

## “E A PALHAÇA O QUE É?”: A PALHAÇADA COMO FERRAMENTA DE ACESSIBILIDADE

“WHAT ABOUT THE FEMALE CLOWN?”: CLOWN AS A TOOL OF ACCESSIBILITY

<https://orcid.org/0009-0005-1668-3162>  Leticia Figueiredo dos Santos <sup>A</sup>

<sup>A</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil  
leefigueiredo.santos@gmail.com

### Resumo

Este artigo, baseado na pesquisa de mestrado que está em andamento no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, da UFRJ, tem como objetivo tratar da inclusão de pessoas subalternizadas a partir das artes circenses, essencialmente da palhaçada, utilizando-se da arte acessível como instrumento de discussão, a partir de textos de Muñoz, Deleuze e Guattari e Marcolla, colocando em foco mulheres neurodivergentes. Ademais, propõe-se abordar a construção da feminilidade conversando com Engels, Butler e Lerner, falar sobre o que rimos na atualidade e discutir como o nosso riso se constitui desde a primeira infância até a vida adulta partindo dos estudos de McGhee, passando pela construção do real e do desejo com Fanon. Os resultados encontrados a partir das leituras realizadas foi de que é possível realizar a inclusão de pessoas neurodivergentes nas artes circenses tanto enquanto público como enquanto criadores de cenas e espetáculos. Considerando o foco na palhaçada, essas pessoas subalternizadas trazem uma rica discussão para a cena contemporânea de palhaças.

**Palavras-chave:** palhaçada; feminismo; acessibilidade; subversão; riso.

### Abstract

This article, based on an ongoing research in the masters program Programa de Pós-graduação em Artes da Cena, at UFRJ, has the goal to deal with the inclusion of subalterns through the circus, specially through clowns, using the concept of accessible art as a means of discussion and texts from Muñoz, Deleuze and Guattari and Marcolla, focusing in neurodivergent women. Beyond that, intends to approach the construction of femininity using Engels, Butler and Lerner, talk about what we laugh off in the current times and to discuss how our laughter is built from our early childhood until adult life by connecting itself with the research of McGhee, passing through the construction of reality and desire with Fanon. The results found through the readings indicate that it is possible to include neurodivergent people in the circus as audience as well as creators of scenes and spectacles. Considering the focus on clowns, these subalterns bring a rich discussion to the contemporary scene of female clowns.

**Keywords:** clown; feminism; accessibility; subversion; laughter.



Ao pensar sobre o papel da arte como forma de promoção de acessibilidade sempre pensamos na pessoa com deficiência como plateia, como consumidora do produto final, seja através de audiodescrição, linguagem simples, intérprete de Libras ou outros recursos de acessibilidade. Todavia, gostaria de pensar neste artigo sobre a possibilidade de inclusão da pessoa com deficiência como produtora artística. Como funciona a arte quando criada por pessoas neurodivergentes? Quais são os códigos e linguagens mobilizados para demonstrar as questões que perpassam as suas vidas? Este artigo, fruto de uma pesquisa elaborada no escopo do mestrado em Artes da Cena, no PPGAC/UFRJ, tem como objetivo investigar as relações entre a neurodivergência e a feminilidade na produção artística da palhaça. Partindo de teóricas como Gerda Lerner e Judith Butler, para pensar o gênero, teóricos da palhaçada como Bolognesi e chegando até Foucault e Fanon, a fim de discutir o local da loucura e da pessoa com deficiência na sociedade.

Historicamente a mulher foi colocada em situação de inferioridade em relação ao homem. Segundo Lerner,

Em toda sociedade conhecida, as mulheres das tribos conquistadas eram escravizadas primeiro, enquanto os homens eram mortos. Somente depois que os homens aprenderam como escravizar as mulheres dos grupos que podiam ser definidos como estranhos é que eles aprenderam a escravizar os homens desses grupos e, em seguida, grupos subordinados de suas próprias sociedades. (LERNER, 2019, p. 267)

A mulher seria, portanto, uma parte inferior ou menos perigosa, que deveria ser dominada pelo inimigo ou pelo seu próprio povo (na lógica patriarcal, essencialmente por seu pai ou marido). Desde este momento histórico primitivo a mulher é colocada como uma propriedade que passa do seu pai para o seu marido. Na escala de poder, nesse sentido, a mulher está em uma posição bastante desfavorecida. Ao conectar o seu status de mulher com outras condições subalternizadas como raça e classe, essa posição vai ficando cada vez pior.

Para Spivack, “O poder é o nome que se atribui a uma complexa situação estratégica – as relações sociais de produção – formando uma sociedade particular, onde ‘sociedade’ é uma abreviatura para a dominância de um(uns) modelo(s) particular(es) de produção de valor.” (SPIVACK, 2019, p. 260)

No sul global, essas relações sociais de produção são ainda mais tensas. Há muitas camadas de opressão a serem consideradas. Há a opressão do norte, dos países ricos que sugam recursos de todos os tipos de nossas terras, há a opressão masculina cis hétero branca

neurotípica que assola as vidas das pessoas que não se encaixam nesse padrão e, para além dessas, há ainda a opressão de classe.

Em seu livro “A origem da família, da propriedade privada e do Estado”, Engels traz algumas questões relevantes sobre o papel da mulher na sociedade. O autor aborda a divisão do trabalho, fala do controle masculino sobre a sexualidade feminina a partir da dominação econômica e política e demonstra a relação entre propriedade privada, casamento monogâmico e prostituição. Todavia, segundo Lerner (2019), o autor comete um equívoco ao acreditar que o fim da propriedade privada resultaria em uma imediata libertação das mulheres. Spivack, em seu artigo “Quem reivindica a alteridade?”, de 2019, comenta sobre como a negação do sujeito pelo marxismo gerou sociedades socialistas nas quais as mulheres ainda eram oprimidas, visto que a categoria não era capaz de se organizar fora das pautas do partido. E, nas sociedades capitalistas, a ideia da individualidade gera o mesmo problema, a não libertação das mulheres. Somos colocadas como únicas e não como classe, enquadradas no mito mulher, que é a mulher ideal. “Separada do centro do feminismo, esta figura, a figura da mulher da classe subalterna, é singular e solitária.” (SPIVACK, 2019, p. 262)

Ao tentar definir o que é a feminilidade esbarramos sempre na lógica de transformar a mulher no que é diferente, fora do padrão por natureza (WITTIG, 2002). “(...) elas são vistas como mulheres, portanto são mulheres. Mas antes de serem vistas assim, eles primeiro tiveram que ser feitos assim.” (WITTIG, 2019, p. 87) A construção do ideal de mulher e da feminilidade está ligada ao outro, aquilo que não é o homem, sendo colocada como o outro, são socializadas para serem mulheres, algo que já é discutido desde o livro “O segundo sexo”, de Simone de Beauvoir. Para Butler, o gênero é uma paródia replicada diversas vezes a partir de uma construção social que nos aprisiona com suas referências culturais e ordens. “[...] assim como as superfícies corporais são impostas como o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma performance dissonante e desnaturalizada, que revela o status performativo do próprio natural” (BUTLER, 2016, p. 252). A construção binária do mundo se confronta com a realidade em diversas formas, todavia, a sociedade patriarcal segue tentando nos colocar nessas estruturas hierárquicas. Butler ainda diz que “é somente no interior das práticas de significação repetitiva que se torna possível a subversão da identidade.” (BUTLER, 2016, p. 250). A separação binária de gênero e suas respectivas performances são capazes de gerar dados do mundo real no qual rimos e fazemos rir de formas diferentes. É possível traçar paralelos entre a condição da mulher dita por Butler e outros corpos subalternos.

Da mesma forma que na sociedade em geral, por diversas vezes no circo reproduzimos as lógicas opressoras que ignoram corpos dissonantes como corpos trans, pessoas com deficiência, pessoas neurodivergentes e qualquer outra expressão que esteja fora do padrão homem cisheteronormativo branco de classe alta.

A imagem que a sociedade constitui da mulher no circo é a de que “são portadoras de uma ambiguidade que fazem delas meio deusas, meio mulher, meio anjos meio pernas, meio mito, meio história” (ROCHA, 2016). A mulher na performance circense é vista como alguém sublime, com habilidades que desafiam a própria vida e que demonstram a leveza e a destreza, são as trapezistas, bailarinas, Amazonas, equilibristas e outras atividades que devem ser perigosas e/ou delicadas. Ao estar no picadeiro, a mulher deve ser a figura da sedução, porém ao mesmo tempo representar alguém inalcançável. No imaginário popular, a mulher palhaça será quase um paradoxo: como é possível? Se é ela quem detém a sublimação e a perfeição, como é possível uma mulher que ri e faz rir? É possível uma mulher dominar a comédia? Quais são os meios necessários que as mulheres dispõem para fazer rir? De quem riem as mulheres? O que elas fazem de engraçado e o que nelas faz rir?

Segundo o pesquisador MCGhee (2019) há uma grande diferença entre o riso das meninas e dos meninos. Essa diferenciação se inicia por volta dos seis anos de idade e segue por toda a vida. MCGhee descobriu com sua pesquisa que enquanto meninos riem mais dos outros, meninas riem mais de si mesmas. A diferenciação entre esses risos começaria em torno dos seis anos de idade, quando as meninas passam a copiar suas mães que pouco fazem piadas e que riem de forma discreta e, os meninos, passam a emular seus pais que fazem piadas com os outros e riem de forma livre.

A autodepreciação é um tema muito comum no humor de mulheres e, conseqüentemente, nas mulheres palhaças. É comum ao pensarmos em piadas feitas por mulheres que essas falem de suas aparências físicas, de suas incapacidades cognitivas ou se autodepreciam de outras formas. Em diversas formas de humor esses são temas comuns das mulheres e sobre mulheres. Essa autodepreciação, todavia, pode ser vista por um outro ângulo ao pensarmos sobre a lógica do fracasso da palhaça. O fracasso é parte essencial da piada quando pensamos em palhaças. Mas seria este fracasso o da palhaça ou o das normas sociais? É necessário deslocar a noção de fracasso de uma questão individual para uma questão sistemática, visto que

Em nossa vulnerabilidade individual a uma precariedade que é socialmente induzida, cada ‘eu’ vê potencialmente como seu sentido particular de ansiedade e fracasso tem

estado implicado todo tempo em um mundo social mais amplo. Isso inicia a possibilidade de desconstruir essa forma de responsabilidade individualizadora e enlouquecedora em favor de um *ethos* de solidariedade que afirmaria a dependência mútua (BUTLER, 2018, p. 28)

Ou seja, ao olhar para o fracasso não como uma questão da palhaça, mas como questão da sociedade que se recusa a incluí-la, podemos rir não da palhaça como alguém inferior, mas sim das estruturas sociais que são ridículas e risíveis por suas políticas de exclusão e opressão.

O fracasso da palhaça é, portanto, construído a partir da impossibilidade da artista de perpetuar os atos performativos a que foi interpelada ao longo de sua existência. Assim, ela coloca em evidência modelos sociais e de comportamento que afetam os modos de subjetivação, que captam os sujeitos, sem que eles mesmos percebam. A figura da palhaça vai se delineando por intermédio da busca desse universo pessoal, dado como inadequado, ridículo, torpe, grotesco e que se constitui no descompasso com as categorias de comportamento regidas pelas normas de adequação. (FUCHS, ICLE, 2020, p. 11)

Essa associação entre humor e poder faz com que as mulheres, que possuem menos poder social, fiquem cada vez mais restritas no fazer rir. E rir de quê? Se rimos de algo é porque liberamos o impulso reprimido ou relaxamos a nossa própria repressão, segundo Freud. Ao rir, portanto, estamos desafiando as ordens da sociedade, algo está fora do lugar, alguma expectativa foi quebrada. Ao mesmo tempo é necessário que haja o real para que o riso se apoie nele. Todavia, há de se questionar por que rimos de piadas machistas e homofóbicas durante tantos anos, apesar de essas apenas reforçarem a estrutura social. Quando rimos desse tipo de piada estamos nos livrando da nossa própria repressão em falar nossos pensamentos em voz alta. Todos os pensamentos preconceituosos os quais não seria de bom tom externar, ficam expostos, escancarados por uma figura cômica que tem a liberdade de dizer o que quiser, pois está mascarado frente ao público. Este tipo de piada confirma o real, as estruturas sociais de dominação simbólica, transformando os becos escuros de nossas mentes em pistas iluminadas. Ao jogar luz sobre nossas sombras, somos capazes de produzir humor. Mas seriam essas as sombras que deveriam ser iluminadas? E, se sim, de que forma? Ridicularizar figuras marginalizadas me parece ser uma forma fácil de estabelecer o riso em uma sociedade que se esforça em excluir essas pessoas. É necessário falar de nossos preconceitos até para que eles sejam quebrados, mas de que forma abordar isso? Essa é a grande questão quando falamos de mulheres palhaças. De que forma abordar as violências de gênero, raça, classe e sexualidade que sofremos sem nos revitimizar.

Em Memórias da Plantação Grada Kilomba traz cinco mecanismos de defesa do ego branco: recusa, culpa, vergonha, reconhecimento e reparação. Na recusa, o sujeito trata com repulsa a ideia de que ele possua esses sentimentos, mesmo que afirme que alguém os tenha; na culpa, ele já cometeu o ato, mas diz ser vítima de um mal-entendido, surge em si a culpabilidade; na vergonha, o sujeito falha em obedecer ao padrão de comportamento que estabeleceu para si e, portanto, fica com seu ego ferido. Já no reconhecimento, ele se depara com a realidade de seu racismo e a aceita. Por fim, na reparação, repara-se os danos causados pelo racismo. Esses estágios foram definidos pela autora ao falar sobre racismo, mas por que não os extrapolar para as outras formas de preconceito existentes em nossa sociedade? Em se tratando de mulheres podemos ver essas fases nos homens e em algumas mulheres que reproduzem este sistema héterocisnormativo que nos circunda e corrói.

Mas do que ririam as mulheres se pudessem criar uma outra realidade material? Ao realizar o teste projetivo TAT em mulheres muçulmanas com algum tipo de sofrimento psicológico em 1956, Fanon percebe algumas tendências sobre a possibilidade de conexão entre o real e o imaginário. TAT é um teste que busca detectar tendências de personalidade e conflitos do indivíduo, além de suas atitudes e frustrações (FRANÇA-E-SILVA, 1984). São mostradas para a participante do teste algumas pranchas com desenhos e ela deve responder sobre o que acha daquela situação, o que as personagens na imagem estão sentindo, o que acontece depois da imagem, o que aconteceu antes daquela fração de segundo registrada pelo desenho. O teste, porém, se mostra ineficaz. As mulheres que foram pacientes participantes do teste sentiam dificuldade ou apenas se recusaram a responder as perguntas do depois e do antes dizendo coisas como “Não digo o que aconteceu antes... Só digo o que sei” (FANON, 2020, p. 255). Era um teste criado por ocidentais para ocidentais. O teste inclui, todavia, uma prancha em branco a ser preenchida com qualquer coisa que o paciente quiser dizer e, “Sem tropeçar num mundo que as excluía, nossas pacientes construíram relatos ricos e variados.” (FANON, 2020, p. 257) A construção do imaginário, portanto, depende do mundo real.

Na realidade, essa atitude se explica pela própria lógica do imaginário. A vida imaginária não é isolável da vida real: são o concreto e o mundo objetivo que alimentam constantemente o imaginário e que o permitem, legitimam e fundam. A consciência imaginária é certamente irreal, mas ela se nutre do mundo concreto. A imaginação e o imaginário só são possíveis na medida em que o real nos pertence. (FANON, 2020, p. 256)

Se o real depende de um mundo que nos pertence, ou seja, no qual não somos excluídas, é necessário criar a partir da nossa realidade. Na palhaçada criamos a partir de nós mesmos. É o que diz Achcar em seu livro *Palavra de Palhaço*,

Não há um ridículo instituído, ele é resultado da inadequação entre o que se deseja ser e o que se é. Não há um personagem inventado, mas uma espécie de projeção pessoal de algo que está invisível e que é revelado no exercício do cômico. (ACHCAR, 2016, p. 21)

A mulher é socializada em uma sociedade que a cria para ser muitas coisas, mas o principal arquétipo reservado para as mulheres é a da princesa. Uma mulher jovem, heterossexual, dócil e dentro do padrão de beleza (magra e branca). Princesas não falam alto, não gargalham, são quietas, obedientes, sempre bem penteadas e arrumadas e constituem um jeito de ser mulher que é registrado pela sociedade como o correto.

As princesas não são apenas personagens fictícios, aparecendo os seus traços nas figuras públicas, personalidades históricas e pessoas que encontramos no nosso cotidiano. Apesar de assumirem várias formas, as princesas encerram um sentido petrificado de ser mulher, não só nos lugares sociais ocupados por sujeitos, como também nas representações artísticas, literárias e dramáticas, tornando-se relevante questionar o seu poder na construção das subjectividades, inscrevendo marcas culturais na visibilidade dos corpos. (CORREIA, 2010, p. 6)

Só há um sujeito fixo que tem em seu ideal a cisheteronormatividade branca de classe alta porque há repressão de todo aquele que é diferente. Ao pensar sobre os conceitos de corpo sem órgãos e desejo, Deleuze e Guattari dizem

Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 43)

Seria essencial para a produção de realidade, portanto, o desejo. O desejo de ser quem é, de exercer suas liberdades individuais fora do binarismo social entre homem e mulher, bom e mau, são e louco.

Ao falar sobre a loucura em seus escritos, Foucault faz diversas observações sobre a construção social da loucura e sobre a necessidade de conformidade com o grupo para que este esteja plenamente incluído no funcionamento social. Foucault diz que a sociedade deixa de se comunicar com o louco, ela passa a tratar por intermédio de um médico, abdicando do seu contato com o indivíduo e se relacionando apenas com a “universalidade abstrata da doença” (FOUCAULT, 2006, p. 153) e, do outro lado, há o louco que só se comunica com a

sociedade a partir da “coação física e moral, pressão anônima do grupo, exigência de conformidade” (FOUCAULT, 2006, p. 153) que representam a razão.

Segundo Foucault, a construção de uma sociedade manicomial parte da Revolução Industrial. O critério primeiro para definir quem é louco está na sua aptidão para o trabalho. Na Idade Média, na Europa, era possível ver loucos convivendo em sociedade. Apesar das ocasionais instabilidades, eles podiam vagar pelos espaços. A partir da Revolução Industrial, não era mais possível tolerar esses indivíduos, mas não só eles. Todos os que não podiam trabalhar, “os velhos, os doentes, os desempregados, os ociosos, as prostitutas, todos aqueles que se encontravam fora da ordem social.” (FOUCAULT, 2006, p. 265) Esses locais, entretanto, não possuíam aspirações terapêuticas, mas sim de submeter os internos a trabalhos forçados. O interessante é pensar que o trabalho é recuperado como forma de terapia nos hospitais psiquiátricos na modernidade. “A lógica que embasa essa prática é evidente. Se a inaptidão ao trabalho é o primeiro critério da loucura, basta que se aprenda a trabalhar no hospital para curar a loucura.” (FOUCAULT, 2006, p. 266)

A partir do início do século XIX há uma mudança significativa nas condições de internação dos loucos. A necessidade de um exército de reserva de trabalho para a continuação da lógica capitalista industrial faz com que as instituições liberem os desempregados e ociosos, ao contrário dos que “não tinham a faculdade de trabalhar” (FOUCAULT, 2006, p. 266), esses “foram deixados dentro dos estabelecimentos e foram considerados como pacientes cujos distúrbios tinham causas que se referiam ao caráter ou de natureza psicológica” (FOUCAULT, 2006, p. 266)

Em momentos anteriores à medicalização da loucura, na Europa, a relação da população com o louco era dual. Apesar de ter pouco valor, a fala do louco era sempre ouvida com atenção. Na arte, a figura do louco está presente em diversos meios. Por exemplo, “no teatro, é um personagem que exprime com seu corpo a verdade de que os outros atores e espectadores não estão conscientes” (FOUCAULT, 2006, p. 264) Essa figura é a que vai fazer a ponte entre o real e o imaginário, que irá conectar as realidades para o público. Ele possui a liberdade de transitar entre os mundos, falar as verdades que nenhum outro personagem pode perceber na história.

Podemos pensar na figura do bufão. “O Bufão é portador da verdade (...), ele burla todas as normas da sociedade – eles não são seres imorais, mas amorais.” (BORDANI, 2011, p. 82) e “era, de algum modo, a institucionalização da fala da loucura. Sem relação com a

moral e a política, (...) ele contava sob forma simbólica a verdade que os homens comuns não podiam enunciar.” (FOUCAULT, 2006, p. 263)

Para Bueno (2008), pensar que o riso é sempre uma forma de libertação e crítica é um erro. Ele pode ser assim, mas não é uma regra. Existe também o riso que se alinha com a violência e a opressão, fazendo o espectador rir dos mais fracos. Esse é um riso fácil e desprezível, que serve apenas como um auxiliar dos sistemas de poder e opressão. Pode dar a quem ri uma sensação falsa de superioridade sobre aqueles que são alvo da zombaria. Uma superioridade tola, especialmente se aquele que ri também é oprimido. É sempre mais simples zombar dos mais fracos e agradar aos poderosos. Adorno diria que esse é o riso que se reconcilia com a violência, que sustenta um mundo injusto e mantém a violência no lugar.

Podemos pensar sobre o riso utilizando a cultura popular. É normal rir de coisas que não seriam risíveis se pensássemos um pouco sobre elas. No circo, por exemplo, durante muito tempo havia os anões, que eram sempre os que apanhavam. Essa era uma forma de comédia. Havia os *freak shows*, nos quais pessoas com diversas formas de deficiência eram ridicularizadas para o divertimento das outras pessoas. Algo que mostrava como uma situação paradoxal, pois ao mesmo tempo que eram ridicularizados pelo público, o circo se tornava sua família e sua única forma de ganhar dinheiro para se sustentar. Idealizar o riso popular como uma forma pura e ancestral é inútil. Essa é uma bela ilusão populista que não se sustenta sob uma análise cuidadosa, que inevitavelmente revelará as ideologias internalizadas no riso mais exuberante. Esse riso pode incorporar preconceitos, moralismo estreito, opressão patriarcal e uma visão superficial e limitada da política. Como diz Bueno, “Rir dos tiranos por certo é o primeiro passo. Mas não o mais importante. A ninguém escapa que os tiranos nunca são derrubados sem luta.” (ANDRÉ BUENO, 2008, p. 18)

Apesar dos maiores esforços da tirania e das ditaduras, sempre haverá as frestas e os escapes que circundam à realidade. Seria impossível existir um sistema capaz de comandar todos os aspectos das vidas de seus cidadãos em esforços de vigiar, punir e colonizar as vidas cotidianas. “Sempre haverá contramão, contracorrente, revolta e insubmissão contra o coro dos contentes.” (ANDRÉ BUENO, 2008, p. 21)

Mesmo quando pensamos em regimes ditatoriais que ocorreram no Brasil, sempre houve essas aberturas de fuga. Podemos recorrer a imagens como o teatro cômico musicado durante a ditadura de Getúlio Vargas ou até mesmo às pornô chanchadas e aos movimentos de teatro revolucionário (como o teatro do Oprimido) durante a ditadura civil-militar. Há

sempre a possibilidade de caminhar pelas margens e desafiar as estruturas postas em vigor em uma sociedade em um determinado tempo. Dentre essas formas de fissura está o riso. De acordo com Minois, “o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com a sua existência.” (MINOIS, 2003, p. 19) Em *Comicidade e riso*, Vladimir Propp fala sobre diversos aspectos do riso. O autor nos aponta que para o riso acontecer são necessárias duas coisas: o objeto ridículo e o sujeito que ri. Há diversos tipos de possibilidades de comicidade, a das semelhanças, a das diferenças, a do homem com aparência de animal ou coisa, entre outros. O palhaço passeia por diversas dessas comicidades. Mas é importante notar que nesses tipos de comicidade não há necessariamente subversão, é completamente possível realizar piadas mantendo as estruturas de poder e opressão. A decisão de subverter a realidade é, antes de mais nada, exatamente isso, uma decisão.

A figura do palhaço – ou em nosso caso, da palhaça – não é revolucionária por si própria, mas sim a partir daquele que age e se expressa por ele. (ALCURE, 2008). É necessário, portanto, àquele que por a máscara do palhaço que este esteja completamente consciente das estruturas sociais e de seu lugar no mundo a fim de que haja potencial revolucionário em seu fazer artístico. Cada decisão tomada pela palhaça em seu número tem o potencial de abalar as ordens impostas. A existência de uma mulher de nariz já é um bom começo para pensarmos em uma dissonância entre a realidade opressora da sociedade e a condição da cena. A menor máscara do mundo, o nariz de palhaço, revela como um farol as condições sociais as quais estamos submetidas. Ao apontar seu nariz para o público, ao triangular e revelar as suas artimanhas a palhaça abre uma janela para um futuro possível de libertação das mulheres e dos oprimidos.

Ao pensarmos nas cenas tradicionais de palhaços de circo há, em geral, um que comanda e um que obedece. Muitas dessas cenas são envoltas em violências, com uma figura inteligente e opressora que subjuga um outro mais simples, algo que vemos diariamente na sociedade. Basta lembrar de cenas como a do palhaço que bate no outro quando não é atendido, do mestre de pista que ameaça a demissão do palhaço caso esse não atenda às suas demandas, entre outras possibilidades violentas de trocas. Mas será esse o riso que queremos? Serão esses os códigos que queremos compartilhar? Se

Para rir, precisamos compartilhar os mesmos códigos, compreendendo subjetivamente, às vezes sem compreender, os mesmos conjuntos de técnicas, os mesmos valores e as mesmas questões de marginalidade social. O incluído socialmente e o marginal são dois lados de uma mesma moeda. (ALCURE, 2008, p. 26)

Podemos rir de uma mesma cena, mas a partir de óticas diferentes. Enquanto uma pessoa subalterna ri ao se reconhecer no oprimido ou ao querer se tornar o opressor da cena, um opressor riria ao se reconhecer no opressor ou de forma sádica da pessoa oprimida. Seria, então, possível dizer que compartilhamos os mesmos códigos, mas rimos de aspectos diferentes. Está posto, então, um encontro entre os dois lados desta mesma moeda. Mas será mesmo que vale a pena continuarmos rindo das mesmas cenas de opressão? Com as mesmas vítimas e algozes? Ao considerarmos os avanços sociais que tivemos nos últimos tempos, que foram fruto de muita luta e organização da sociedade civil, podemos considerar que é hora de o riso mudar de figura. Além disso, é necessário pensar quem nos faz rir. Quem são as palhaças e palhaços em cena? Será que já não é hora de os subalternos poderem falar sobre si? Um caminho possível para isso seria o conceito de arte acessível.

A arte acessível se pretende como uma arte que inclui desde sua produção até a sua apreciação pelo público, na qual as pessoas com deficiência e outras diferenças fazem parte da criação da arte. Nesse sentido, podemos pensar sobre as artes circenses, principalmente da palhaçada, e elaborar sobre como é possível que esta se torne uma arte acessível não só para mulheres como para outras pessoas subalternizadas, em especial, pessoas neurodivergentes.

Na Argentina, Roxana Rodríguez e Mariana Paz Marcolla, fundam em 2004 a Redes Club de Circo, um projeto de ensino das artes circenses para todes, realizando aulas para pessoas com deficiência, pessoas sem deficiência e até mesmo presos e pacientes psiquiátricos em tratamento hospitalar. Este projeto é extremamente importante por demonstrar que qualquer pessoa pode participar das atividades circenses de forma plena sem que as aulas sejam propriamente terapêuticas. No texto “Un circo para todxs”, Marcolla diz que

Isso implica que as pessoas com deficiência só podem participar de espaços terapêuticos e/ou especiais junto com outras pessoas com deficiência. Não fazem natación, mas sim “hidroterapia”; equitación, mas sim “equoterapia” e nem dança, mas sim “dançaterapia” (MARCOLLA, 2021, p. 107)<sup>1</sup>

É necessário, portanto, incluir essas pessoas em todos os espaços de circulação. É direito de todas as pessoas fazer arte (e acessá-la) sem que esta esteja necessariamente ligada a um processo terapêutico acoplado a sua prática, mesmo que este não deva ser completamente ignorado.

---

<sup>1</sup> No original: “Esto implica que las personas con discapacidad sólo pueden participar de espacios terapéuticos y/o especiales junto con otras personas con discapacidad. No realizan natación sino ‘hidroterapia’; no equitación sino ‘equinoterapia’ y no danza sino ‘danzaterapia’”.

A palhaça, assim como as pessoas neurodivergentes, é inadequada e não se encaixa na lógica capitalista de produção e consumo. A palhaça tem uma lógica própria, olha para as situações de forma não cotidiana e desloca a realidade para outro plano de conversa. No jogo se encontra a potência da interação entre palhaço e autista. Pela via do encontro é estimulada a autoestima, como também a vontade de socialização nessas crianças e adolescentes, expandindo limites que a tentativa de enquadramento impõe durante toda a sua vida. Através da proximidade com o/a palhaço/a, o autista encontra uma via de compreensão de si que transgride e ultrapassa os limites do olhar social do “monstro” (CANGUILHEM, 2002), daquilo que é desconhecido e, portanto, temeroso – e do olhar médico do diagnóstico. (MUÑOZ, 2022, p. 137)

O encontro da neurodivergência com a palhaça se dá através da liberdade, trazendo subversão e autoestima, visto que, para a palhaça, tudo que a sociedade nos ensina a perceber como defeitos, passam a ser recebidos apenas como características, sem a necessidade de um juízo de valor externo. O treinamento de pessoas com deficiência e subalternizadas em geral na arte da palhaçada podem gerar autoestima, além de levá-las a observar suas opressões por um outro ângulo, fazendo-as perceber até mesmo as violências simbólicas que passam ao longo da vida, o que leva a uma reflexão em busca de soluções, como posso mudar o mundo a partir do riso? O riso é uma forte ferramenta política que nos leva a questionar nossa realidade e subverter as ordens sociais postas.

Ao treinar palhaças e palhaços para atuar com crianças e adolescentes autistas, Muñoz diz que o jogo se dá na relação entre a palhaça e o autista. Essa relação revela a forma como o autista vê o mundo, de forma sensorial, a partir do ouvir, do tocar, muito menos do que do falar. O uso da palhaçada pode abrir portas para novos tipos de comunicação, utilizando a linguagem corporal, um estado de jogo que nos coloca disponíveis para acolher e ouvir o outro dentro de suas necessidades e características. Como Muñoz, muitas outras palhaças e palhaços são neurodivergentes e falam de suas características dentro da arte da palhaçada. Utilizando suas formas de ver o mundo não como piada, mas como parte de construção dela. É exatamente essa forma única de absorver os estímulos ao redor que geram a piada e, por fim, o riso. E, isso, já faz parte da lógica do palhaço.

Imaginemos que uma palhaça vá pegar um chapéu que caiu no chão. A cada tentativa de pegar este chapéu, ele irá se afastar dela. Quando enfim consegue pegar o chapéu, digamos que ela use uma corda para laçá-lo como um vaqueiro laça uma vaca. Então, depois de todo

este esforço, finalmente ela tem o chapéu nas mãos e ele simplesmente não cabe em sua cabeça e, daí, surge um novo problema, como manter este chapéu na cabeça? Essa é a lógica do palhaço, construída a partir da tríade situação, problema, solução. A cada nova solução, um novo problema surge.

Para além dessa lógica única, um outro elemento da palhaçada se demonstra positivo para as pessoas subalternizadas que é o compartilhamento a partir da triangulação. Durante o treinamento da máscara, aprendemos que devemos compartilhar cada nova descoberta que fazemos. Por exemplo, uma palhaça encontra um objeto que nunca viu antes. Ao explorar o objeto, a cada novo som, a cada novo toque, ela deve compartilhar com o público, olhando para ele, chamando-o para participar junto com ela dessa descoberta. Essa inclusão gera um senso de comunidade entre os participantes do jogo, todos juntos, conectados. Como no texto de Muñoz, na relação entre os palhaços e as crianças e adolescentes autistas, com a triangulação eles se sentiam parte do jogo, se sentindo livres para exercer suas estereotípias como integrados na brincadeira. Essa conexão de troca incluía as crianças e adolescentes autistas ao mesmo tempo que avançava o jogo do palhaço.

É necessário observar o indivíduo por inteiro, com seu diagnóstico sendo parte dele e não o todo. É evidente que o diagnóstico é fundante no indivíduo ao falarmos de pessoas neurodivergentes, mas é exatamente por isso que não podemos ter visão reducionista que as coloque apenas em caixas elaboradas pela medicina, mas também observá-las como pessoas com pulsões e vontades que devem ser levadas em conta.

Ao observarmos palhaças neurodivergentes ou com deficiência é exatamente esse ponto que chama atenção. As suas condições são fundantes em seus olhares sobre o mundo, mas não reduzem a pessoa a elas. Um olhar diferenciado sobre a realidade é exatamente o que propõe a palhaçada e seu código. É do estranhamento que nasce o riso e este jamais deve ser negligenciado.

A palhaçada, portanto, pode funcionar como forte elemento de inclusão de pessoas subalternizadas na sociedade, tanto como público como quanto palhaços e palhaças. Se apresentando como lazer e fazer artístico que, apesar de seu poder transformador, não constitui uma terapia medicalizada que enxerga o indivíduo a partir de seu diagnóstico, mas também para além dele.

## Referências

*Revista Interinstitucional Artes de Educar. Rio de Janeiro, V.11, N. 2 - pág. 155- 170 mai.- ago. de 2025:*  
“Desafios da Formação Profissional no Teatro Acessível - Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena” –  
DOI: 10.12957/riae.2025.84856

- ACHCAR, Ana. **Palavra de Palhaço**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016
- ALCURE, Adriana Schneider. Desconstruindo heróis e gurus: a técnica a serviço de quê? In: **Revista Anjos do Picadeiro 7: encontro internacional de palhaços**, 24 nov-7 dez 2008, Rio de Janeiro: Teatro do Anônimo, 2008.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. São Paulo: Edipro, 2020.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2003.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. “Circo e teatro: aproximações e conflitos”. **Sala Preta**, São Paulo, v. 6, p. 9-19, 2006.
- BRONDANI, Joice Aglae. A Máscara: Do Bufão ao Clown. In. **Teatro-Máscara-Ritual**. (Org.) BRONDANI, Joice Aglae; LEITE, Vilma Campos; TELLES, Narciso. Campinas: Ed. Alínea, 2011, p.71-90.
- BUENO, André. Sentidos do riso. In: **Revista Anjos do Picadeiro 7: encontro internacional de palhaços**, 24 nov-7 dez 2008, Rio de Janeiro: Teatro do Anônimo, 2008.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- CÉZARD, Delphine. Are Female Clowns Politically Incorrect? A Case Study on Female Clowns’ Political Engagement at the 7th “Esse Monte de Mulher Palhaça” festival in Rio de Janeiro, **Cadernos de Arte e Antropologia** [Online], Vol. 9, No 1, 2020. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/2607>>. Acesso em 15 maio 2023.
- CORREIA, Rita Mira. **O arquétipo da princesa na construção social da feminilidade**. Dissertação de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2010.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- EAGLETON, Terry. **Humor: O papel fundamental do riso na cultura**. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- FANON, Franz. **Alienação e liberdade: estudos psiquiátricos**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

- FRANÇA-E-SILVA, E. **O Teste de Apercepção Temática de Murray (TAT) na cultura brasileira**: manual de aplicação e interpretação. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas/ISOP, 1984.
- FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. São Paulo: Editora Schwarcz, 2017.
- FUCHS, Ana Carolina Muller; ICLE, Gilberto. “Comicidade crítica e riso autodepreciativo: um estudo com mulheres palhaças”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 3, e61738, 2020.
- INABA, C. M., MIGUEL, F. K. Lesbianidade e feminilidade(s) na visão do Teste de Apercepção Temática. **Psicologia Pesquisa**, 15(1), p. 1-25, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/psicologiaempesquisa>>. Acesso em 10 dez 2023.
- JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. **Da graça ao riso**: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2012.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação** - episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LAMOUREUX, È; ST-GELAIS, T. OÙ en sommes-nous avec le féminisme en art? **Recherches féministes**, 27(2), 1–6, 2014. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2014-v27-n2-rf01646/1027914ar.pdf>>. Acesso em 10 dez 2023.
- LERNER, Gerda. **A Criação do Patriarcado**: História da Opressão das Mulheres pelos Homens. São Paulo: Editora Cultrix.
- MCGHEE, Paul E. The Role of Laughter and Humor in Growing Up Female. IN: KOPP, Claire B. **Becoming female: perspectives on development. Women in Context: Development and Stresses**, vol 2. Boston: Springer, 2019.
- MARCOLLA, Mariana Paz. Um circo para todxs. Talleres de circo para personas con (sin) discapacidad. In: **Pedagogías circenses: experiencias, trayectorias y metodologías**. INFANTINO, Julieta et al. (Org.) INFANTINO, Julieta et al. La Plata: Club Hem Editores, 2021. p. 103-120.
- MUÑOZ, C.M. Atuação de palhaços/palhaças com crianças autistas: uma proposta de formação artística. **Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SPIVACK, G. C. Quem reivindica alteridade? In: **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. (Org.) HOLLANDA, Heloisa Buarque. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 258 – 276.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. In: **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais.** (Org.) HOLLANDA, Heloisa Buarque. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 258 – 276.

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