras para compor esse bordado em permanente feitura.

NOTAS E REFERÊNCIAS

¹ SANTOS, Cynthia Carla Cunha. **Livros De Lilitt : Processos De Construção De Um Corpo Performático**. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade de Brasília, Brasília, 2008. Disponivel em : https://repositorio.unb.br/handle/10482/5671

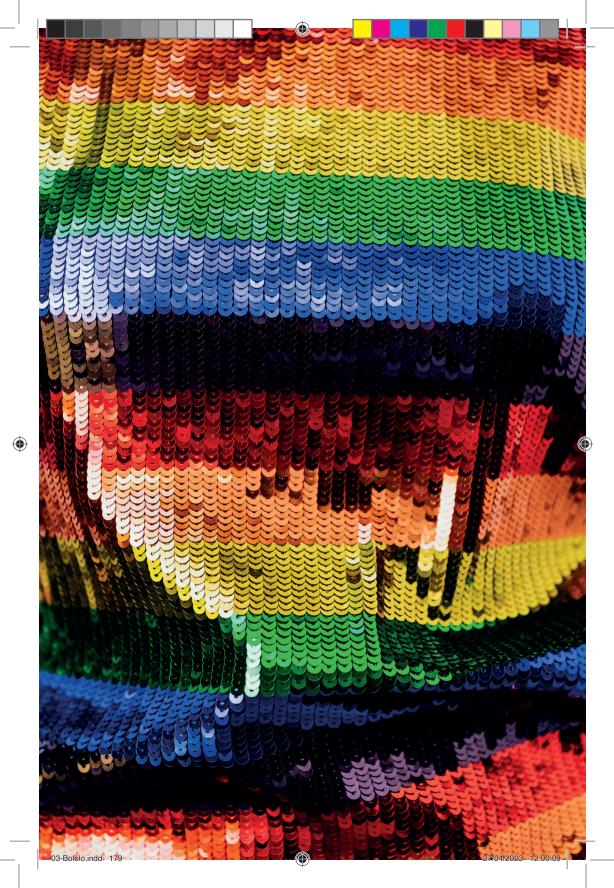
² KRENAK, Ailton. **Ideias Para Adiar O Fim Do Mundo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.





- ³ HARAWAY, Donna. **Antropologia do ciborgue : as vertigens do pós-humano.** Organização e tradução Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.
- ⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs capitalismo e esquizofrenia**. Trad: Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, v.1, 1a ed., 1995. 94 p. (Coleção TRANS)









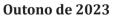
A AVÁ é uma editora in(ter)dependente que tem costurado uma linha editorial singular e plural. Nascemos em maio de 2018 e temos mais de 130 livros materializados de forma criativa e relacional.

O grande diferencial da AVÁ é a autora ou o autor ser convidada(o) a pensar a concepção artística e a materialidade do próprio livro juntamente com o corpo editorial, além do lançamento e da distribuição da obra publicada.











Corpo de texto: Cambria 11 pt Títulos: Folk Rough OT 18 pt Miolo: Pólen Soft 80g/m² Capa: Cartão Supremo 250g/m²

Impressão: Pigmento Gráfica

