

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO E DOCÊNCIA

Juliane Lellis dos Santos

**PALHAÇARIA NEGRA:  
O JOGO, A POÉTICA E A PEDAGOGIA DE UMA PALHAÇA PRETA**

BELO HORIZONTE

2023

Juliane Lellis dos Santos

**PALHAÇARIA NEGRA:  
O JOGO, A POÉTICA E A PEDAGOGIA DE UMA PALHAÇA PRETA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Educação e Docência (PROMESTRE), Faculdade de Educação (FaE), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Educação e Docência.

Linha de Pesquisa: Educação, Ensino e Humanidades com foco em artes e filosofias e resistências

Orientador: Prof. Dr. Vinícius da Silva Lório

BELO HORIZONTE

2023

S237p  
T

Santos, Juliane Lellis dos, 1986-  
Palhaçaria negra [manuscrito] : o jogo, a poética e a pedagogia de  
uma palhaça preta / Juliane Lellis dos Santos. -- Belo Horizonte, 2023.  
106 f. : enc. il., color.

Dissertação -- (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Educação.

Orientador: Vinícius da Silva Lírio.  
Bibliografia: f. 100-103.

1. Educação -- Teses. 2. Educação -- Relações raciais -- Teses. 3.  
Educação -- Relações étnicas -- Teses. 4. Palhaços -- Aspectos  
educacionais -- Teses. 5. Artes cênicas -- Aspectos educacionais --  
Teses. 6. Teatro escolar -- Relações raciais -- Teses. 7. Teatro escolar --  
Relações étnicas -- Teses. 8. Negros nas artes cênicas -- Teses.  
9. Artistas negros -- Teses. 10. Discriminação na educação -- Teses.  
11. Discriminação racial -- Teses.

I. Título. II. Lírio, Vinícius da Silva, 1983-. III. Universidade Federal  
de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

CDD- 371.332

**Catálogo da fonte: Biblioteca da FaE/UFMG (Setor de referência)**

Bibliotecário: Ivanir Fernandes Leandro CRB: MG-002576/O



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROMESTRE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO E DOCÊNCIA/MP

## FOLHA DE APROVAÇÃO

### PALHAÇARIA NEGRA: O JOGO, A POÉTICA E A PEDAGOGIA DE UMA PALHAÇA PRETA

**JULIENE LELLIS DOS SANTOS**

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em EDUCAÇÃO E DOCÊNCIA/MP, como requisito para obtenção do grau de Mestre em EDUCAÇÃO E DOCÊNCIA, área de concentração ENSINO E APRENDIZAGEM.

Aprovada em 14 de agosto de 2023, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Vinicius da Silva Lirio  
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Libéria Rodrigues Neves  
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Reginaldo Carvalho da Silva  
Universidade do Estado da Bahia

Belo Horizonte, 14 de agosto de 2023



Documento assinado eletronicamente por **Vinicius da Silva Lirio, Professor do Magistério Superior**, em 16/08/2023, às 14:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Liberia Rodrigues Neves, Professora do Magistério Superior**, em 19/08/2023, às 21:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Reginaldo Carvalho da Silva, Usuário Externo**, em 28/09/2023, às 12:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2487677** e o código CRC **347074C3**.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço e saúdo à memória dos meus amados pais, que me incentivaram os estudos e me transmitiram amor, coragem e compaixão: muito obrigada, Raimunda Maria Lellis e Antônio Augusto.

Aos meus amados irmãos, pelo apoio imensurável e por compartilharem comigo essa jornada terrena da melhor maneira possível. Muito obrigada, Juliana Lellis, Vivian Lellis, Vitória Ribeiro, Daniel Lellis e Adriana Lellis.

À minha irmã, Aline Carla Lellis, agradeço por me ensinar a viver com coragem e amor. Ofereço este título a você, que me ensinou a importância de persistir e ir mais longe. Agradeço por ter dedicado sua vida a cuidar dos seus irmãos como filhos seus. Obrigada pela bravura! Te amo!

Ao meu companheiro de vida, Guilherme Campos, por todo apoio e amor que me dedica. Essa jornada foi mais tranquila com você junto a mim!

Aos meus familiares, por todo carinho, respeito e boas risadas.

Aos meus queridos sobrinhos, Jonathan, Lívia, Miguel, Fábio, Maria Eduarda e Gabriel, por serem os mais lindinhos, carinhosos e curiosos do mundo.

Ao meu orientador, Vinícius Lírio, por ter confiado em mim, por me impulsionar a trilhar essa jornada com autonomia. Agradeço a condução cuidadosa deste estudo e por ter me mostrado que fui eu quem construí minhas práticas em palhaçaria negra. Serei grata para sempre!

Agradeço aos gestores do *Instituto Hahaha*, Eliseu Custódio, Ellen Couto e Gyuliana Duarte, por todo apoio e por acreditarem no meu trabalho e pesquisa.

Aos meus queridos pacientes nos hospitais, ILPIs e casas de acolhimento. Esta pesquisa só tem sentido porque vocês me mostram a necessidade de pensar politicamente sobre saúde, autocuidado e alegria.

Aos meus amigos tão queridos, Anair Patrícia, Daniela Rosa, Daniela Perucci, Fernando Oliveira, Felipe Cordeiro, Francis Severino, Iasmim Marques, Janaina Morse, Jessica Ribas, Luciana Araújo, Naiara Tomayno, Rikelle Ribeiro e Tamira Montovani, que me ouviram, durante dois anos, a falar do meu mestrado. Juro que, agora, mudo o disco. Obrigada por me apoiarem e pelas conversas complexas, conversas fiadas e momentos de alegria.

Ao Programa Promestre, por tamanha importância na formação de docentes plurais. Às professoras e aos professores que aqui me alumiarão o caminho.

## RESUMO

Este estudo objetiva apresentar, analisar e discutir as interações e práticas de uma palhaça negra, dentro e fora do contexto hospitalar. A partir das referências políticas, sociais, identitárias e étnico-raciais trazidas pelos estudos sobre teatros negros, propostos por Leda Maria Martins (1995), Marcos Alexandre (2017) e Evani Tavares Lima (2010), empreende um mapeamento da construção do jogo cênico afrorreferenciado. Apresenta o fazer em palhaçaria sob a perspectiva de uma mulher negra, em que o riso e mote da graça rejeita a inferiorização e a ridicularização dos corpos, da cultura e das estéticas negras. Assim, analisa como a música, a dança e elementos estéticos afro-brasileiros atravessam a concepção das poéticas que a palhaça negra apresenta em seu jogo cênico. Discute, ainda, questões ligadas ao racismo estrutural e às ramificações a ele associadas, como o racismo recreativo, a baixa autoestima e a visão deturpada que os sujeitos negros têm de si e de seus pares, distorção condicionada pelo olhar estereotipado da branquitude. Levanta a problemática do riso racista como mecanismo de manutenção de poder e perpetuação dos racismos. Corrobora, assim, como construção gradativa do jogo cênico antirracista, os processos de afirmação positiva das identidades, da autoimagem e autoestima de negras, negros e negres. O produto deste estudo consiste na elaboração de roteiro e apresentação de uma cena curta/número de palhaçaria negra, que aborda as questões étnico-raciais, de gênero e estéticas que influenciam na construção subjetiva e nas identidades dos sujeitos negros.

Palavras-chave: Jogo cênico antirracista; palhaça negra; palhaçaria negra; práticas afrorreferenciadas; poéticas negras.

## **ABSTRACT**

This study aims to present, analyze and discuss the interactions and practices of a black clown inside and outside the hospital context. From the political, social, identity and ethnic-racial references brought by the studies on black theaters, proposed by Leda Maria Martins (1995), Marcos Alexandre (2017) and Evani Tavares Lima (2010), it undertakes a mapping of the construction of the scenic game afro-referenced. It presents the doing of clowning from the perspective of a black woman, in which the laughter and motto of fun rejects the inferiority and mockery of black bodies, culture and aesthetics. Thus, it analyzes how Afro-Brazilian music, dance and aesthetic elements cross the conception of the poetics that the black clown presents in her scenic game. It also discusses issues related to structural racism and the ramifications associated with it, such as recreational racism, low self-esteem and the distorted view that black subjects have of themselves and their peers, a distortion conditioned by the stereotyped look of whiteness. It raises the issue of racist laughter as a mechanism for maintaining power and perpetuating racism. It thus corroborates, as a gradual construction of the anti-racist scenic game, the processes of positive affirmation of identities, self-image and self-esteem of black men and women. The product of this study is a script and a presentation of a black clowning short scene/number, which addresses ethnic-racial, gender and aesthetic issues that influence in the subjective construction and in the identities from black subjects. The product of this study consists of the elaboration of the script and presentation of a short scene of black clowning, which addresses ethnic-racial, gender and aesthetic issues that influence the subjective construction and identities of black subjects.

**Keywords:** Afro-referenced practices; anti-racist scenic game; black clowning; black poetics; black clown.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Construção imagética.....	28
Figura 2 – O figurino de Zabeinha. ....	31
Figura 3 – O encontro. ....	58
Figura 4 – Bloco Hahaha de Carnaval.....	81
Figura 5 – “Eu posso ser o que eu quiser”. ....	85
Figura 6 – O Auto de Natal. ....	87
Figura 7 – A Folia de Reis. ....	90
Figura 8 – E não sou eu uma mulher?.....	94
Figura 9 – Olhem para mim. ....	96
Quadro 1: Roteiro (fragmento): “Eu posso ser o que eu quiser”.....	83



## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES**

EMEI	Escola de Educação Infantil
ILPI	Instituição de Longa Permanência para Idosas/os
OMS	Organização Mundial de Saúde
OSC	Organização da Sociedade Civil
SUS	Sistema nico de Saúde

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 PALHAÇARIA HOSPITALAR: PALHAÇA/O HUMANITÁRIA/O</b> .....	19
1.1 A palhaçaria hospitalar do Instituto Hahaha.....	20
1.2 Tipologia da palhaça: Branco e Augusto.....	33
1.3 O jogo no hospital.....	35
1.4 A dupla.....	37
1.5 Palhaçaria feminina .....	38
<b>2 PALHAÇARIA NEGRA</b> .....	42
2.1 O jogo, a piada e o humor racista .....	45
2.2 Teatros negros.....	53
2.3 Palhaçaria negra.....	61
2.4 O olhar e a escuta da palhaça negra de hospital .....	69
<b>3 OS CAMINHOS DA PALHAÇA NEGRA</b> .....	77
3.1 Cortejo de Carnaval .....	79
3.2 Eu posso ser o que eu quiser.....	82
3.3 O auto de Natal .....	87
<b>4 E NÃO SOU EU UMA MULHER?</b> .....	92
4.1 Roteiro .....	93
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU: E NÃO SOU EU UMA PALHAÇA PRETA?</b> .....	97
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	102

## INTRODUÇÃO

A arte toca no afeto, é um espelho que faz com que eu me reconheça nela, é universal, tem o dom de espelhar a humanidade, seus desejos, medo, ódio, felicidade, dando significado e sentido na nossa vida. E o palhaço existe para espelhar nossas fragilidades, nossos erros. Toca nesse lugar que tentam excluir de nossas vidas desde que começamos a crescer. Não somos educados para tal e sim ao contrário, devemos acertar, aprendemos logo, logo ao invés de perguntar, responder.

(Maria Angélica Gomes, 2007, não paginado)

Pensando o que fez suscitar em mim o desejo por pesquisar palhaçaria negra, inicio este texto rememorando meu último período na graduação em Teatro, no segundo semestre de 2017, momento esse de pensar a escrita do trabalho de conclusão de curso, o TCC. Naquele ano, as questões étnico-raciais começaram a fomentar o desejo de repensar meu posicionamento enquanto atriz, palhaça, mulher, negra e professora.

O início da docência me despertou sentimentos dúbios, sentia um medo da rotina escolar e da sala de aula, e, ao mesmo tempo, havia o desejo de me dedicar a uma formação justa para aquelas que dividiriam comigo o exercício desse ofício, os/as alunos/as. Sonhos utópicos de uma recém-formada? Talvez, porém, essas eram as forças que me moviam naqueles tempos.

Enquanto atriz, ansiava por escrever sobre o teatro de rua, pois, desde 2008, ano em que iniciei minha formação no Curso Técnico de Teatro, em nível médio, no Teatro Universitário (TU) da UFMG. Eu desenvolvía uma pesquisa sobre essa linha do teatro, me identificava com esse tipo de prática teatral porque acessível e democrático, mas já me questionava: qual a relevância social de uma pesquisa essa modalidade de atuação? A quem interessaria tal escrita? Essas perguntas permearam meus pensamentos durante dias, contudo, não encontrava uma resposta satisfatória que justificasse uma investigação e estudos sobre o tema. O tempo foi passando e era preciso tomar a difícil decisão de acolhê-lo ou abandoná-lo.

Havia também o desejo de escrever sobre palhaçaria hospitalar, pois, desde 2013, atuo como palhaça, fazendo parte do elenco de artistas do Instituto Hahaha, uma Organização Sociocultural da Sociedade Civil (OSC) que, desde 2012, promove intervenções de palhaças e palhaços para crianças, adolescentes e idosos, em hospitais públicos de Belo Horizonte.

Em meio à dúvida sobre qual tema abordaria no TCC, em um dia de trabalho com a palhaçaria hospitalar, o tema me saltou aos olhos. Entrei no quarto e iniciei a intervenção: no colo de sua mãe estava uma menina negra que, ao me ver entrar, passou a me observar atentamente. Naquele dia, eu estava com os cabelos trançados, ela olhava fixamente para as tranças. Parei em sua frente e direcionei a ação a essa atenção que ela dava ao meu cabelo. Ela

então disse à mãe: “Olha mãe, o cabelo dela é legal, não é?”. A mãe respondeu: “Sim, é muito legal! E vocês são parecidas, não são? Quer trançar o seu também?”. A menina balançou a cabeça respondendo sim.

Naquele momento, senti uma pequena satisfação, pois um elemento estético negro presente em minha imagem foi apreciado por uma criança negra. Terminada a interação, saindo do quarto e refletindo sobre o que esse encontro havia movimentado em mim, percebi que o imbróglio estava resolvido: o tema seria a importância da representatividade para a criança negra no contexto hospitalar.

Meus pensamentos me direcionavam para as evidências que apontavam para o início desta pesquisa. Certa vez, no ano de 2014, em turnê pelo Ceará, em uma cidade do interior, visitei um circo tradicional itinerante. Na plateia, a maioria de seus pagantes eram pessoas negras. O espetáculo começou e a maioria das piadas eram racistas, ferindo diretamente a dignidade daquelas pessoas.

Dois palhaços entravam em cena rindo um do outro dizendo que a mulher dele, “aquela preta”, “aquele pedaço de carvão”, “aquela mesma que tem o cabelo de Bombril”, “ela é tão feia que...”. Incomodada com a situação, esperei um pouco mais para ver o andamento do espetáculo, porém, as piadas ultrapassavam o limite do desrespeito para com aquele público que ria de sua imagem sendo depreciada. Levantei-me e fui embora, aborrecida com tudo o que presenciei.

Na condição de mulher negra e palhaça, indagava-me se seria possível desconstruir essa comicidade racista, e como fazê-lo? Pensei em minhas trajetórias na palhaçaria, em função de minha atuação nos hospitais públicos, onde a maioria das crianças internadas são negras. Desde aquele momento, a inquietação não me permitia a inércia diante das reproduções dos racismos nos esquetes circenses.

A partir desse fato, a comicidade que eu explorava tomou um novo rumo, em minhas intervenções comecei desenvolver a desconstrução do riso racista,<sup>1</sup> valorizando as culturas africana e afro-brasileira, além de buscar construir o pertencimento, a autoimagem positiva e fortalecer a autoestima das crianças negras hospitalizadas. Partindo dessas experiências, desenvolvi a escrita de minha monografia e, após apresentá-la, decidi dar continuidade à pesquisa no mestrado.

---

<sup>1</sup> Aqui entendido como o riso que surge em situações que inferiorizam as pessoas negras, através da depreciação das culturas e/ou estéticas dessa população.

Na busca por autoras que dialogassem com as minhas ideias e escrita, e nesse rastreamento, encontrei a “escrevivência”, conceito criado pela autora e pesquisadora Conceição Evaristo,<sup>2</sup> que o utiliza, também, como metodologia em suas produções literárias. Nessa abordagem, a escrita parte de suas memórias, vivências, afetos e experiências, sempre colocadas a partir de sua visão de mundo, que se fazem e entrecruzam com sua condição de mulher negra. Dessa maneira, as narrativas textuais da autora apresentam algumas de suas construções subjetivas e relevam o universo de onde ela fala.

Sendo assim, identifico, em tal metodologia, uma maneira de elaborar a escrita deste estudo, pois, assim como ela, sou eu, também, uma mulher negra. Nesse sentido, concordo com Conceição Evaristo (2005, p. 2), quando ela diz que,

[...] talvez, estas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação.

Essa metodologia me guiou à escrita. Debrucei-me sobre as memórias de minha infância, voltando até o período escolar, durante o qual vivi inúmeras situações de discriminação e racismo. Recordei-me das piadas, apelidos, xingamentos dirigidos a mim. Lembrei do medo que sentia de me encontrar com as crianças que me insultavam e das estratégias que criei na tentativa de fugir dessa situação.

Hoje, adulta, percebo as marcas que essas situações me deixaram. Relembro as formas de como eu lidei com o problema, muitas vezes, me escondia tanto que, na tentativa de não ser percebida, quase me tornei invisível. Tudo isso se converteu em uma baixa autoestima, tanto na fase da infância, quanto na adulta. Assim, criei uma autoimagem deturpada e frágil sobre mim e os meus pares.

Essas construções de imagem da pessoa negra criam estigmas, tanto nos negros quanto nos brancos, que condicionam e fixam a posição de subalternidade do negro em relação à hegemonia branca. Para Leda Maria Martins (1995, p. 35), “[...] assim a cor de um indivíduo nunca é simplesmente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações

---

<sup>2</sup> Mineira de Belo Horizonte, Conceição Evaristo é umas das principais escritoras brasileiras. Dedicou-se à escrita de poemas, contos, romances e ensaios. Em suas obras retrata as situações racistas sofridas pelos sujeitos negros, sobretudo, sua escrita aborda temas sensíveis às peculiaridades de ser mulher negra e, em suas histórias e contos, elas são protagonistas.

articuladas socialmente, com um valor de verdade que estabelece marcas de poder, definindo lugares, funções e falas”.

Minha trajetória na palhaçaria é marcada por inúmeras situações de discriminação racial, como piadas e brincadeiras racistas dirigidas a mim ou a alguém próximo. Quase sempre, essas piadas racistas e injuriosas reproduzem estereótipos danosos ao sujeito negro. Elas imprimem uma carga de violência e agressividade às características fenotípicas, culturais e intelectuais da pessoa negra. Desde então, venho me perguntando: como desconstruir tais estereótipos que ferem diretamente a dignidade de negras e negros?

Na encruzilhada do circo com as relações étnico-raciais, irei descrever aqui algumas de minhas práticas enquanto palhaça negra que, no exercício dessa função, dentro e fora do contexto hospitalar, busco uma comicidade que não se paute no riso que tem como mote piadas racistas e injuriosas dirigidas aos corpos, às culturas e às estéticas negras. Tais práticas resultaram em um mapeamento dos caminhos que fui traçando na busca por elaborar uma abordagem não violenta sobre o cômico que, muitas vezes, propaga e reforça a hostilização de determinados grupos raciais. Adilson Moreira (2020, p. 81) aponta que,

[...] tendo em vista o fato de que o humor racista se baseia em estereótipos negativos sobre minorias raciais, ele não faz referência apenas à posição subjetiva do indivíduo particular. Palavras comunicam valores culturais e não deixam de disseminar sentidos negativos devido a sua suposta ausência de motivação psicológica. Elas expressam um consenso social dos membros dos grupos majoritários sobre o valor de pessoas que pertencem a minorias raciais. Por esse motivo, o sentido do humor racista deve ser interpretado dentro do contexto social no qual ele está inserido e não apenas como uma expressão cultural que objetiva produzir um efeito cômico.

O estudo da comicidade antirracista almeja, então, apontar a coerção presente nas piadas racistas, ditas como brincadeira, presentes nas relações sociais e na mídia. Ao analisarmos como os padrões estéticos da hegemonia branca, através de piadas e brincadeiras, que partem das características fenotípicas, estética e culturais afro-brasileiras, percebemos que os corpos negros são o mote e o alvo de ridicularização e escárnio.

A escolha pelo tema surgiu em razão da minha experiência enquanto palhaça, professora-artista e, sobretudo, por ser eu uma mulher negra, que tem dois lugares de atuação profissional, nos quais há uma predominância masculina, branca e classista: o hospital e a palhaçaria.

Desse modo, investigo uma palhaçaria desenvolvida a partir do olhar de uma mulher negra que intersecciona questões referentes às relações étnico-raciais, sociais e de gênero, contemplando-as no jogo cênico. Intenciono romper com os silenciamentos que negras e negros

vivenciam diariamente, evidenciando dores, angústias, posicionamentos, descobertas, alegrias, belezas, conquistas e outros tantos universos reprimidos pelos racismos.

Este estudo parte, também, das minhas práticas artísticas, desenvolvidas ao longo de treze anos de uma ininterrupta atuação em hospitais, ruas, praças, teatros e outros espaços culturais. As experiências por mim vivenciadas, sendo eu mulher negra e artista, que, no contexto hospitalar, satiriza a figura de maior poder, o médico, trouxe-me algumas reflexões sobre nossa construção e relações sociais hierárquicas, sobretudo, em relação à imagem pejorativa, socialmente construída, ligada aos corpos negros.

Desde o período pós-abolição, ainda que livres, os sujeitos negros tiveram (e ainda têm) sua imagem associada à criminalidade, à sujeira, à irracionalidade e a tudo o que é torpe. Esses são alguns dos mecanismos criados para a exclusão social dos negros e negras. Clovis Moura (2019, p. 30) nos diz que:

[...] a comunidade negra e não branca de um modo geral tem dificuldade e afirma-se no seu cotidiano como sendo composta de cidadãos e não como é apresentada através de estereótipos: como segmentos atípicos, exóticos, filhos de uma raça inferior, atavicamente criminosos, preguiçosos, ociosos e trapaceiros.

Assim, os apontamentos e discussões que aqui serão levantados fazem oposição à pretensa aniquilação e aos silenciamentos das culturas, das identidades, dos saberes e das estéticas negras. Proponho, então, em meu fazer artístico, as afro-brasilidades, através de uma comicidade antirracista e, nesse intento, como participante ativa nas ações cênicas, torno-me sujeito da pesquisa.

A metodologia adotada para este estudo será a qualitativa, com duas abordagens: a autoetnográfica, que parte da análise dos diários de bordo e relatórios institucionais escritos por mim em 2018; a cartográfica, que irá mapear meus percursos e as ações desenvolvidas na construção de um jogo cênico antirracista.

As análises e descrições serão apanhadas dos cadernos de relatórios, nos quais estão descritas as interações entre criança e palhaça. Tais análises e descrições partirão das experiências vividas e vivenciadas por mim, enquanto palhaça negra que, através do jogo cênico, propõe uma reflexão sobre o riso racista, estimula a autoestima da criança negra e favorece as culturas afro-brasileiras dentro e fora dos hospitais.

As interações com as crianças foram realizadas duas vezes por semana, durante um ano, no mesmo hospital. Essa ação foi assim realizada com a finalidade de obter um trabalho contínuo com as crianças, que passam por curtos ou longos períodos de hospitalização. Uma

das práticas desse trabalho é o registro diário das interações, quando relato, detalhadamente, como foi a ação, quais elementos cênicos utilizei, bem como minhas percepções sobre a recepção e resposta das crianças, os desenvolvimentos de ideias e as estratégias de inserção das temáticas afro-brasileiras.

Desse modo, como serão utilizados tais registros, uma das abordagens metodológicas adotadas será a autoetnográfica. Segundo Sylvie Fortin (2009, p. 83),

[...] a autoetnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si.

À vista disso, tal escrita, além de narrar como se deram as experiências no jogo cênico entre os sujeitos que viveram esse encontro, também reflete sobre as ações e os caminhos da pesquisa. Assim, há um imbricamento entre as duas abordagens: a autoetnografia, que descreve as ações das interações; e a cartografia, que mapeia os percursos criativos por mim trilhados. Luciano Costa (2014, p. 6) diz que:

[...] a cartografia se ocupa dos caminhos errantes, estando suscetível a contaminações e variações produzidas durante o próprio processo de pesquisa. A cartografia exige do pesquisador posturas singulares. Não coleta dados; ele os produz. Não julga; ele coloca em questão as forças que pedem julgamento. A cartografia ocupa-se de planos moventes, de campos que estão em contínuo movimento na medida em que o pesquisador se movimenta. Cartografar exige como condição primordial estar implicado no próprio movimento de pesquisa.

Dessa maneira, as práticas registradas servirão para me ajudar a pensar como as essas auxiliaram no aprimoramento das atuais e, ainda, como ambas direcionam à ampliação de perspectivas futuras. Assim, os treinamentos e estudos preparatórios ao jogo com a criança partem das técnicas teatrais e circenses previamente elaboradas e/ou coreografadas pela palhaça, o que oportuniza uma relação direta com espectador. Através delas são estabelecidos um vínculo com o público e é dessa maneira que a palhaça apresenta sua lógica e sua maneira de ver o mundo. Nesse encontro, ela compartilha suas emoções e pensamentos, estabelece uma relação de troca com seu público/espectador e, dessa forma, na interação, ela afeta e é afetada por ele o tempo todo.

Nesse sentido é que os relatos e anotações analisados são basilares para a construção do mapeamento dos percursos, trilhados no intuito de desenvolver uma palhaçaria negra antirracista, pois, é através de narrativas das experiências vividas e vivenciadas por mim, com



as crianças hospitalizadas, que será escrito este estudo. É importante ressaltar que as identidades das crianças, bem como das instituições não serão aqui reveladas.

A interação da palhaça de hospital, no instante em que é estabelecido o contato, é nomeada de “jogo cênico”.<sup>3</sup> Nessas interações, busquei a promoção das culturas afro-brasileiras e africanas, através da música, dança e de elementos estéticos, como os cabelos crespos ou trançados e o modo de vestir, com o intuito de contribuir para a desconstrução do riso racista, que inferioriza estética e culturalmente a pessoa negra.

Procurei, ainda, observar e analisar como a pesquisadora, enquanto palhaça negra, elabora e desenvolve suas interações com a criança hospitalizada. A intenção é investigar e analisar as metodologias por ela empreendidas no tocante à inserção de elementos da cultura afro-brasileira no jogo cênico.

A estudiosa bell hooks (2019, p. 58) nos afirma que:

[...] enquanto as pessoas negras forem ensinadas a rejeitar nossa negritude, nossa história e nossa cultura como única maneira de alcançar qualquer grau de autossuficiência econômica, ou ser privilegiado materialmente, então sempre haverá uma crise na identidade negra.

Almejo, assim, que a criança desenvolva uma identificação com a estética e as culturas negras e afro-brasileiras e crie, em relação a seus pares, uma visão afirmativa, positiva, e que essa visão influencie favoravelmente a formação de uma presente autoestima.

Concomitante às intenções aqui já expostas, há, também, a de construir um riso antirracista, que explicita e aponta a violência presente em tais piadas/brincadeiras naturalizadas por certas tradições de humor. Em seu exame acerca desse caráter nefasto de certas expressões humorísticas, é assertiva a observação Adilson Moreira (2020, p. 30):

Uma análise do conteúdo de piadas racistas demonstra que ele perpetua os mesmos elementos que estavam presentes em políticas públicas de caráter eugênico destinadas a promover a eliminação da herança africana por meio da transformação racial da população brasileira. Podemos mesmo dizer que o humor racista tem apenas a função de produzir um efeito cômico ou devemos partir do pressuposto de que ele serve como veículo para uma política cultural destinada a legitimar estruturas hierárquicas?

A pretensão do jogo cênico antirracista é contribuir para a superação do racismo estrutural que inflige às pessoas negras diversas formas de violência. Assim, a palhaçaria negra

---

<sup>3</sup> A autora e diretora norte-americana Viola Spolin (2005), em sua obra *Improvisação para o teatro*, utiliza o termo “jogo teatral” para categorizar as ações improvisadas que emergem da experiência cênica desenvolvidas na relação ator/espectador. Aqui, o termo “jogo cênico” possui o mesmo sentido trazido por ela, e será desdobrado no primeiro capítulo.

que proponho articula elementos da cultura popular afro-brasileira, como o samba e o funk, considerando que, através de suas letras, estão presentes relatos de como é ser negro no Brasil, bem como denunciam o racismo e o preconceito diariamente vividos por essa população. Dessa forma, expõe as temáticas raciais com intenção de causar uma reflexão, interesse e/ou identificação com tais questões.

A atuação da palhaça negra no hospital, por meio de exemplos práticos, no jogo cênico, traz e fortalece noções de equidade racial, cooperando para a emancipação e construção social do indivíduo dentro de uma visão afirmativa da pessoa negra.

Na interação entre criança e palhaça, há uma troca de experiências construídas a cada novo encontro, e ambos os sujeitos se retroalimentam a partir da linguagem corporal, da estética, da poética, da palavra, da música e da dança, elementos usados para a construção de uma relação de confiança e troca entre elas. Almejo a construção de uma visão afirmativa sobre os corpos negros, a cultura e a estética afro-brasileira, o que pode vir a potencializar reflexões e identificações com essas temáticas. Para tal construção, o entendimento de experiência que trago aqui considera o que Jorge Larrosa (2014, p. 68) nos afirma:

A experiência é o que nos acontece, não o que acontece, mas sim o que nos acontece. Mesmo que tenha a ver com a ação, mesmo que às vezes aconteça na ação, não se faz a experiência, mas sim se sofre, não é intencional, não está do lado da ação, mas sim do lado da paixão. Por isso a experiência é atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, exposição. Se a linguagem da crítica elabora a reflexão do sujeito sobre si mesmo a partir do ponto de vista da ação, a linguagem da experiência elabora a reflexão de cada um sobre si mesmo a partir do ponto de vista da paixão. O que necessitamos, então, é uma linguagem na qual seja possível elaborar (com outros) o sentido ou a ausência de sentido do que nos acontece e o sentido ou a ausência do sentido das respostas que isso que nos acontece exige de nós.

A experiência com a palhaçaria negra propicia uma aproximação do espectador aos elementos das culturas afro-brasileiras que, muitas vezes, por discriminação ou falta de conhecimento, são vistas como inferiores e deixadas às margens, pois o pensamento majoritário a respeito de um modelo de cultura, de estética e de uma beleza ideal ainda é referenciado por padrões europeus.

Dessa maneira, sigo no caminho do Movimento Negro construído coletivamente pelos meus pares, que, além de fazerem oposição e resistência à dominação e hegemonia branca, também constroem pensamentos e práticas emancipatórias. Corroboro, nesse sentido, com o pensamento sobre as edificações de tais movimentos trazido por Nilma Lino Gomes (2017, p. 16), que afirma que “[...] os movimentos sociais são produtores e articuladores dos saberes

construídos pelos grupos não hegemônicos e contra-hegemônicos da nossa sociedade. Atuam como pedagogos nas relações políticas e sociais”. Essa pesquisadora ainda nos diz a respeito das produções e práticas de saberes libertários e antirracistas:

Articulados às práticas do Movimento Negro e sendo reeducados direta ou indiretamente por ele é possível encontrar, também no Brasil, vozes e corpos negros que atuaram e ainda atuam na superação do racismo e na afirmação da identidade, dos valores, do trabalho, da cultura, e da vida da população negra presentes no cotidiano da sociedade brasileira. São as negras e os negros em movimento: artistas, intelectuais, operários e operárias, educadoras e educadores, dentre outros, ou seja, cidadãs e cidadãos que possuem uma consciência racial afirmativa, que lutam contra o racismo e pela democracia, mas que não atuam necessariamente em uma entidade ou organização específica. Todos são, de alguma forma, herdeiros dos ensinamentos do Movimento Negro, o qual, por conseguinte, é herdeiro de uma sabedoria ancestral. (GOMES, 2017, p. 18)

A minha palhaça, nessa perspectiva, articula saberes emancipatórios que podem auxiliar no desnudamento e na desconstrução de uma imagem social viciada da pessoa negra. Uma criança negra que observa uma palhaça assumidamente negra ser tratada com respeito, vendo-a ocupar lugares que, por discriminação, não são costumeiramente pertencentes a ela, e que a incentiva, por meio do jogo cênico, a criar uma autoimagem positiva e (res)significar a estética negra como parte do que é belo, estará mais apta a quebrar os paradigmas raciais majoritariamente presentes em nossa sociedade e, a partir daí, construir novas referências.

Dando prosseguimento a essa articulação de saberes negros emancipatórios, como produto desta pesquisa, elaborei o roteiro de uma cena curta/número de palhaçaria negra. A cena foi apresentada em algumas ocasiões na Faculdade de Educação da UFMG, como parte do processo de elaboração deste estudo. As temáticas aqui levantadas servirão como mote para a construção da dramaturgia, do jogo, bem como da estética que nele será abordada.

## 1 PALHAÇARIA HOSPITALAR: PALHAÇA/O HUMANITÁRIA/O

Os primeiros registros que temos sobre a atuação de palhaças/os em ambientes hospitalares são da companhia Big Apple Circus, de Nova York, junto ao programa Clown Care Unit, em 1986. Michael Christensen e Paul Binder, dois comediantes e malabaristas que faziam suas apresentações nas ruas de Nova York, na década de 1970, em turnê pela Europa, encontraram com Annie Fratellini, atriz, cantora e palhaça oriunda de família tradicional circense francesa.

Annie formava uma dupla de palhaços com seu marido, Pierre Étaix. Eles estavam dando início à sua escola de circo profissional, com a finalidade de formar artistas que iriam acompanhá-los em turnê pela Europa. Na mesma época, Paul e Michael haviam sido convidados para apresentar uma cena curta de comédia com malabares em um canal de televisão francês. Annie e Pierre, assistindo ao programa, se interessaram-se pela dupla e convidaram os dois comediantes a fazerem parte de seu novo espetáculo. O convite foi aceito e, assim, a dupla iniciou o trabalho com o Nouveau Cirque de Paris. Ao final da turnê, Paul retornou a Nova York e, inspirado pela experiência vivida com Annie Fratellini teve a ideia de criar um circo com as mesmas características da companhia francesa. Quando Michael retornou aos Estados Unidos, eles fundaram seu próprio circo e, dessa forma, em 1977, no Brooklyn, surgiu o Big Apple Circus, que era uma empresa sem fins lucrativos, que visava ao trabalho comunitário e o fazer circense.

Uma das vertentes da companhia eram os programas artísticos desenvolvidos na comunidade, onde se ensinavam as artes circenses, como malabares, acrobacias, corda bamba e trapézio, para jovens de diferentes classes sociais, a fim de suscitar neles o desejo pelo ofício para que, posteriormente, dessem continuidade à tradição da companhia. Além disso, a companhia se destacava pelo tratamento dado aos animais do circo e também pelo trato respeitoso para com o público e a valorização dos artistas que compunham o elenco.

A história com a palhaçaria hospitalar se inicia com um convite feito a Michael para realizar uma apresentação no Columbia Presbyterian Babies Hospital, compondo a programação do Dia do Coração. Tal convite moveu a agilidade de improviso de Michael, pois era a primeira vez que ele se apresentaria para aquele tipo de público. Dessa forma, ele cria um repertório de ações cômicas que seriam próximas ao contexto de hospitalização daquelas crianças.

Dessa maneira, surge a ideia de vestir o jaleco e fingir que era médico, fazendo as perguntas que ele faria, mas examinando os pacientes de forma atrapalhada e receitando

brincadeiras e milkshakes como medicamentos, utilizando, assim, as técnicas da palhaçaria. No desenvolvimento da interação, ele percebe que as crianças, pais e enfermeiras/os sorriam com suas trapalhadas e o ambiente ficara descontraído.

Observando o impacto positivo que sua visita causou, a partir dessa vivência e do desejo do Big Apple Circus de promover ações sociais para a comunidade e pensando em ofertar um serviço que propiciasse o bem-estar, através do riso, em 1986, é criado o pioneiro programa de intervenções de palhaças/os no hospital, chamado Clown Care Unit. E assim, Michael inicia a formação de artistas que fariam visitas às crianças em tratamento nas pediatrias dos hospitais.

Havia muitos artistas, de diversos países, que iam estudar em Nova York, pois existia uma grande produção de teatro musical e de outras artes cênicas na cidade, mais especificamente na Broadway, que, desde o século XIX, ficara conhecida pela quantidade de teatros e, também, por suas produções grandiosas e exuberantes.

Desde então, a fim de obter uma carreira de sucesso, muitos artistas ingressam nos cursos ofertados pelos teatros e universidades em Los Angeles, Nova York e Manhattan. Foi o que aconteceu com o brasileiro Wellington Nogueira, que, em 1984, foi estudar teatro musical em Nova York. Ele havia recebido o convite de uma amiga para conhecer o trabalho de palhaçaria hospitalar e, ao assistir à atuação dos palhaços, se identifica com a função social que a arte teria naquele ambiente e sente o desejo de se integrar ao grupo. Então, dá início às visitas junto ao programa Clown Care Unit.

### **1.1 A palhaçaria hospitalar do Instituto Hahaha**

Ao retornar para o Brasil, em 1990, Wellington Nogueira deseja dar continuidade ao trabalho desenvolvido em Nova York com o Clown Care Unit. Assim, com tal inspiração, em setembro de 1991, no Hospital da Criança, em São Paulo, ele cria o primeiro programa de palhaçaria hospitalar do Brasil, a OSC Doutores da Alegria.

É significativo o número de palhaças e palhaços que possuem formação artística e atuam nos programas de palhaçaria hospitalar de forma profissional no Brasil e no mundo. Essa característica está presente nas organizações que tiveram influência direta do grupo estadunidense, pois, assim como o Clown Care Unit, as instituições desenvolveram o mesmo tipo de recrutamento de artistas cênicos. Preferencialmente, é desejável que tais artistas possuam formação nas áreas de teatro, música ou circo para compor o elenco das intervenções.

Segundo Edson Lopes (2003, p. 28):

[...] as organizações estrangeiras em 56% privilegiam esse pré-requisito e 75% assalariam sua equipe, enquanto no Brasil localizamos 19 equipes (de 57 organizações), que em 2003 caracterizamos como “palhaços-atores”. Usamos primeiro a definição de palhaços-atores de acordo com a formação e agora usamos a caracterização palhaços profissionais, não querendo designar que são palhaços profissionalizados especificamente para o hospital, palhaço é palhaço, poderia estar em qualquer lugar, esta distinção só vale para designar que este ator possui uma formação e é remunerado pelo seu trabalho, como acontece, por exemplo, com os atores dos Doutores da Alegria no Brasil.

Há, no Brasil, um grande número de grupos, profissionais e amadores, espalhados por vários estados, que, influenciados pelas práticas bem-sucedidas dos Doutores da Alegria, promovem intervenções em hospitais públicos e privados.

Guiados por essa prática, após o término das atividades da OSC Doutores da Alegria, que, por cinco anos teve sede na capital mineira, os artistas Eliseu Custódio, Gyuliana Duarte e a administradora Elen Couto, ensejando dar continuidade às intervenções nos hospitais, em 2012, em Belo Horizonte, Minas Gerais, fundam o Instituto Hahaha.

Segundo o *site* da OSC (2022):

O Instituto Hahaha é uma Organização Sociocultural da Sociedade Civil (OSC) que promove a arte do palhaço em espaços de saúde e ambientes vulneráveis. Com a missão de colocar o riso a serviço da vida, busca garantir o direito e acesso à arte e à cultura para crianças, adolescentes, adultos, idosos, seus familiares, profissionais de saúde e corpo técnico.

Seguindo os mesmos parâmetros das organizações que tiveram a influência do grupo Clown Care Unit, todos os integrantes do elenco do Instituto Hahaha são palhaças e palhaços profissionais.

Em 2012, a organização torna público o primeiro edital para a seleção de novas palhaças e palhaços. Dessa forma, aconteceu o meu ingresso no Instituto e, a partir de 2013, início as intervenções nos hospitais parceiros. Desde então, há onze anos, atuo como palhaça, dentro das instituições de saúde, casas de longa permanência para idosos e casas de proteção à criança e ao adolescente.

Em tais contextos, a palhaça e o palhaço se passam por médicos, a fim de proporcionar mais saúde nesses ambientes, por meio do riso. Nas intervenções, sou a Dra. Zabeinha, médica besteirologista.<sup>4</sup> As intervenções nos hospitais acontecem sempre em dupla e, durante o período

---

<sup>4</sup> Dentro do jogo cênico proposto, as palhaças e palhaços do Instituto Hahaha se autointitulam médicos-besteirologistas, simulando ações e exames como se fossem autênticos/as profissionais de saúde, no intuito de provocar o riso.

de um ano, a mesma dupla de palhaças/os atua duas vezes por semana, no mesmo hospital, a fim de desenvolver um trabalho contínuo naquela unidade hospitalar.

O principal foco das intervenções são os atendimentos à criança, no entanto, durante nosso percurso, que, geralmente, é um longo caminho entre a sala onde nos trocamos até as pediatrias onde atuamos, também atendemos outros públicos. Nesse trajeto, passamos pelos corredores, salas de enfermagem e de espera dos pacientes. Como a/o palhaça/o está sempre a serviço do público, as pessoas que passam por nós, como mães, pais, médicas/os, enfermeiras/os, faxineiras/os, porteiras/os e cozinheiras/os, todos aqueles que compõem a comunidade hospitalar, são atendidos.

Ressalto que as intervenções que o Instituto promove são realizadas somente em hospitais públicos e o trabalho não é voluntário. O salário de todos os funcionários da organização é viabilizado através das leis municipais, estaduais e federais de incentivo à cultura. Os hospitais que recebem o programa são: Hospital das Clínicas, Hospital da Baleia, Santa Casa, Centro Geral de Pediatria, João XXIII e Paulo de Tarso.

O trabalho que antecede as visitas das/os palhaças/os ao hospital é o treinamento semanal que recebemos, a fim de elaborar um repertório, pessoal e em dupla, de ações, fisicalidades e músicas a serem desenvolvidas nas intervenções. Por terem trajetórias e diferentes formações, com linhas, métodos e práticas distintas para a construção da figura da/o palhaça/o e da forma de abordagem do cômico, faz-se necessária uma metodologia que alinhe tais práticas, a fim de aprimorar as técnicas e habilidades das palhaças e palhaços para atuação nos hospitais.

O exercício da palhaçaria, sobretudo o fazer rir, exige um constante estudo das técnicas e habilidades corporais, pois a comicidade da/o palhaça/o se dá através de práticas de improvisação e da exploração de fisicalidades. Elas podem partir da dança, de jogos rítmicos, do reconhecimento do espaço de atuação, da relação e manipulação de objetos e da exploração de suas próprias corporeidades.

Na palhaçaria, seja ela dentro ou fora do circo, o corpo da/o artista é o elemento principal na criação da figura palhaça/o, e é por meio dele que ela/e se relaciona com o público. Para isso, existem algumas metodologias que investigam a descoberta desse corpo.

Quando iniciei minha formação na palhaçaria, ingressei em cursos livres que foram elaborados e ministrados por artistas/pesquisadores como Ricardo Puccetti,<sup>5</sup> do grupo Lume.<sup>6</sup> Em sua metodologia, ele utiliza o “treinamento energético”, embasada na técnica de “exaustão”, de Jerzy Grotowski,<sup>7</sup> que foi utilizada por Luís Otávio Burnier para os treinamentos dos atores do Lume.

Com tal fundamentação, na descrição de seu treinamento para palhaças/os, Puccetti (2008, p. 124), aponta que,

[...] inicialmente, em minha maneira de trabalhar, os alunos vão passar pela experiência do treinamento energético, que se fundamenta no trabalho a partir da exaustão física, ou seja, por um período prolongado de tempo os corpos devem se mover, sem pausas, variando ritmos e dinâmicas, numa sequência alucinante de ações e reações físicas, no espaço externo ou em ações internas; assim se pode despertar e dilatar os impulsos físicos e entrar em contato com camadas musculares profundas, o que significa vivenciar sensações que apenas o uso cotidiano do corpo não permite. Trata-se de diminuir o lapso de tempo entre o impulso físico e a concretização da ação no espaço. Por esse caminho, o aprendiz experimenta o “não-pensar” e somente “agir com o corpo”, o que seria, na verdade, “pensar com o corpo”. Através da construção dessa espécie de “dança” cada um desenvolve sua própria maneira de liberar seus impulsos físicos e manter-se num estado de prontidão e concentração que o conecta interna e externamente, dilatando sua presença física (o que mais tarde será sua presença cênica).

Tal treinamento energético, que antecede o processo de mascaramento, fez-se presente não somente na minha formação como palhaça, com Ricardo Puccetti, mas também enquanto atriz, na Escola de Formação de Ator, em nível médio, no Teatro Universitário (TU) da UFMG, com Fernando Linares.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Ricardo Puccetti é palhaço, ator, diretor e pesquisador de palhaçaria. Desde 1988, integra o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (LUME Teatro). No Núcleo, desenvolveu uma metodologia para a pesquisa em palhaçaria física, visando a uma comicidade corporal para atores e palhaços. Possui vasta experiência no ensino e na direção de números e espetáculos de palhaçaria.

<sup>6</sup> Após uma longa estadia pela França, estudando técnicas para o treinamento de atores com os pesquisadores Etienne Decroux, Jacques Lecoq, Philippe Gaullier, Eugênio Barba e Jerzy Grotowski, o ator e pesquisador Luís Otávio Burnier, de volta ao Brasil, em 1985, funda o LUME Teatro, um núcleo de pesquisas da arte do ator, junto à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). O LUME tem hoje 36 anos de uma trajetória em pesquisa continuada em artes cênicas, desenvolvendo oficinas, formação e cursos para atores e palhaços. Possui também um vasto repertório de espetáculos teatrais e de palhaçaria.

<sup>7</sup> O Polonês Jerzy Grotowski foi diretor e encenador. Suas pesquisas partiam da relação entre público e ator, na qual o ator e seu corpo eram as principais formas de comunicação com espectador. Cria, assim, o Teatro Laboratório, onde desenvolveu práticas de um teatro físico, tendo como base o trabalho de exaustão corporal como gerador de energia e presença cênica.

<sup>8</sup> Fernando Joaquim Javier Linares é mestre em Artes Cênicas pela Escola de Belas Artes da UFMG, pesquisando a utilização das máscaras teatrais como uma pedagogia para a formação de atores. É professor do Teatro Universitário da UFMG desde 1987, onde desenvolve uma pedagogia de formação para estudantes/atores, utilizando as máscaras teatrais pré-expressivas e expressivas. Durante a disciplina por ele ofertada, o aluno passa por um período de iniciação com as máscaras larvárias e neutra, visando a uma compreensão da corporeidade,



Essa metodologia possibilita às atrizes e aos atores não só uma investigação e experimentação corpórea na composição da personagem, como também as qualidades necessárias para a representação cênica, como a energia e presença, sejam elas para o mascaramento teatral ou na palhaçaria.

Nesse sentido, Fernando Linares (2010, p. 14) diz que “[...] o ator deve se colocar a serviço da máscara de forma generosa, para torná-la uma segunda natureza que seja orgânica e, portanto, crível e autônoma para agir dentro de uma determinada dramaticidade que se encontra condensada nas feições intrínsecas de cada máscara”.

Desse modo, por meio da repetição proposta no treinamento, cada atriz/ator experimenta diferentes ações, com tempos, movimentações e gestos diferentes. Posteriormente, com a utilização das máscaras, acontece uma simbiose entre os traços tipológicos de cada máscara com as construções subjetivas, as características físicas, psicológicas e os maneirismos que a/o atriz/ator empresta a máscara para a construção da figura da/o palhaça/o.

Ana Achcar (2016, p. 21) diz que essa formação acontece através “[...] do exagero, repetição constante, surpresa e a imprescindível relação direta com o público. A ideia é que a figura do palhaço acabe se montando, ao longo do tempo, a partir das escolhas e decisões nos exercícios e jogos”.

Esse imbricamento das técnicas e treinamentos permite que a/o palhaça/o explore seus ridículos, o que é imprescindível no jogo cênico. Dessa forma, é comum que a/o palhaça/o aumente e exagere suas ações e reações, pois é assim que ela/e apresenta sua inadequação aos padrões e às normas sociais estabelecidas em determinados ambientes, nas relações amorosas, interpessoais, com animais, objetos ou até mesmo consigo. O ridículo é um dos preenchimentos da máscara, ele delinea a personalidade da/o palhaça/o, que maneja suas ações de acordo com as respostas e pistas que o público dá durante o jogo.

As construções das poéticas da/o palhaça/o são atravessadas pelo público, que interfere diretamente no andamento do jogo e na criação dramatúrgica. Porém, sua expertise em improvisar ações e falas com o espectador oportuniza a criação de camadas no jogo, nas quais são expostos seus pensamentos, posturas e pertencimentos em determinados assuntos. O ridículo se torna, então, uma via de exposição dos posicionamentos políticos da/o palhaça/o.

Já nas lonas do circo, em especial nas famílias de tradição circense, é comum que tais habilidades sejam passadas de pais para filhos, a fim de dar continuidade ao sustento da família.

---

fisicalidades e presença cênica. Com o avançar do curso, são utilizadas as máscaras dos anciãos e da Commedia Dell'arte, potencializando o jogo, o improviso e a prontidão cênica.

Dessa forma, desde pequenas, as crianças que crescem no circo passam por um aprendizado diário, aprendendo como cuidar dos animais, tocar instrumentos, confeccionar figurinos, treinar saltos, equilíbrio, teatro, dança e construção da dramaturgia dos números e do espetáculo. Essa condução das atividades resulta em espetáculos com excelência técnica, o que é capaz de cativar e gerar interesse no público. Além disso, todas essas habilidades vêm da necessidade de manter o circo funcionando.

O Instituto Hahaha, ao longo de onze anos de atuação, ofertou às/aos palhaças/os do elenco, como forma de aprimorar o trabalho desenvolvido nos hospitais, um treinamento com técnicas diversificadas. Passamos alguns períodos estudando com profissionais alinhados com diversas possibilidades de trabalho, como o treinamento energético; outros com construção de partituras corporais, como as *gags*, *cascatas* e *clacs*; a corporeidade das/os palhaças/os do folguedo popular, como o cavalo marinho; a dramaturgia do jogo, improvisação livre e guiada, através de um mote ou objeto, manipulação de objetos; técnica vocal para canto; construção sonora para o hospital; tempo cômico; rítmica; e figurino. Todos esses estudos buscavam a autenticidade na construção da/o palhaça/o, ocasionando a vivência de algumas metodologias que auxiliassem na composição e preparação do corpo e da figura cômica que apresentaria diferentes habilidades.

Partindo desse ponto, para desenvolver um corpo cômico, é necessário passar por um longo processo de entendimento, experimentação e criação de pequenas ou grandes ações e gestos, que, para serem executados, necessitam que o artista tenha consciência sobre os mecanismos dos movimentos e domínio corporal.

Nesse sentido, Bergson (2018, p. 48) aglutinou um conjunto de ações para estabelecer um efeito cômico do corpo. Para tanto, ele diz:

Deseja fixar os movimentos inteligentemente variáveis do corpo em tiques estupidamente contraídos, solidificar em caretas duradouras as expressões mutáveis da fisionomia, enfim, imprimir na pessoa como um todo uma atitude pela qual ela apareça mergulhada e absorvida na materialidade de alguma ocupação mecânica, ao invés de se renovar incessantemente no contato com um ideal vivo. Ali onde a matéria tem sucesso em adensar exteriormente a vida da alma, em fixar o movimento, em ir, enfim, contra a graça, ela obtém do corpo um efeito cômico.

Tais efeitos não são fixos, pois se leva em conta as peculiaridades do corpo e das construções psicossociais na elaboração das partituras corporais, isto é, enquanto palhaça/o, ela/e dará foco àquilo que considera risível, transgressor e belo, subvertendo, assim, o padrão corpóreo habitual difundido pela hegemonia branca.

Partindo desse pensamento, a palhaçaria que venho desenvolvendo propõe uma perspectiva antirracista sobre os corpos, corporeidades e as estéticas negras. Busco, no jogo, uma abordagem sobre a comicidade que respeite a integridade emocional, social e étnica do público negro.

Há, no jogo cênico antirracista, um constante cuidado para a não reprodução e validação de piadas racistas e injuriosas. A abordagem do cômico não parte do constrangimento, da desumanização, exposição e hostilização, sobretudo do público negro, mas, sim, da inadequação, do desvio das normas e trapalhadas da palhaça. A intenção é trazer um olhar afirmativo, não estereotipado, para as estéticas, culturas e corpos negros.

De acordo com as colocações de Bergson (2018) e embasada em minhas experiências na palhaçaria, entendo, então, o corpo cômico como sendo um exagero da/o palhaça/o ao desenvolver tarefas do cotidiano. Ela/e imprime em seu corpo um desvio das regras da normalidade. Dessa maneira, suas ações, movimentações, corporeidades, gestualidades e vocalidades extrapolam os limites do corpo que foi educado para estar dentro das regras de convívio social.

O pesquisador de palhaçaria e história do circo, Mário Fernando Bolognesi (2003, p. 184), ao discorrer sobre a formação da figura da/o palhaça/o, aponta os aspectos que devem ser trabalhados para o desenvolvimento do corpo cômico:

Ao operar com a dualidade interior e exterior, subjetividade e exteriorização, o palhaço mantém viva a tradição do grotesco, amenizando-a. Ele dá ao corpo o estatuto de um fazer artístico que não encontra na ideia do sublime e de belo os suportes para o seu entendimento. Não se trata de um corpo harmonioso. Ao contrário, ele é disforme, distorcido, desfalcado e incompleto, tudo para evidenciar o ridículo e o despropositado. É um corpo que deixa transparecer seus dilemas e a sua luta interna e, em tom de jocosidade, escancara e desafia seus próprios limites. O palhaço almeja unicamente o riso do público, com o exagero do corpo, dos adereços, da roupa e da maquiagem, alocados em situações dramáticas hiperbólicas. O exagero extrapola os limites do verossímil e se aloja no terreno do fantástico. Esse movimento é garantido unicamente pelo jogo cênico prioritariamente improvisado.

O aprofundamento nos estudos das corporeidades visando o corpo cômico da/o palhaça/o é, para mim, um exercício essencial. Essa pesquisa me auxilia no entendimento das variações dos efeitos estéticos que integro ao jogo cênico. Além disso, o contínuo estudo é fundamental para alcançar a precisão física no artifício: tropeçar, escorregar, cair, bater com a cara na parede ou dar um tapa. Tais ações compõem o repertório corporal que a/o palhaça/o utiliza frente ao público com a intenção de causar graça.

Essa qualidade do movimento só é adquirida através das inúmeras vezes que a/o palhaça/o irá repetir essa ou aquela ação, até que ela se torne orgânica à sua movimentação. O jogo da/o palhaça/o necessita de alguns elementos para a construção da dramaturgia corporal, que aliada à palavra, quando ela se faz necessária, tornam o jogo singular, pois nessa composição em que as subjetividades da/o palhaça/o são evidenciadas, ressalta-se, no meu caso, as narrativas de um corpo negro, feminino. Para tanto, é preciso desenvolver e treinar habilidades, gestuais e orais, que serão inseridas em cena.

Assim, irei listar, aqui, algumas delas, que são exploradas no jogo das/os palhaças/os do Instituto Hahaha. Tais habilidades são oriundas da tradição circense. São elas: a cascata – queda simulada pela/o palhaça/o; tapa – simulação de tapa em outra/o palhaça/o; tropeços – ação simulada de tropeçar em si ou em algo de forma exagerada; mágica – ato de causar ilusão através da manipulação de objetos; paródias – reelaboração de uma música de forma cômica; gague – piada ou efeito cômico inserido no jogo de maneira espontânea/improvisada; manipulação de objetos – manuseio de objetos como fator surpresa ou da construção visual no jogo.

Com toda essa bagagem de aprendizado, a/o palhaça/o entra nos hospitais e, além de assimilar essas habilidades, é preciso alocá-las à realidade daquele ambiente. Uma vez que as crianças hospitalizadas, ou seja, seu público, ali estão para reestabelecer a saúde. É preciso muito cuidado com as ações que serão feitas, pois, algumas vezes, o corpo da criança pode estar ligado a um acesso venoso, a medicação pode causar sonolência e confusão mental, a criança pode estar em jejum ou pode estar acontecendo algum procedimento médico, tudo isso influencia as ações que a/o palhaça/o irá desenvolver com a criança.

Nesse contexto, a relação entre palhaça/o e público é muito próxima, pois as visitas são feitas de leito a leito e, às vezes, em cada quarto, atendemos apenas um paciente por vez. A inserção da criança no jogo e a relação com ela desenvolvida acontece de forma direta; com frequência, se ela sente medo ou se há alguma continuidade do jogo feito na visita anterior, ela pode ser indireta. Podendo, assim, ser intermediada por alguém – (mãe, acompanhante, profissional de saúde, faxineira/o), por um objeto (em alguns casos, utilizo um pássaro de asas articuladas que sobrevoa o quarto ou um balão de São João), efeito imagético (malabares de tecido fino, como o tule) ou sonoro (tocar uma música) –, mas a ação é sempre direcionada à criança.

Figura 1 – Construção imagética.



Foto: Acervo Instituto Hahaha, Fabiano Lana, 2019.

De acordo com Lili Castro (2019, p. 103),

[...] existem ainda palhaços que trabalham apenas no campo relacional: sua performance acontece no contato direto com o público, onde ele se faz e se mostra fazendo, situação em tempo real. Não há um texto preexistente e nem mesmo a intenção de criar um espetáculo, o que existe é unicamente a troca, a vivência, a relação.

Como o jogo da/o palhaça/o de hospital possui as características acima citadas pela pesquisadora, chamamos a forma de exercer a atividade nos hospitais de “palhaçaria relacional”. Tal maneira de abordagem sobre o cômico está, também, em consonância com as elaborações escritas e práticas a respeito da palhaçaria hospitalar produzidas pela pesquisadora Ana Achcar (2007, p. 113), ao afirmar que,

[...] no espetáculo, é o espectador que aponta o fracasso ou o sucesso do palhaço, que diz quando ele está sendo engraçado ou quando é desinteressante. A relação que o palhaço estabelece com seu público é direta e imediata, pois ele só pode existir se mediado pelo olhar do outro. No hospital, não é diferente. A menor reação, um gesto, uma risada, uma palavra, vindos do outro, são para o palhaço uma oportunidade de jogo e relação.

Como as visitas da/o palhaça/o são feitas regularmente, duas vezes por semana, no período de um ano e na mesma instituição, é possível estabelecer um vínculo que parte da

relação criada em jogo com as crianças que passam por médios ou longos períodos de internação. A proximidade provoca o desenvolvimento de uma intimidade entre palhaço/o e criança, é como conhecer um/uma novo/a amigo/a e, a cada encontro, eu me mostro e conheço essa pessoa.

Assim, é no jogo da/o palhaço/o de hospital, que ela/e se dispõe à brincadeira, à molecagem, a estar junto. Desses encontros surgem os entendimentos e reconhecimentos de quem é esse outro. Então, são criadas as camadas no jogo, palhaço/o e criança constroem o jogo juntos, de forma colaborativa, a partir das contribuições subjetivas de cada um/a. Dessa maneira, é primordial o jogo relacional para a palhaçaria negra que venho desenvolvendo, pois é através dessa proximidade que apresento a comicidade antirracista.

Uma das práticas que mais causam graça no jogo cênico da/o palhaço/o de hospital é a sua inadequação àquele ambiente. Em um primeiro momento, sua presença pode causar estranhamento, gerando assim um olhar curioso sobre essa figura, podendo provocar riso, retração ou uma abertura para a interação. Ana Achcar (2007, p. 114) assinala que, “[...] além do riso e suas gradações de expressão, do sorriso à gargalhada, o princípio de comicidade que rege a ação do palhaço no hospital abrange outras manifestações expressivas que indicam uma comunicação bem realizada, mas não necessariamente risível”.

Ao desenvolver as ações do jogo cênico, é possível construir uma proximidade com o espectador, e suas respostas podem ser diversas, a dependerem das leituras que cada sujeito faz da figura da/o palhaço/o. Ao se colocar em cena, em um primeiro momento, a/o palhaço/o apresenta para o público suas características físicas, exibindo-as por meio de suas corporeidades, expressões faciais, da maquiagem e de seu figurino.

Nesse sentido, Bolognesi (2003, p. 176) diz que:

[...] em cena, o primeiro contato do público com o palhaço é visual. Nesse momento realçam, de imediato, a aparência física da personagem, sua vestimenta, os calçados, os adereços e o modo de andar, gesticular e falar e, evidentemente, a maquiagem. A impressão visual vai, aos poucos, no decorrer da performance do artista, revelando a [...] “individualidade” da personagem, de forma a emergir certa identificação entre personagem e autor. A personagem é construída a partir de um processo de interiorização, com o objetivo de delimitar os contornos psíquicos e físicos, que tanto podem ser tomados da experiência pessoal do artista como podem ser construídos a partir do exercício de imaginação ou de observação externa, ou ainda, de uma mescla de todos esses elementos. O palhaço materializa no corpo, na vestimenta, nos gestos, na voz e na maquiagem os perfis subjetivos que fundamentam sua personagem, demonstração de seu caráter e de suas peculiaridades.

Assim, na construção imagética da figura da/o palhaça/o, podem ser inclusos signos que apresentam traços da personalidade da/o artista. Isso possibilita que ele/a crie e brinque com as contradições existentes entre o visual e as ações que fará em cena. Na palhaçaria hospitalar, ao vestir o jaleco de médica/o por cima do figurino elaborado para a/o palhaça/o, já se faz uma leitura contraditória possível. É comum me perguntarem, no hospital: você é uma palhaça que é médica ou é uma médica que é palhaça?

Pensando na construção da imagem da mulher negra, que, muitas vezes, no ambiente hospitalar, ocupa a função de faxineira, técnica de enfermagem, coqueira, porteira e, poucas vezes, de médica, como é possível manipular essa imagem visual, posta como lugar de poder, nesse ambiente predominantemente ocupado pelo médico, homem, branco? Uma das minhas práticas na palhaçaria antirracista é justamente a construção da imagem da mulher negra ocupando um lugar de poder dentro dessa estrutura. Nesse contexto, eu sou a médica.

A partir da ocupação desse lugar, cargo, no jaleco, objetos e aparatos do universo médico, crio exames que subvertem a lógica e as regras da medicina. E, no desenvolvimento das ações, de um jogo em que estou examinando um paciente, posso ser a médica fisioterapeuta que analisa como estão os movimentos das pernas da/o paciente, através do gingado da capoeira. Ou, em outro momento, “como está seu samba no pé?”, a ser averiguado ao som do samba e do pagode. A criação visual, junto com a irreverência da palhaça alocada no hospital, permite que eu insira elementos das culturas afro-brasileiras no jogo cênico.

Dessa maneira, meu figurino é composto por uma saia de capulana, com cores vibrantes, em uma mistura de amarelo e vermelho, cores que, segundo reproduções racistas, não caem bem na pele negra, pois evidenciam a negritude. A maquiagem feita com *pancake* branco, realça o contorno da minha boca, olhos e o tom da pele. Meu cabelo crespo é penteado de forma a ter mais volume, algumas vezes, o tranço e é enfeitado com flor.

Figura 2 – O figurino de Zabeinha.



Foto: Acervo Instituto Hahaha, Carol Reis, 2022.

Minhas escolhas estéticas evidenciam o que, desde criança, fui induzida a esconder, devido aos racismos estruturantes: meu cabelo crespo, minha pele negra, meus olhos e boca. Desde criança, tive os cabelos alisados, para esconder o volume e sua textura crespa, não tinha roupas vermelhas e amarelas, pois meus familiares julgavam ser muito extravagante para pessoas negras. Batom vermelho, nem pensar, a boca ficaria enorme!



A pesquisadora Leda Maria Martins (1995), ao escrever sobre teatros negros, discorre sobre as múltiplas composições simbólicas que se fazem presentes na cena e ainda ressalta a importância de haver, nesse recorte, um discurso político sobre as questões raciais. Assim, as estéticas negras, junto às posições, enfrentamentos sociais e políticos dos sujeitos negros, são mote para uma dramaturgia que confronta, revela e expõe as estruturas racistas imputadas a essa população.

Desse modo, como ainda são poucas as literaturas e estudos que conceituam palhaçaria negra, a fim de refletir, analisar e discutir as ações, imagens, signos e estéticas que trago no jogo cênico, transponho os mesmos pensamentos dessa autora às minhas práticas. Traço um paralelo entre a palhaçaria que venho desenvolvendo e os conceitos de teatros negros descritos pelos/as pesquisadores/as Leda Maria Martins, Evani Tavares Lima e Marcos Alexandre. Esse diálogo será exposto no segundo capítulo deste estudo.

Partindo das estéticas negras que apresento no jogo da palhaçaria, em que utilizo elementos visuais, sonoros e plásticos derivados das culturas afro-brasileiras e, também, dos posicionamentos políticos que inscrevo nas ações, como signos para a representação cênica, concordo com Leda Martins (1995, p. 93), quando diz que:

[...] para estudar os signos que constroem esse código, torna-se necessário, portanto, alocá-los no universo e contexto em que se inscrevem, nos lugares sociais que os desenham e veiculam, explorando suas relações discursivas, para aí encontrar sua dimensão e memória coletiva que só são oferecidas contextualmente, através das sociedades e culturas que as instauram.

Dessa maneira, no jogo em palhaçaria negra, parto de elementos simbólicos que representem as identidades negras, como a valorização da estética do cabelo crespo que, muitas vezes, é mote de piadas racistas que ferem a autoestima das pessoas negras. O enfeite de tamanho e cor exagerados, como cabe à figura da palhaça, dão foco à cabeça e, por consequência, aos cabelos. E é através de uma fala ou de uma ação elaborada que a palhaça enaltece a beleza dos cabelos crespos.

Outra forma se dá através da musicalidade e movimentação da capoeira, pois, a partir dela, proponho um exercício de fisioterapia para o público/paciente. É no jogo e na brincadeira e na astúcia da palhaça que tais referências são inseridas. Por vezes, elas surgem em respostas aos olhares e comentários racistas que recebo, por outras, pelo olhar curioso sobre minha figura, e outras, ainda, para reforçar os laços já estabelecidos por essas identificações.

Partindo dessa proposição, no jogo da palhaça com a criança, foi inserida uma variedade de elementos cênicos visando a leituras, possíveis identificações e reconhecimentos em relação

às estéticas e identidades negras. Dentro do contexto da hospitalização, busca-se, portanto, criar uma relação de proximidade da criança com tais elementos.

Nesse sentido, Ana Achcar (2007, p. 112) defende que:

[...] da mesma forma que a capacitação do palhaço garante o exercício de elementos técnicos necessários à construção da ação cômica, assegura o treinamento para que a relação com a criança seja estabelecida individualmente e para que cada reação sua possa ser percebida e se desenvolver considerando as características particulares de cada caso: a sua idade, o motivo e o tempo de sua internação, o tratamento ao qual está submetida, quem a acompanha, a classe social e econômica à qual pertence.

A/o palhaça/o, assim, está sempre atenta/o às individualidades e subjetividades de cada um/a na interação, respeitando as reações que podem ser de: aproximação, reflexão, confronto, estranhamento, recusa, entre outros sentimentos, sensações e leituras que cada um/a faz diante da ação proposta pela/o palhaça/o. Nesse momento, ela/e se coloca em trânsito entre seu discurso e o da criança: ora provocador/a, ora provocado/a, e, ainda, mediador/a na relação cena e espectador.

## **1.2 Tipologia da palhaça: Branco e Augusto**

Início este tópico apontando que a maioria dos nomes dados às tipologias de palhaças/os estão postas somente no gênero masculino. Esse fato é fruto da predominância masculina no ofício e evidencia a marcação sexista existente também nessa categoria. No entanto, aqui estou eu, uma mulher negra, palhaça, que desenvolve uma comicidade a partir das peculiaridades do universo feminino e, sobretudo, do que se refere às relações raciais.

Existem mais de trinta tipos de palhaças/os e, ao longo dos séculos, as tipologias foram se adaptando ao seu tempo e aos costumes sociais, de modo que cada uma delas traz características peculiares à sua performance. O que os difere são as qualidades por elas/es apresentadas, havendo uma variedade de nomes e funções exercidas, como: Tony de Soirée, que domina as técnicas de malabares; Vagabundo ou Trump, que transita no universo da pobreza e da fome; Palhaças/os Cantoras/es, são palhaços/as que se apresentam cantando e tocando ritmos e instrumentos variados; Bufão, figura transgressora que rompe com as regras de convívio e etiquetas sociais e que parte do humor mordaz; Palhaça/o Humanitária/o, palhaços/as que realizam suas funções em espaços hostis e de vulnerabilidade salutar e social, como hospitais, campos de refugiados, vilas e favelas e zonas de conflito. Essas são algumas tipologias que são mais usuais no exercício da função das palhaças e palhaços brasileiros.

Há um hibridismo presente nas construções de tais tipologias, uma vez que a palhaça e o palhaço podem apresentar, em sua performance, características dos diversos tipos. Esse é o caso da palhaçaria hospitalar, na qual a/o artista pode apresentar a habilidade de cantar, tocar instrumentos, expertises corporais, de mágica e malabarismos, o que contribui para tornar sua interação mais interessante. Além disso, a inserção das múltiplas habilidades possibilita que a/o palhaça/o transite entre estados físicos e emocionais que caracterizam as várias categorias.

Segundo a pesquisadora e palhaça Lili Castro (2019, p. 101),

[...] cada palhaço é único e absolutamente ligado à identidade de seu criador, e esta personalidade gera, na prática, uma multiplicidade de criações originais. Assim sendo, as possibilidades de caracterização, a forma de conduta e o jogo com elementos podem alcançar infinitas variações. O nível ficcional muda de um artista para outro. Alguns, como o circense Alegria, usam caracterização abundante, com figurinos, maquiagem e peruca que transforma completamente sua aparência. Já outros, como Léo Bassi, se apresentam sem nenhuma maquiagem e com indumentária cotidiana, mantendo seu nome próprio e trabalhando com um visual muito próximo do que tem no dia-a-dia.

Embora a/o palhaça/o, na criação de sua figura, tenha como ponto de partida os múltiplos traços e tipos de palhaças/os já esboçados, cada artista a constrói de maneira particular, porém, algumas características das tipologias são mantidas para que, no jogo com o público ou com sua dupla, haja demarcação das funções a serem desempenhadas.

Os dois tipos de palhaças/os mais difundidos em nossa cultura são o Branco e o Augusto, por apresentarem uma relação de poder de um sobre o outro de maneira atrapalhada e exagerada, como cabe à figura da palhaça e do palhaço. O Branco, de origem europeia, é uma persona polida, com trajes bem alinhados, elegante, de bons modos, cortês, refinado e de perspicaz oratória; no jogo, ocupa o lugar da autoridade. Já o Augusto é o inadequado, sem compostura, bobo, estúpido, mas dotado de uma esperteza surpreendente. Ele é conhecido pela sua inaptidão na execução de afazeres corriqueiros. Por ser uma figura tola e cativante, facilmente desperta a graça no público.

Algumas duplas de palhaços se destacaram no cenário nacional e mundial, pois, em sua concepção, eram bem delineadas as posições tipológicas que cada um ocupava no jogo. Assim, relembro: Didi e Dedé, O Gordo e o Magro, Chicharão e Piolin e Fottit e Chocolat. É possível que cada tipologia desenvolva cenas curtas e espetáculos sozinhos, como é o caso das/os palhaças/os Gardi Hutter, Lily Curcio, Luba, Concessa, Arrelia, Benjamim de Oliveira e Charles Chaplin.

No caso do jogo da palhaçaria hospitalar, ele se dá de leito a leito, podendo também acontecer para pequenos e grandes números de pessoas que aguardam nas filas e salas de espera.

A metodologia para abordagem dos pacientes tem como base a improvisação, o emprego de habilidades e a relação da dupla de palhaças/os. Geralmente, essa dupla carrega as características da tipologia Branco e Augusto, e é partir dessa dualidade cômica que se inicia a interação.

O jogo obedece à relação de poder existente na associação entre tais tipologias, onde a/o palhaça/o que cumpre a função do Branco conduz a ação, enquanto o Augusto, de forma atrapalha e/ou subversiva, acata a condução. Esses lugares de poder não são fixos, há uma constante intercambialidade entre eles, pois o jogo se constrói pelo improvisado.

Dessa forma, as interferências e acontecimentos que dão prosseguimento à intervenção dependem, inteiramente, das reações e respostas da criança, que, como espectadora ativa na ação, define quem cumprirá esse ou aquele papel. Há, então, um ajuste nas funções de cada palhaça/o, ora ela/e desempenha o papel de Augusto, ora de Branco, sempre com a intenção de dar continuidade e desenvolvimento à ação.

### **1.3 O jogo no hospital**

A natureza da palhaça e do palhaço é a brincadeira, o divertimento e a jocosidade. A elaboração de suas ações parte da inquietação pulsante de criar com o público um elo, em que ambos irão experienciar um encontro que pode ser risível e descontraído. O jogo é a essência do trabalho da/o palhaça/o. Ela/e inicia sua movimentação e quando o jogo é estabelecido, em relação com público, a/o palhaça/o, com seus recursos técnicos e expertise, alimenta o interesse da plateia em acompanhar o desenvolvimento de sua ação. Ao mesmo tempo, ela/e é também alimentada/o pelas ações que o público lhe corresponde. Dessa forma, sua interação só tem sentido na relação de troca com o outro, o espectador.

Sobre a construção do jogo, Castro (2019, p. 109) diz:

Um jogo normalmente é submetido a algum tipo de acordo, regras ou condições pré-estabelecidas para determinada situação. Pra jogar, o palhaço e o público estabelecem entre si os códigos, sabendo o que se passa. Ciente das regras, os participantes podem desfrutar da ludicidade da cena e crer em saltos mortais em copo d'água, em poderes mágicos absurdos, em truques estapafúrdios ou em incríveis pulgas acrobatas, tão habilidosas quanto invisíveis.

O que norteia o jogo é o pacto de imaginação e fantasia acordado entre palhaça/o e público. A partir desse acordo, um universo de fabulações e invenções é criado em conjunto e assim acontece a movimentação cênica. O jogo ganha outra dimensão quando feito em dupla, Branco e Augusto, pois, antes da relação com público, há a relação entre as/os palhaças/os, e

essa configuração precisa ser apresentada ao público antes de sua inserção no jogo, já que somente com os lugares definidos é possível estabelecer relação com ele.

No hospital, o jogo começa na porta. Nesse momento, as/os palhaças/os fazem uma rápida leitura do ambiente. Alguns pontos são analisados, como: a criança ou os acompanhantes estão dormindo? Está acontecendo algum procedimento médico? A criança está em jejum? A criança passou por algum procedimento que ela não pode se movimentar ou sorrir? Há isolamento de contato?

Todas essas perguntas estão presentes a cada porta aberta, e o jogo só começa depois de verificados todos os tópicos e, principalmente, com a permissão de entrada que a criança nos dá. Nesse sentido, a palhaça e atriz Soraya Saide e outros (2005, p. 29) salientam a singularidade que há em cada jogo:

O que acontece em cada quarto é único: os palhaços pedem licença para entrar, se a criança dá, uma história começa a ser construída: como ela dá a permissão, o que ela aponta vai nortear o caminho da ação. O palhaço que reagir primeiro, como o outro desencadeia os conflitos criados, como a criança se posiciona entre Branco e Augusto, o partido que toma, o que propõe, isso vai dando o tom da história. E toda boa história tem um começo, um meio recheado de conflitos, atinge o clímax e acaba. É dramaturgia que a fio a fio vai se tecendo na hora. Enriquecida com os recursos da dupla ou do repertório de cada palhaço.

A dramaturgia, portanto, tem início na porta do quarto, onde é realizado o primeiro contato com a criança e é dali que a/o palhaça/o se mostra disponível para o jogo e a brincadeira, pois um dos motes da atuação em palhaçaria hospitalar é sempre dizer sim para o jogo, de modo que não há uma indisposição para ele. Uma pequena movimentação ou ação é feita para estimular a reação da criança, se sua resposta for positiva para a interação com as/os palhaças/os, inicia-se o jogo; caso seja negativa, recuamos e iniciamos outra estratégia de entrada ou, ainda, se a criança chora ou tem medo, finalizamos a tentativa e pensamos outras estratégias de entrada para o próximo encontro.

Nesses casos, buscamos interagir primeiro com a/o acompanhante, para que haja uma relação de confiança entre palhaça/o e uma pessoa em que a criança confie; depois de estabelecida essa proximidade, paulatinamente, inserimos a criança no jogo. Busca-se uma aproximação através da execução musical, da criação de imagens corporais e da manipulação de objetos que fazem parte do universo da criança.

O jogo, na palhaçaria hospitalar, exige que as/os palhaças/os estejam atentas/os às circunstâncias que aquele ambiente apresenta, seu olhar e a escuta devem estar afinados com as urgências do hospital. O jogo segue as regras e limites sonoros, de controle de infecção

hospitalar e de contato. Porém, a/o palhaça/o, com seu caráter de inversão da ordem, subverte e cria uma lógica própria para cumprir tais regras no jogo com o público. A graça parte da inadequação da/o palhaça/o a esse ambiente.

#### 1.4 A dupla

O jogo da dupla cômica Branco e Augusto, como o conhecemos hoje, consolidou-se no século XIX, no circo moderno de Philip Astley.<sup>9</sup> Nos espetáculos de então, o foco eram os números equestres e também os de cães e macacos amestrados. Mais tarde, os cômicos ganham espaço executando pequenas entradas<sup>10</sup> durante o espetáculo. Os primeiros apontamentos da dupla cômica surgem nos entreatos das apresentações, momento em que o mestre de pista<sup>11</sup> interagia com o palhaço Branco, que tinha a função de organizar o picadeiro para a próxima atração. Tal interação despertava o interesse do público, pois ali já era estabelecida a relação hierárquica entre ambos. As situações que eles encenavam levavam o público às gargalhadas.

O Branco atua como a figura que detém autoridade, portanto, é ele quem domina as situações, estabelecendo uma dinâmica de maestria, na qual ele ensina e corrige o Augusto, muitas vezes, com tapas, pontapés e bofetadas. Ele ambiciona sempre vencer qualquer disputa entre eles, a fim de ocupar o lugar de maior *status*.

O Augusto, com sua astúcia, burla as regras postas pelo Branco, fazendo um contraponto às suas ações sérias e rígidas, dessa maneira, cria situações que o coloca, no lugar da inadequação e na tentativa de acetar sempre, acaba errando, e é daí que vem a graça, o motivo do riso. O mote do jogo sempre surge em uma situação de conflito ou disputa por qualquer coisa, causada pela inaptidão do Augusto e impaciência do Branco.

Castro (2019, p. 33) nos lembra que,

[...] na parelha clássica, existe sempre um tipo mais malicioso, que assume a liderança, e um mais tonto, que o segue, mas ambos são palhaços e, portanto, ridículos, atrapalhados e idiotas. Embora haja uma relação de dominação – e

<sup>9</sup> O inglês Philip Astley é considerado o precursor do circo moderno, pois, no século XVIII, acrescentou aos espetáculos circenses números de acrobatas e pantomimas. Tal inovação deu a ele notoriedade na França e na Inglaterra. Foi a partir dessa inserção que os espetáculos circenses, como os conhecemos hoje, agrega outras variedades, como malabaristas, engolidores de espadas, contorcionistas, bailarinas e ginastas, o que torna o espetáculo grandioso.

<sup>10</sup> Esquete curta, com duração de 10 a 15 minutos.

<sup>11</sup> O mestre de pista é o responsável pela condução do espetáculo circense, ele tem a função de apresentar todas as cenas e números que serão exibidos, sempre orientado pelo diretor do circo.

mesmo de violência – esses cômicos usualmente representam amigos ou colegas, havendo uma verdadeira cumplicidade, uma aliança entre eles.

A disparidade existente entre ambos é o fio condutor das ações no jogo. Cada qual exhibe, através de suas ações, os traços de sua personalidade que, na composição cênica, se fundem. Dessa maneira, as trapalhadas, o ridículo, a crueldade, o grotesco, o belo, o rude e a poesia criam um cenário hilariante que transita entre o lírico e o burlesco.

A dupla, na palhaçaria hospitalar, carrega os mesmos traços de jogo do Branco e Augusto. Porém, há uma transição entre esses lugares, e, no mesmo jogo, podem ser invertidos inúmeras vezes, pois as situações são construídas com a criança, assim, ela também se torna uma figura de poder no jogo. Quando a criança se posiciona na interação, as/os palhaças/os a apoiam e levam em consideração o que ela diz e faz.

Desse modo, a dramaturgia, que é dinâmica e improvisada, é elaborada a várias mãos, as das/os palhaças/os, as das crianças, das mães, das/os médicas/os, faxineiras/os e enfermeiras/os que estão presentes no quarto no momento da construção do jogo.

## 1.5 Palhaçaria feminina

Chega de silêncio. Quero tratar sobre a especificidade de nossos fazeres cômicos, simplesmente contando o que fizemos. Tenho alguma propriedade para fazer isso. Sou mulher e sou palhaça. Guardo, portanto, essa história inscrita em meu corpo, de alguma forma. Minha proposta é atender à necessidade, que é minha, mas que, penso eu, é também interessante para a arte e para esta sociedade, de registrar nossas experiências. A fim de que o silêncio não continue servindo como estratégia de menos valia.

(Andrea Bentes Flores, 2014, p. 5)

Até aqui, vimos as referências históricas da palhaçaria, marcada, majoritariamente, pelo gênero masculino. Essa marcação aconteceu porque as mulheres eram proibidas de serem palhaças. A alegação sexista se pautava na feminilidade como algo frágil e sensível, o que as tornava incapazes de ser sagazes, qualidade importante para a comicidade. O grotesco, a trapalhada, a inadequação e o erro eram considerados peculiaridades masculinas. Assim, a função da comicidade era reservada aos homens.

Nos espetáculos circenses, as mulheres atuavam nos números graciosos, com exploração da beleza, elegância e sensualidade. Executavam números de dança, trapézios, liras, tecidos e, também, atuavam como *partners*.<sup>12</sup> Somente quando o palhaço adoecia ou, por algum

---

<sup>12</sup> *Partner* é o nome dado ao ajudante do artista que apresenta uma cena ou número de habilidades.

motivo, ele estivesse impossibilitado de cumprir sua função, e, se não tivesse outro homem que pudesse substituí-lo, em absoluto sigilo, uma mulher poderia fazê-lo, e necessariamente travestida de homem.

A palhaça e cineasta Mariana Gabriel dirigiu o filme *Minha avó era palhaço*, que narra a história de sua avó, Maria Eliza Alves dos Reis, a primeira palhaça negra brasileira de que se tem registro. Ela realizava seus números no circo vestida de homem, o palhaço Xamego, atração de sucesso do Circo Guarany, em São Paulo, na década de 1940.

A formação de mulheres como palhaças só foi possível quando houve uma abertura, por parte das famílias de circo tradicional, no processo de transmissão dessa e de outras técnicas. As *gags*, reprises e números eram passados, de geração em geração, nas famílias circenses, na prática e na repetição dos números e habilidades exercidas por aquela tradição familiar.

Destarte, os conhecimentos específicos de cada aptidão, como a palhaçaria, só foi promovido fora das lonas do circo, a partir da criação de escolas de circo. A democratização desses saberes demarca, também, as lutas das mulheres para romperem com a dominação masculina existente nessa categoria. Nas palavras de Castro (2019, p. 83), “[...] a abertura para o novo processo formativo possibilitou uma nova difusão das técnicas circenses e transformou seu modo de produção, rompendo com as limitações de uma hierarquia familiar patriarcal”.

Após essa abertura, percebemos uma quantidade significativa de mulheres, palhaças e cômicas, ocupando os picadeiros, ruas, praças, hospitais e outros espaços artísticos, onde, antes, a predominância era masculina. Ainda que essa abertura tenha promovido um amplo espaço de formação, algumas reprises, *gags* e entradas trazem, como mote da piada, estereótipos ligados ao corpo, ao pensamento e ao comportamento das mulheres.

Não é raro, na palhaçaria, vermos homens fantasiados de mulheres, representando, de forma exagerada, trejeitos de uma feminilidade generalizada, que as coloca em uma posição de inferiorização, subalternidade, deboche e hipersexualização. Observamos, com frequência, que tais representações trazem ações e palavras violentas dirigidas às mulheres, como tapas, pontapés, xingamentos e humilhações, que partem da visão sexista, que atribui a mulheres a incapacidade para executar algumas tarefas, pois, partindo de uma visão que beira a misoginia, as mulheres não possuem inteligência para tanto.

Na busca por uma palhaçaria que rompesse com o machismo presente nas estruturas circenses, algumas palhaças, que já haviam passado pelas escolas de circo, com professores homens, desenvolveram metodologias para o treinamento técnico e a criação de números a partir do universo feminino e de suas especificidades. Palhaças como Andrea Macera, Janaina



Morse, Daniela Perucci, Daniela Rosa, Adelvane Nea, Luba, Adriana Morales, Dagmar Debê e outras tantas, abrem caminhos para um ensino amplo e diverso.

Há uma procura pela construção e reformulação do cenário circense, partindo do olhar da mulher sobre esses fazeres. Busca-se o aperfeiçoamento técnico e treinamento de habilidades segundo o desejo de cada uma, levam-se em conta as peculiaridades da visão de mundo da aprendiz, bem como a construção de uma corporeidade com a qual ela se sinta confortável diante do público.

A criação dramaturgica apresenta temáticas múltiplas, por sermos diversas, as premissas cênicas contemplam assuntos ligados aos afetos, desafetos, maternidade, solidão, alterações hormonais, posicionamento político e sexualidade, e não se limitando somente aos exemplos aqui citados.

A formação de palhaças abarca as questões de gênero, porém, enquanto mulher, negra e palhaça, pergunto-me: onde estão as questões étnico-raciais na palhaçaria? Visto que, para além das discussões que contemplam as produções da mulher nessa arte, há, ainda, nas reprises e *gags*, a reprodução e reforço dos racismos, onde os corpos negros são representados como algo feio, sujo, animalesco e perverso.

O corpo da mulher negra, nesse contexto racista e sexista, sofre uma dupla carga de opressão e é aprisionado ao estereótipo de burra, subserviente, rude e cálida. Sobre os aviltamentos associados à imagem da mulher negra, bell hooks (2019, p. 18) diz que “[...] a voracidade do olhar racista e sexista é exercida devorando corpos e culturas sem que haja uma redistribuição imaginária e real dos lugares dos sujeitos que têm o poder (os que olham e consomem) e dos que não têm (os que são vistos e são mercadorias de olhares)”. Assim, a objetificação da mulher negra é tida como comum, pois há no imaginário social uma visão cristalizada que a apresenta com uma força capaz de suportar quaisquer violências e adversidades, usurpando, assim, seu direito de ter outras representações que não essas.

Considerando os apontamentos acima, o riso que deprecia as pessoas negras precisa ser exposto de forma resoluta, e a palhaçaria negra antirracista expande a discussão racial, aponta e denuncia as violências simbólicas, históricas, físicas e verbais que afligem as pessoas negras, é um ato político pensado para a desconstrução de uma comicidade excludente, racista e misógina.

Neste capítulo, apresentei a palhaçaria hospitalar e delinee as estratégias de jogo cênico desenvolvidas na atuação das palhaças da OSC Instituto Hahaha, na qual eu atuo há dez anos. Expus, também, as diversas tipologias de palhaças/os e iniciei algumas discussões que interseccionam gênero, relações étnico-raciais e socioculturais.

A figura da palhaça negra que venho construindo ao longo desses anos será, neste estudo, uma exponents para os mapeamentos, análises e discussões que seguirão nos próximos capítulos. Tudo pelo crivo da palhaçaria, criada e exercida através das corporeidades, subjetividades e pertencimentos de uma mulher negra, que cede à figura de sua palhaça traços de suas composições pessoais, visando a uma atuação cênica que se dispõe, no jogo, como antirracista.

Considerando isso, irei dialogar com alguns conceitos e definições de teatralidades negras, a fim de mapear os caminhos da palhaçaria negra como os venho concebendo ao longo dos últimos onze anos.

## 2 PALHAÇARIA NEGRA

Já não retrocedo. Se existe mesmo reencarnações, quero voltar sempre preta. Sempre negra. Eu mulher negra resisto. Já não retrocedo.

(Citações de *Me gritaram negra*, de Victória Santa Cruz, e *Eu, mulher negra, resisto*, de Alzira Rufino, em livre adaptação de Carlandreia Ribeiro para o espetáculo *Memórias de Bitita*, 2015)

Esse trecho foi retirado do espetáculo cênico/musical *Memórias de Bitita – O coração que não silenciou*,<sup>13</sup> que narra a vida e obra da escritora Carolina Maria de Jesus, do qual fiz parte do elenco. Estreei no espetáculo no final de 2015, como atriz substituta e, logo depois, me integrei ao espetáculo de forma definitiva.

O espetáculo ganhou, em 2017 o prêmio COPASA/SINPARC de melhor figurino, e teve indicações ao prêmio de melhor espetáculo e melhor atriz. A partir dessa premiação, e por se enquadrar na categoria de Teatros Negros,<sup>14</sup> o espetáculo participou de um dos principais festivais de arte negra do Brasil, o Festival de Arte Negra de Belo Horizonte (FAN).<sup>15</sup>

Isso possibilitou uma maior visibilidade para o espetáculo, pois, ao abordar as temáticas raciais e sociais, sobretudo das condições de moradia, educação e fome, suscitou o interesse de empresas privadas em subsidiar a circulação do espetáculo em Belo Horizonte e algumas cidades do interior do estado de Minas Gerais.

Dessa maneira, o maior número de apresentações ocorreu em escolas públicas, presídios femininos e centros socioeducativos masculinos, como parte da programação literária e cultural do programa de Educação de Jovens e Adultos, o EJA.<sup>16</sup> Nessa circulação, era feito um bate-

<sup>13</sup> O espetáculo é uma homenagem à escritora mineira Carolina Maria de Jesus e teve sua estreia em junho de 2015, em Belo Horizonte. É uma criação do grupo *Circo Teatro Olho da Rua*, fundado em 1987, por Carlandreia Ribeiro e Jacó do Nascimento. O grupo construiu uma trajetória de atuação teatral em que as pautas sociais, sindicais e as dos movimentos de resistência negra são os motes dos seus espetáculos. *Memórias de Bitita* tem a dramaturgia de Carlandreia Ribeiro, que fez uma colagem de trechos dos livros *Quarto de despejo*, *Diário de Bitita*, *Casa de alvenaria* e, também, de alguns poemas e composições musicais de Carolina Maria de Jesus e de outras escritoras negras. A direção e cenário é de Jacó do Nascimento. Em cena estão Carlandreia Ribeiro, Eda Costa e eu, Juliene Lellis, cada uma representando Carolina em fases diferentes da vida. A direção musical é de Junim Ribeiro e o figurino de Ricca Costumes.

<sup>14</sup> O termo é a uma das palavras-chaves para a escrita deste capítulo, suas conceituações e descrições virão no corpo do texto, no desenvolvimento da escrita.

<sup>15</sup> Criado em 1995 pelo multiartista mineiro Gil Amâncio, o Festival de Arte Negra de Belo Horizonte (FAN) iniciou sua trajetória para homenagear Zumbi dos Palmares. O festival celebra as culturas e artes africanas, afro-brasileiras e afro-diaspóricas, reunindo, de dois em dois anos, artistas negros das artes cênicas, música, dança, escultores, literários, cineastas e outras áreas correlatas.

<sup>16</sup> Instituída e aprovada na Lei de Diretrizes e Bases Nacional em 1996, a Educação de Jovens e Adultos (EJA) é uma modalidade de ensino que visa à conclusão do ensino Médio e Fundamental. Podem participar do programa jovens, adultos e idosos com idade igual ou superior a 15 anos, que, por algum motivo, não concluíram ou frequentaram a escola no período regular.

papo ao final de cada apresentação. Havia sempre a mediação de uma equipe composta por um assistente social e um psicólogo da instituição, que, juntos ao elenco, discutiam os temas expostos no espetáculo, como a fome, o desemprego, as exclusões sociais, econômicas, geográficas e o imenso número de negros e negras encarcerados e assassinados no Brasil (cf.: BRASIL, 2014).

O espetáculo tem como mote dramaturgico a vida na favela, a fome e as dificuldades de ser mulher negra no Brasil, passando, também, por outros problemas sociopolíticos, como desigualdades e discriminação racial, enfrentados por grande parte da população negra brasileira. Tudo isso visto pelo olhar de uma mulher negra, mãe, pobre, periférica e catadora de papel.

Algumas cenas causavam grande comoção no público e, em muitos relatos, aparecia a palavra “identificação” ligada às situações vividas pelas personagens. Uma delas partia do texto que serve de epígrafe a este capítulo, em que a personagem principal, por se autodeclarar escritora, é rechaçada e ridicularizada por outras moradoras do local. Ao responder aos insultos, a personagem reafirma seu orgulho de ser negra e escritora, ou melhor, uma escritora negra e favelada. E sai do palco, batendo no peito e dizendo repetidas vezes a palavra negra, que ecoa e preenche todo o espaço, devido à ambientação sonora escolhida para o espetáculo.

Sobre os processos de identificação, Kathryn Woodward (2014, p. 18) nos diz que o “[...] conceito que descreve esse processo pelo qual nos identificamos com os outros, seja pela ausência de uma consciência da diferença ou da separação, seja como resultado de supostas similaridades, tem sua origem na psicanálise”. Dessa maneira, as mulheres e jovens negros, ao verem uma situação de discriminação racial dirigida à personagem negra, reconhecem, na cor da pele, o motivo da opressão.

Por inúmeras vezes, ao seu fim, aquela cena recebeu aplausos. Isso me fazia pensar sobre a potência que há em se ver refletido no outro. A existência de uma cumplicidade entre o público e as narrativas expostas em cena tornam evidentes algumas situações racistas sofridas por negras e negros que, por medo, vergonha, pavor e/ou silenciamento, não conseguem responder à coerção. Dessa maneira, quando a personagem confronta o opressor, afirmando sua negritude e erguendo a voz, ela traz, também, outras tantas vozes negras silenciadas.

Trouxe, aqui, esse breve relato porque a experiência ainda reverbera em mim. Nesse processo de apresentação e roda de conversas do espetáculo, houve, também, o meu reconhecimento enquanto mulher negra. Com as narrativas de Carolina Maria de Jesus, aprendi sobre diferentes formas de exclusão e preterimento dos corpos negros, sobretudo da mulher negra. Isso me atravessou de tal modo que me motivou a criar uma intersecção entre os

discursos e poéticas desenvolvidos no teatro negro com minhas práticas e ações na palhaçaria negra.

O trabalho que venho desenvolvendo com palhaçaria está em constante transformação, assim como os reconhecimentos de minhas identidades negras, pois, como citei no capítulo anterior deste estudo, toda a minha formação em palhaçaria advém de pensamentos, práticas e vivências elaboradas por homens brancos, em sua maioria, de origem europeia. Advirto que isso não torna minhas práticas, nem a mim, menos negras. Pelo contrário, foi através das ausências de representações nesses contextos que emergiu o desejo de construir uma poética que falasse das minhas construções subjetivas, concebidas pelo meu corpo negro e todas as ramificações existentes a partir dele.

A busca por uma metodologia e prática em palhaçaria negra que seja embasada nas referências literárias, epistêmicas, musicais, dramáticas e nas artes da cena produzidas por pessoas negras é uma constante em meu trabalho. A categoria palhaçaria negra é uma construção que está em elaboração e experimentação, por mim e por outras palhaças e palhaços negras e negros, que se empenham na produção de espetáculos, oficinas, cursos livres, palestras, artigos e textos acadêmicos com essa abordagem.

Percebo que as nomenclaturas para essa produção variam de acordo com o entendimento e modos de atuar de cada palhaça/o. Ela pode ser nomeada como palhaçaria de terreiro, palhaçaria preta, comicidades negras, palhaço hacker, comédia preta, palhaçaria negra, entre outras possibilidades. Contudo, todas elas compartilham de um mesmo pensamento: criar uma comicidade que se pautem nas subjetividades, nos interesses e nas visões de mundo do povo negro.

Essas propostas vão em direção à perspectiva afrocentrada. Segundo Cledson Severino de Lima (2020, p. 26), “[...] a abordagem afrocentrada é uma modificação radical do pensamento hegemônico. Ela propõe uma reorientação negra, baseada na centralidade e na urgência de uma agência negra. Ela centra em elementos culturais, sociais, históricos e epistêmicos africanos”.

Guiada por esse pensamento, a palhaçaria negra afrorreferenciada confronta e interrompe o ciclo do pensamento hegemônico eurocêntrico, que silencia e invisibiliza as produções de pensamento e ações formativas a respeito das comicidades negras. Para que isso ocorra, é necessário que a/o artista que a produz esteja em consonância com tal perspectiva.

Para tanto, Lima (2020, p. 30) nos diz que “[...] esse elo é expresso por um processo de transformação da consciência”. A complexidade existente nesse processo vem, primeiramente, ao se reconhecer negro. A partir dessa premissa, os desdobramentos dessa identificação estão em entender a pluralidade que ser negro significa. Isso desloca os padrões criados pela

hegemonia e, fazendo emergir um olhar crítico sobre como se dão os trânsitos do povo preto, seja nos trabalhos, nas relações afetivas, nos lugares de poder, nas movimentações econômicas e sociais, permite um olhar para seus pares, sem ser pela ótica do branco colonizador.

Lima (2020, p. 32) ainda afirma que:

[...] a centralidade baseia-se na compreensão de que o posicionamento cultural, histórico e social, tendo o povo negro enquanto ponto de partida, expressa níveis de transformação da consciência afrocêntrica, de forma explícita e implícita, objetiva e subjetiva. Portanto, ela remete ao cotidiano conduzido pela identidade e pela cultura negra, ao autoconhecimento das tradições do povo negro, conhecendo a si mesmo, seus próprios sentimentos e características afrodiáspóricas, afastando-se da marginalidade, representada pela ocidentalização, um aprisionamento da realidade e da tradição que omite as perspectivas contrárias à sua.

Nessa perspectiva, buscarei nas contribuições sobre Teatros Negros trazidas por Leda Martins, Evani Tavares e Marcos Alexandre e a tradução de tal conceito para as minhas práticas em palhaçaria negra.

O esforço aqui empenhado está em apresentar, analisar e discutir as minhas práticas em palhaçaria negra, dentro e fora do contexto hospitalar. No hospital, elas acontecem no jogo com a criança hospitalizada e, fora dele, elas se dão através do número<sup>17</sup> *E não sou eu uma mulher?*, trabalhos elaborados e protagonizados por mim.

Dessa maneira, neste capítulo, irei mapear as minhas práticas em palhaçaria negra antirracista, considerando que isso é um ato político e formativo, pelo qual, através das minhas poéticas negras, do meu corpo negro, das referências que fundamentam esse caminho, advindas do funk, do samba de roda, do coco, da tradição oral, das/os congadeiras/os, da folia de reis e da umbanda, atribuo importância, beleza e valor às pessoas negras e às culturas afro-brasileiras. Reconheço, assim, que este percurso investigativo também intenta “[...] dar voz às angústias, dores, preconceitos, estereótipos e estigmas vivenciados por meio do racismo, é traduzir, denominar, o que durante muito tempo pareceu-nos impossível de ser transposto para este universo das palavras” (SOARES, 2013, p. 11).

## 2.1 O jogo, a piada e o humor racista

O jogo, o humor e a piada racista, vistos sob o olhar antirracista, nos possibilita compreender a função do riso como veículo de consolidação e encobrimento dos racismos

---

<sup>17</sup> Cena curta de palhaça, com sequência de movimentos e ações. Aqui a dramaturgia é sucinta e precisa.

brasileiros. Sob a luz das minhas experiências na palhaçaria, nas vivências e contato com palhaças, palhaços, comediantes e comêicos e, também, nas referências televisivas, descreverei aqui algumas cenas, esquetes e piadas de cunho racista que compõem o repertório cênico de alguns profissionais.

A licença utilizada para a produção e reprodução da comicidade ultrajante se vale da crença de que o humor permite “brincar” com quaisquer temas, eximindo-se de ser politicamente correto. Segundo Marina Caminha (2020, p. 15), “[...] o fetiche se dá em duas direções: no da produção histórica que universalizou e naturalizou determinadas características orientadas para desqualificar o corpo negro, mas, também, no deslizamento simbólico que é dado ao riso/brincadeira na modernidade”. Isto é, acredita-se que a reprodução de piadas que reforçam estereótipos negativos e comportamentos racistas e injuriosos fazem parte da brincadeira.

Dessa maneira, há uma deturpação da palavra “brincar”, pois ela é utilizada, no jogo e na piada racista, como um lugar de fuga, deslocando-a para um entrelugar. Ou seja, ela concede ao agressor intercambiar o sentido que dá à sua expressão violenta. Se interpelado, ele a utiliza no lugar da não intencionalidade de ofender, buscando justificativa na relação amistosa entre a mistura de raças no Brasil, embasada no mito da democracia racial.<sup>18</sup> Se não interpelado, ele prossegue na ação violenta, podendo, ainda, se pautar na ideia de que, se restringir as piadas ao politicamente correto, o jogo perde a graça, pois, ao limitar o humor à ética e ao respeito às identidades e diferenças, a piada perderia o efeito cômico esperado.

A respeito das justificativas para esse pensamento, Caminha (2020, p. 14) nos diz:

Acredito que uma das maneiras de compreensão desse processo perpassa pelas disputas simbólicas atribuídas ao riso – as relações entre violência, ofensas, brincadeira e neutralidade, bem como as maneiras como o riso conclama o público a formar uma impressão do outro através das emoções como operadores narrativos. Assim, o que chamo de desenhos de corpos risíveis é um direcionamento dado a impressionar. A exacerbação de traços fenotípicos, trejeitos e marcas históricas cria uma caricatura do corpo. Esta, por sua vez, é acionada para fazer “grudar” adjetivações, aderindo à pele de tal forma que naturaliza e fixa a impressão, presumindo que a identidade é um dado a priori.

Assim, o humor que deprecia e desqualifica os corpos, a cultura, a estética e os modos de ser e estar das pessoas negras se faz presente, tanto de maneiras sutis quanto declaradas. Por exemplo, no humor televisivo, o personagem Mussum do seriado *Os Trapalhões*, programa

---

<sup>18</sup> O “mito da democracia racial” foi disseminado na sociedade brasileira após a abolição da escravatura, difundindo a ideia de não existência de racismo no país. Isso será melhor descrito logo adiante.

popular na década de 1980, carregava o estereótipo do negro bêbado, malandro, preguiçoso, que sempre escapava do trabalho.

Os esquetes – cenas cômicas curtas – em que Mussum atuava, geralmente, tinham como motes das piadas o fato de ele ser um homem negro. Era comum que o personagem Didi, homem branco, se referisse a ele como crioulo ou macaco. Esse humor era tido como genuíno, pois o argumento usado para fazê-lo se apoiava na brincadeira de que negros e brancos poderiam rir livremente uns dos outros sem melindres e ofensas, sendo esse humor tido como natural, para a época.

No entanto, as brincadeiras eram endereçadas apenas aos personagens negros que, quase sempre, não tinham falas nos esquetes, servindo apenas como apoio para a finalidade cômica. Tal riso partia dos apelidos e comparações do corpo do comediante negro a animais, da hipersexualização descabida, das alusões ao processo de escravização, das desqualificações de funções laborais e do racismo biológico.

Essas temáticas davam suporte a um riso racista e eram difundidas na televisão brasileira em horário comercial, dando, assim, seguimento à histórica difamação dos sujeitos negros e colaborando para a naturalização e perpetuação dos racismos. No esquete chamado *Didi e os valentões da casa de samba*,<sup>19</sup> podemos observar como eram tratados os personagens negros, como Tião Macalé.

A partir dos comentários expostos, percebemos como a brincadeira racista era naturalizada, vejamos:

“O mais legal de tudo é que eles brincavam e zuava com a cor sem maldade... e não era nem censurado... hoje essa palhaçada de racismo... imagina as coisas que o Didi fala zuando o Tião Macalé?”

“Época de ouro do humor. Perfeito! Apelido era tão natural... Hoje em dia tudo se ofende.”

“Não sei como dão dislike nesse vídeo!!! Isso sim era humor!!! Zuação total, galera falando ‘crioulo’ etc kkkk eu assisto até hoje!!! Quem não que bata panela!! Sdds anos 80/90.”

O personagem Tião Macalé tinha como mote sua feiura, um dos estereótipos atribuídos ao negro, e a graça partia dos intentos do personagem em ser um grande conquistador, quase sempre almejando uma mulher branca (geralmente loira), que o rejeitava. Assim, fazia cumprir o papel da mulher branca frágil e delicada, que via no homem negro uma ameaça à sua

---

<sup>19</sup> Esquete: Didi e os valentões da casa de samba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r2H8OgTkkGY>. Acesso em: 23 out. 2022. Ver os comentários deixados em um vídeo do esquete mencionado no Canal Variedades e Memórias da TV/Cinema.





Assim, os marcadores das diferenças sociais estão ligados aos signos associados aos corpos negros. O fato é que a personagem Adelaide cumpria o estereótipo da negra burra. A construção de sua imagem fortalece as projeções do pensamento racista, que parte do pressuposto de que os sujeitos negros, necessariamente, devem ser sujos, pobres e periféricos. Para Marina Caminha (2020, p. 5), “[...] o investimento simbólico em desumanizar e criminalizar o corpo negro corrobora para a instrumentalização de ações violentas direcionadas a esse corpo, justificando um aparato legal de punição e apagamento de vidas negras”.

Segundo Nilma Lino Gomes (2017, p. 111),

[...] na sociedade brasileira, a cor da pele e o cabelo são utilizados como critérios definidores de beleza ou de feiura dentro do nosso sistema de classificação racial. Há um conflito de padrões estéticos de beleza e fealdade e estes passam por uma discussão étnico-racial. Estamos, portanto, em uma zona de tensão. É dela que emerge um padrão de beleza corporal real e um ideal. No Brasil, esse padrão ideal é branco, mas o real é negro e mestiço.

Ao colocarmos tais questionamentos sob a luz de marcadores sociais e étnico-raciais como as identidades e diferenças, percebemos que há, na reprodução de comportamentos racistas e na hostilização de pessoas negras, uma forma de dominação e manutenção de lugares de poder. Ao fazer uma piada que inferioriza os sujeitos negros, o ator da ação está reafirmando sua superioridade em relação àqueles que, historicamente, sofrem tais opressões. Dessa maneira, torna-se necessário ver essa ação sobre o prisma dos Estudos Culturais. Kathryn Woodward (2014, p. 34) nos diz que:

[...] a política de identidade se concentra em afirmar a identidade cultural das pessoas que pertencem a um determinado grupo oprimido ou marginalizado. Essa identidade torna-se, assim, um fator importante de mobilização política. Essa política envolve a celebração da singularidade cultural de determinado grupo, bem como a análise de sua opressão específica. Pode-se apelar à identidade, entretanto, de duas formas bastante distintas.

Essa distinção pode ser observada a partir dos reconhecimentos das diferenças. Nesse sentido, Woodward (2014, p. 50) afirma que “[...] a diferença pode ser construída negativamente – por meio da exclusão ou da marginalização daquelas pessoas que são definidas como os 'outros' ou forasteiros”. Ou seja, há um reconhecimento no outro da não pertença a determinado grupo e, como consequência, esse outro é subjugado a posições binárias, como bom/mau, bonito/feio, limpo/sujo, entre outras.

Essa ideia binária imprime a noção de dominação de uma cultura sobre outra. Assim, no caso brasileiro, as características do grupo hegemônico, branco, são tidas como o padrão e

referencial para nossa construção cultural, intelectual, estética e sexual. Além disso, também a nossa noção de humanidade foi estabelecida a partir do olhar racista do colonizador. Isso ocorreu em consequência das tentativas de silenciamento e genocídio das culturas e populações negras e indígenas. Apesar disso, nossos ancestrais resistiram à dizimação e aos silenciamentos, não sem dores, mortes e enfrentamentos.

Isso implica uma polarização social e cultural, pois traz a ideia de que tudo o que está dentro dessa construção sociocultural hegemônica é o correto, o bonito e aceitável, mais ainda, o desejável. O que está fora desse universo é, portanto, tido como feio, inferior e deve ser mudado para se alcançar o ideal. Algo que só reforça os estereótipos pejorativos dados às pessoas negras e, somado à hostilidade desse trato, vêm as piadas e o dito humor, a partir dos corpos negros.

Nesse sentido. Adilson Moreira (2020, p. 73) aponta que

[...] o humor hostil cumpre, então, uma função importante: preservar a distinção social positiva de um grupo em relação ao outro por meio da ênfase nos aspectos negativos dos que são representados em expressões humorísticas. Isso ocorre a todo momento, mas principalmente quando o avanço dos direitos das minorias ameaça desestabilizar o sentimento de superioridade. Esse estado de coisas aumenta a solidariedade entre os membros do grupo dominante, além de permitir que o próprio indivíduo mantenha uma percepção positiva sobre si.

Geralmente, em tais piadas, há uma exposição dos sujeitos negros à ridicularização de seus corpos, podendo isso ocorrer com ou sem sua presença. Por várias vezes, assisti a entradas de palhaços, que, ao chegarem em cena pelo local onde está o público, na *gag* ou perna de pau, buscando um equilíbrio para ficar de pé, apoia-se na cabeça de várias pessoas e, quando se apoia em uma cabeça de uma pessoa negra com cabelo crespo, emite um grito de dor e, sacodindo e soprando as mãos, diz que aquele cabelo o espetou/feriu.

Esse tipo de ação pode partir de um/a palhaço/a, um/a comediante ou cômico/a, branco/a ou não, pois ela é validada pelo mito da democracia racial, que é disseminado na sociedade brasileira. Segundo Kabengele Munanga (2019, p. 83),

[...] o mito da democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão na sociedade.

Através da falsa visão de harmonia e igualdade racial, as ações violentas contidas nas piadas racistas e injuriosas são minimizadas à brincadeira. Isso as exime de possíveis contestações, uma vez que, ao afirmamos que não existe racismo em nosso país, temos, de pronto, a justificativa para a produção da violência dita jocosa. Se a pessoa ou grupo que sofreu a agressão busca retratação, muitas vezes, sua fala é invalidada, pois o racismo estrutural pressupõe que tal grupo minoritário não possui valor social e, mais uma vez, é silenciado.

A piada e o jogo racista interseccionam as relações de gênero, classe, raça e etnia nas dramaturgias construídas. Corriqueiramente, essas relações são embasadas no corpo da mulher negra, ora hipersexualizado, ora domesticado às funções laborais. Passam, também, pelos nossos traços fenotípicos, na associação de pobreza ligada às pessoas negras e na visão do negro indolente.

A insistência na reprodução de piadas racistas, na verdade, é um marcador social e racial, pois, através da inferiorização das culturas, estéticas, das religiosidades, busca-se manter a dominação, ou seja, é uma maneira de silenciar e anular as identidades negras para se manter o poder.

A respeito dos insultos – ainda que velados – dirigidos às minorias, como maneira de afirmar e defender as ideias do grupo dominante, Adilson Moreira (2020, p. 53) explica que:

[...] os microinsultos são formas de comunicação que demonstram de maneira expressa ou encoberta uma ausência de sensibilidade à experiência, à tradição ou à identidade cultural de uma pessoa ou um grupo de pessoas. Microinsultos podem ser não propositais, embora sejam manifestações de um sentimento de superioridade que uma pessoa sente em relação a outra por fazer parte do grupo dominante. Então microinsultos decorrem de valorações culturais que atribuem importância distinta a grupos sociais e suas vivências de opressão ou das tradições culturais. Eles podem assumir a forma de mensagens ou representações culturais derogatórias quando símbolos ou ritos sinalizam desprezo por membros de grupos minoritários.

As situações racistas ditas jocosas não representam um fato isolado, restrito apenas a momentos de descontração, para os sujeitos negros, mas os acompanha em todos outros aspectos biográficos. Frequentemente, somos atravessados por outros tipos de insultos e violências simbólicas, como a comparação dos cabelos crespos volumosos a vassouras ou a opinião sobre as suas preferências a respeito dos penteados, em que, geralmente, a predileção está associada ao cabelo alisado, por estar mais próximo da estética branca. Ou, ainda, quando nos perguntam como fazemos para lavar nossos cabelos; ou quando somos seguidos em estabelecimentos comerciais para vigiar um possível furto; ou quando mulheres negras, por

carregarem o estereótipo de fortes, sofrem violência obstétrica e não recebem a quantidade suficiente de anestesia no parto. Não faltam exemplos.

Considerando os apontamentos aqui levantados, é possível identificar que as piadas e jogos racistas são práticas discriminatórias que assolam a imagem e autoestima das pessoas negras. Isso tem implicações na construção de uma autoimagem e autoestima depreciativas dos sujeitos negros, por si mesmos e por seus pares, o que pode resultar em danos psicológicos irreparáveis.

Segundo Moreira (2020, p. 173), “[...] estudos sugerem que certas doenças, particularmente comuns entre grupos minoritários, como alterações da pressão cardíaca e também diabete, estão associados ao estresse emocional devido à exposição a tratamentos discriminatórios”. O sentimento de ver suas identidades serem desqualificadas pode levar a uma conformação e perpetuação de um *status quo* que padroniza e faz distinção de pessoas em nossas relações sociais.

Embora haja um permanente esforço de minha parte e de outros/as colegas engajados/as na luta antirracista em produzir reflexões críticas a respeito das violências contidas nas piadas e no jogo racista, levantando as problemáticas sociais, raciais e as implicações que delas derivam, é possível observar que os conteúdos das piadas e a dramaturgia de alguns shows de *stand up*, jogos de palhaçaria e cenas cômicas ainda reproduzem falas e comportamentos racistas. Essa prática geralmente é pautada na estereotipagem, bem como nas violências simbólicas, aviltando a autoestima e o autoconceito das pessoas negras expostas a tais violências.

A comicidade antirracista que elaboro e desenvolvo no jogo, dentro do contexto hospitalar, ao satirizar a figura do/a médico/a, relativiza as estruturas de poder: ora ele pode demonstrar sua importância e sua imponência, ora as fragilidades dessa representação. A palhaçaria negra traz, no seu jogo cênico, as tensões existentes nas relações sociais, subvertendo as hierarquias e evidenciando os marcadores das diferenças. Ao construir um jogo afrorreferenciado e antirracista, inverte e escanco os valores hegemônicos, expondo as forçadas situações de subalternidade e humilhação sofridas pela população negra.

Neste tópico, levantei os caminhos que a comicidade segue na construção de um jogo que corrobora os racismos estruturais e a depreciação da população negra. A partir dessa percepção, sigo na contramão da propagação das ideias colonialistas que, através da “brincadeira”, demarca e reforça as diferenças e os abismos sociais que elas representam.

Nesse sentido, baseio o jogo cênico nas referências culturais afro-brasileiras e promovo a valorização de nossos corpos, de nossas estéticas, poéticas e modos de ser. Dessa maneira,

também influenciada pelas ações dos teatros negros, buscarei, através de suas conceituações, traduzi-las às minhas práticas em palhaçaria negra.

## 2.2 Teatros negros

Orientada por minhas experiências enquanto atriz nos espetáculos teatrais cujas encerebrações são voltadas às temáticas negras, por meio delas, traço meus caminhos para as elaborações e práticas no jogo em palhaçaria negra. Para tanto, tomo como horizonte os procedimentos e conceitos sobre teatros negros.

Peço licença e agradeço aos que vieram antes de mim, Leda Maria Martins, Evani Tavares Lima e Marcos Alexandre, por terem aberto os caminhos, possibilitando, assim, ampliarmos o olhar e as reflexões sobre as questões sociais, étnicas, raciais e políticas presentes nas produções teatrais negras.

Irei, aqui, a partir das conceituações de tais autores/as, traçar um paralelo entre as definições sobre teatros negros que cada um/a propõe. Dessa maneira, mapearei e destacarei como se dão as elaborações dramáticas, poéticas, estéticas, pedagógicas e políticas em tal categoria e as alocarei às minhas práticas em palhaçaria negra.

Desde a introdução deste capítulo até agora, a terminologia, “teatros negros”, apareceu algumas vezes. Mas, quais significados ela possui? Segundo Marcos Alexandre (2017, p. 28) “[...] de forma sucinta, trata-se dos textos dramáticos e/ou espetaculares em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temática central e como agentes”.

Essa conceituação dialoga com as considerações apresentadas por Evani Tavares Lima (2010, p. 39), ao dizer “[...] definimos como teatro negro aquele cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra, associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político-ideológicas negras”.

Durante o ano de 2013, fui a única palhaça negra na instituição, não havia em meu fazer, nem no da OSC, um olhar para as questões étnico-raciais no desenvolvimento das interações. Embora sejam públicos, nos hospitais que recebem o programa de visitas de palhaças e palhaços, com atendimentos via Sistema Único de Saúde (SUS), cuja maioria dos pacientes é de pessoas negras, até então, não havia atenção para essa temática.

Em 2014, foram contratados mais dois palhaços negros, neste período, eu estava iniciando meu processo de reconhecimento e pertencimento étnico-racial, que foi estimulado

nos ensaios e convívio com o elenco do já citado espetáculo *Memórias de Bitita – o coração que não silenciou*.

Nesse período, eu me descobri negra, sobretudo, mulher negra. A partir de então, todas as minhas experiências, profissionais e pessoais, passaram a ser guiadas pelas identificações e associações que eu fazia, conhecia e reconhecia nesse processo de tornar-me negra.

Esse fato ocasionou um desnudamento do olhar branco que eu tinha a respeito da palhaçaria que praticava. Foi através dos teatros negros, com seu engajamento sociopolítico, que exhibe ao público as potências, as belezas do povo negro, mas também os massacres identitários, sociais, políticos e econômicos a que os sujeitos negros são submetidos, que eu modifiquei as minhas práticas no teatro e na palhaçaria.

Desde o meu processo de letramento racial, busquei referências afro-brasileiras para o trabalho de composição cênica. Como a música é um elemento muito presente no jogo em palhaçaria, foi por meio dela que iniciei a busca por um repertório que fosse afroreferenciado. Dessa maneira, investiguei qual tipologia de palhaça traz a música como mote cômico e poético e, assim, encontrei o Excêntrico Musical.

É comum, no circo, as apresentações de números musicais. Nesse contexto, elas possuem algumas funções, como convidar o público para assistir ao espetáculo, fazer a ambientação e marcação para os números circenses e preencher os hiatos entre as cenas. São chamados de Excêntricos as/os palhaças/os que possuem a habilidade de cantar e tocar variados instrumentos.

O Excêntrico é uma espécie de Augusto mais esperto e ardiloso, que está sempre por cima nas situações propostas no jogo, criando obstáculos para o parceiro, a fim de triunfar de maneira calculada. Segundo Castro (2019, p. 41), “[...] excêntrico musical é um tipo bem específico, um palhaço que reúne habilidades de inventor, instrumentista e compositor, tocando diversos instrumentos ao mesmo tempo e/ou fazendo música com objetos inusitados”.

Aqui, no Brasil, a partir do século XX, as/os palhaças/os que possuíam essa habilidade eram chamadas/os de palhaças/os cantoras/es. Com seus repertórios de canções e suas formas de cantar tornaram-se um fenômeno singular, pois havia, nas canções e falas cadenciadas, rimas e regionalismos oriundos da nossa cultura que faziam o público rir dos maneirismos de determinados locais.

Assim, a popularidade da/o palhaça/o foi se expandindo, já que não tocavam somente músicas de cunho cômico, mas, também, valsas, dobrados, polcas, mazurcas, quadrilhas, maxixes, frevos, cançonetas, lundus e até mesmo as românticas e modinhas que faziam sucesso na época. Ou seja, a música agrega à ação da/o palhaça/o uma poética cômico-musical para a

produção do efeito cômico. Porém, não se limitava a isso, há, também, o propósito de executar com maestria a canção.

Dessa forma, criei um repertório que pudesse cumprir duas funções: a primeira, trazer para o jogo, na palhaçaria hospitalar, referências afro-brasileiras; a segunda, tê-la como mote da anamnese feita pela palhaça médica. Reelaborei, então, o exame do pezinho, em alusão ao teste que os bebês recém-nascidos são submetidos a fim de detectar possíveis doenças. Ao som do samba, analisava se a/o paciente, estava executando bem os movimentos dos pés, quadris e ombros.

O exame era dividido em três partes: a primeira, consistia em uma averiguação do ritmo que a palhaça tocava no pandeiro; se reconhecido, partíamos para a segunda etapa, que examinava os reflexos dos pés segundo a acentuação no pandeiro; concluída essa etapa, a última era a conferência da habilidade motora de mexer todo corpo ao som da música. Esse exame foi realizado repetidas vezes, com diferentes pacientes e, ao longo do tempo, foram incluídos outros ritmos, como funk, coco, pagode, axé e soul.

Esse exame foi assim relatado no diário de bordo, por mim escrito, no dia 6 de setembro de 2022:

Começamos a corrida de leito, e ao chegarmos no quarto do adolescente vimos que ele estava saindo do banheiro. Vinha ele caminhando com muita dificuldade, eu como médica, ofereci ajuda para ele se deitar no leito. Assim o conduzi até o aconchego, dada sua cara de dor perguntei – você está sentindo dor? – Ele respondeu que não, apenas um desconforto! O Dr. Alfinete, que estava ao lado, disse que teríamos um remédio para tanto e, eu logo completei – o seu desconforto passa ao som de samba, rock, axé, funk ou sertanejo? Ele respondeu que era no samba. Prontamente Alfinete e eu começamos a aplicar a medicação “O que eu mais quero é te dar um beijo; eu te quero só para mim como as ondas são do mar”. Interrompi a dose, pois reparei que estava fraca e precisava de um reforço, dessa maneira, sugeri uma bailarina dançando, perguntei ao jovem rapaz – “você sugere alguém para dançar?” Ele, rapidamente, apontou para sua mãe. Ela sorriu e recomeçamos com o samba no pé, foi incrível! Tudo estava indo muito bem, mas notei que precisaria de mais uma dose para aumentar os ânimos, então perguntei ao jovem – “você sugere um cantor?” – Ele, apontando para si, eu! Alfinete e eu vibramos com a excelente escolha e lá fomos nós outra vez. Então vamos lá, no 1, 2, 3 e... nessa hora ele começa a cantar, a mãe a dançar e nós dois besteirologistas fazendo o acompanhamento ao fundo. Foi lindo ver e ouvir a sintonia dos dois. Terminado o procedimento, Dr. Alfinete e eu percebemos que o conforto foi para nós dois. O coração saiu do quarto voando pela janela. Ai, o samba!

A música, muitas vezes, traz a tonalidade do jogo. Cada palhaça/o a executa de maneira peculiar, pois é também através dela que ela/e expõe sua visão de mundo e seus posicionamentos políticos. Muitas vezes, improvisamos uma melodia e letra que parte da



narração do que está acontecendo no quarto naquele momento, ou podemos compor uma canção para a/o paciente a partir das experiências anteriores.

O improviso musical quase sempre desperta o interesse do público, pois a narrativa da/o palhaça/o coloca em evidência as entrelinhas das relações e acontecimentos observados no entorno e com a/o paciente. Esse momento propicia o estreitamento da relação com o público, pois a/o palhaça/o mostra que aquela construção é endereçada somente a ele, construída através do vínculo criado.

A categoria “teatro engajado negro”, denominada por Lima (2010, p. 46) como a que “[...] por seu turno, prioriza atuar numa esfera de maior posicionamento político”, é a que mais corresponde às minhas aspirações para a elaboração, desenvolvimento e execução da palhaçaria negra. Porém, sendo o hospital um lugar de reestabelecimento da saúde, a urgência do atendimento e execução dos procedimentos médicos nos permitem atualizar as práticas de acordo com as ocorrências diárias desse complexo. Exemplo disso acontece quando entramos em um quarto e a criança está chorando de dor ou está passando por algum procedimento, observamos se naquele momento é adequada a presença da palhaça, se for, iniciamos uma música para acalmá-la, se não for, nós nos retiramos.

Nesse sentido, na orquestração do jogo, a palhaça dá foco às suas escolhas estéticas e poéticas, ou seja, as imagens e os desenhos cênicos são construídos de modo a afirmar positivamente o que aquele corpo negro feminino representa naquele ambiente, em que a palhaça negra, passando por médica, ocupa um lugar poder.

Assim, os procedimentos poéticos partem da minha relação com meu corpo negro, com meu cabelo crespo e com o tom de minha pele, mobilizando o valor simbólico que a figura da médica-palhaça-negra exerce nas relações de poder existentes no hospital, consciente das representações simbólicas que esse corpo negro feminino transporta.

Nesse sentido, Leda Martins (1995, p. 35) nos diz que “[...] assim a cor da pele de um indivíduo nunca é simplesmente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente, com um valor de verdade que estabelece marcas de poder, definindo lugares, funções e falas”.

Há, no momento do jogo, um deslocamento do imaginário racista que atribui à imagem médica um homem – e um homem branco. Ela conflitua com a imagem da mulher, negra, palhaça médica, que transita pelos espaços do hospital. A medicina é uma profissão de grande prestígio e *status* social. A ela está associada a palavra doutor/a, designada a quem possui um grau acadêmico elevado ou a quem, hierarquicamente, tem mais poder.

Segundo o IBGE (2010), apenas 18% das/os médicas/os brasileiros são negras/os. Há uma discrepância nesse número, se comparado à porcentagem de 53% da população negra no país. Isso significa que tal profissão é, predominantemente, branca. Assim, há uma perpetuação desse lugar de poder.

As experiências que vivenciei nas pediatrias, enquanto palhaça negra, em hospitais públicos de Belo Horizonte, onde, segundo o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea), na pesquisa realizada em 2008, 67% das pessoas atendidas pelo Sistema Único de Saúde (SUS) são de negros (BRASIL, 2017, p. 13), trouxeram-me reflexões a respeito da manutenção de poder social se repetindo nas ações de médicos brancos com mães negras.

Ao levarmos em conta que a maioria das pessoas que são atendidas pelo SUS é negra, ao chegar nos postos, hospitais ou UPAs, raramente essa pessoa será atendida por um médico negro. Essa representatividade quase inexistente pode ocasionar um comportamento de subalternidade na relação médico-paciente.

A respeito dessa ausência, Woodward (2014, p. 19), ressalta:

[...] pode-se levantar questões sobre representação e sobre como e por que alguns significados são preferidos relativamente a outros. Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relação de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído.

Ao dar ênfase às suas identidades negras, a palhaça potencializa a construção de narrativas que incluem os sujeitos negros em lugares onde são preteridos e silenciados. Dessa forma, na relação construída, no jogo em palhaçaria negra, a escuta para o que diz a criança, também negra, é o vetor de condução das ações. À medida que a palhaça vai desenvolvendo as ações, ela vai instigando a criança a dizer de si, buscando identificar qual é a relação que ela possui com a sua negritude. Partindo dessa compreensão, a palhaça articula as ações de modo que a criança se sinta acolhida, ouvida e contemplada na interação.

Por ser relacional e improvisado, o jogo, em palhaçaria hospitalar, nos permite (r)elaborar as situações que encontramos nos quartos. Certa vez, estava com os cabelos trançados e uma criança que acompanhávamos a quase um ano me perguntou quem havia trançado o meu cabelo, a outra palhaça com quem trabalhava, respondeu que tinha sido ela e perguntou se havia gostado do penteado, a menina respondeu que sim. Então, perguntei a ela quem havia penteado seus cabelos, prontamente, respondeu que tinha sido sua mãe.

Na realidade da palhaça, perguntei se, naquele salão (me referindo ao quarto), teria horário para a mamãe pentear os meus também, a resposta recebida foi que não precisava, pois meu cabelo estava lindo como o dela. Em seguida, querendo averiguar se não precisava mesmo

do penteado, pegou uma trança nas mãos e disse que estava bem arrumadinho. Assim, como estávamos lindas, o salão abriu para sua boneca e o jogo prosseguiu com os cuidados a ela.

Figura 3 – O encontro.

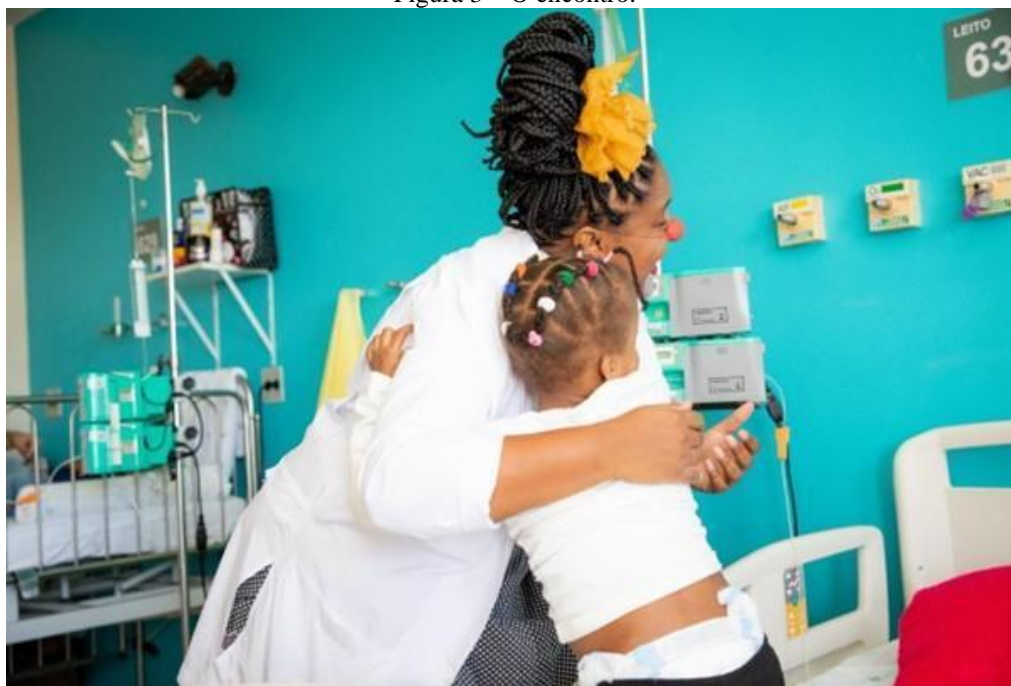


Foto: Acervo Instituto Hahaha, Viviane Cerqueira, 2019.

Zabeinha, a palhaça deste estudo, transita por duas tipologias. Ora passa pelo Branco, aquele mais polido, inteligente que organiza a ação cênica. Ora pelo Augusto, o atrapalhado, artiloso, esperto, com forte presença de uma fala com duplas conotações, a fim de revelar as entrelinhas das situações e relações.

Essa mobilidade permite à palhaça uma autoridade e imponência quando ocupa o lugar do Branco; aqui, ela se apresenta como a médica que sabe tudo, satirizando e colocando em evidência a soberba e a escuta pouco generosa. Já enquanto Augusto, o corpo, por vezes, desenha o humano mais fragilizado, brinca com o erro, se atrapalha com as gesticulações desordenadas, se coloca em *status* menor ou igual ao do paciente. Sua fala relativiza as autoridades e a exacerba, por meio dos signos corporais, comportamentais e imagéticos, os lugares de poder e subalternidade.

Sobre o encadeamento das ações, Mário Fernando Bolognesi (2003, p. 171) nos diz:

[...] cabem-lhes a tarefa de ridicularizar as estruturas sociais e familiares, as autoridades, hierarquias e ordens diversas, em uma espécie de compensação revigoradora da submissão, de apaziguamento das dores e dos constrangimentos, enfim, um momento de suspensão da reificação dominante.

Essa atribuição dialoga com a conceituação sobre teatros negros de Leda Maria Martins (1995, p. 86), para quem “[...] o teatro negro não se constrói pela simples afeição étnica e racial, mas, fundamentalmente, pela elaboração de uma enunciação e de um enunciado que o distinguem, em todos os seus matizes”. Dessa maneira, o jogo em palhaçaria negra maneja múltiplas linguagens e signos que favorecem a elaboração de uma narrativa que parta das perspectivas negras. Essa pesquisadora ainda nos apresenta os diversos traços que o teatro negro possui em suas composições dramáticas. O traço que mais se aproxima da palhaçaria é, segundo Martins (1995, p. 87):

A utilização de estratégias que exprimem a teatralização das manifestações culturais negras, entre elas: o artifício da dupla fala, que erige o jogo das aparências como um sintagma que despista e ilude o senso comum e a repressão, fazendo aflorar a polivalência dos significados socialmente barrados; o predomínio da duplicidade expressiva, revelada pelo uso da máscara cênica, do qual deriva um processo de desrealização e descontração do estereótipo; a liberação de uma fala alternativa, que procura questionar certas verdades universais, através da paródia, da sátira, da ironia e do pastiche, utilizados como recurso estilístico.

Segundo Mikhail Bakhtin (2003, p. 261), enunciado significa “[...] ato de enunciar, de exprimir, transmitir pensamentos, sentimentos e etc. em palavras”. Abarca, ainda, o contexto da enunciação, na escrita ou na oralidade, como um evento único e irrepetível, que somente poderá ser citado, pois cada enunciado é um novo acontecimento. Os enunciados podem conformar inúmeros gêneros discursivos. Por exemplo, pode ser uma carta, um relatório, um texto dissertativo, um e-mail, um texto teatral, entre tantos outros. O que importa nesse enquadramento é a comunicação efetiva endereçada a um receptor.

Da mesma forma, acontece na composição da figura da/o palhaça/o, que se utiliza de seu corpo como um meio de comunicação com o seu público. Sobre a perspectiva de Martins (1995, p. 26), a respeito dos traços do teatro negro, a pesquisadora pondera:

[...] nesta reflexão, a expressão Teatro Negro não delimita, ou demarca, fronteiras discursivas excludentes, ou conceitos monolíticos, prescritivos. O que busco é discernir alguns traços e rastros sógnicos que me permitem apreender a nervura da diferença, evitando, assim, o engodo das concepções generalizantes e universalistas, que, muitas vezes, discriminam sem, no entanto, compreender e apontar criticamente os traços da diversidade. O que almejo, em síntese, no percurso deste texto, é acentuar, no movimento do signo negro, em suas variadas posições e funções, um outro saber também possível – possível de verdades, possível de legitimidade, possível de encanto e sedução, e, como todo saber possível, porém de fendas, de rasuras, de incompletudes.

Dessa forma, o que difere o jogo em palhaçaria no qual o público é exposto a piadas racistas, machistas, homofóbicas e sexistas do jogo que parte de um encontro salutar, sem expor ninguém a constrangimentos, é a abordagem e o direcionamento da comicidade, que pode vir da reprodução de comportamentos violentos, que ferem as diferenças e a dignidade do público, ou da exposição dos ridículos presentes nas relações.

Assim, no jogo, a/o palhaça/o compartilha com o público suas ações e, a cada problema encontrado no desenvolvimento do discurso, ela/e reinicia também com o público. Ela/e expõe seus problemas de maneira que seja resolvido com destreza, segundo a lógica que a/o palhaça/o apresenta.

Dessa maneira, os temas que ela/e traz para a cena contêm seus traços políticos e ideológicos. Por ser a figura da/o palhaça/o lida, no imaginário popular, como atrapalhada, caótica e tola, sua imagem já é um enunciado, pois se espera dela a fragilidade, o erro, o fracasso e a inadequação às normas estabelecidas pelo contexto ou ambiente.

Somam-se a esse fato, as peculiaridades, os signos e enunciações presentes no corpo de uma palhaça negra. A subversão de valores sociais já é iminente à figura da/o palhaça/o, e essa ação ganha contornos mais profundos quando acolhem as questões subjetivas relativas às relações étnicas, raciais e sociais.

Segundo Woodward (2014, p. 56):

[...] a subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social o qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade. Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos.

A palhaça negra, ao colocar no jogo cênico algumas questões que permeiam a construção das subjetividades das pessoas negras, como a valorização dos penteados e da textura dos cabelos crespos e da cor da pele, cria uma relação dialógica, entre ela e o público negro, de modo que possa surgir entre ambos uma identificação pelos modos de pensar, ser e agir. E possa, assim, através de uma percepção sensível, emergir reflexões, pensamentos e elaborações, no que tange a ser negro e negra.

Esse comprometimento em fazer uma palhaçaria negra, de maneira poética, acolhedora e sensível, é uma forma de promover vínculos de apoio e cuidado com/entre os sujeitos negros, e vai em oposição à cultura hegemônica branca, que nos incutiu o auto-ódio como forma de aniquilação subjetiva.

Em confluência com esse pensamento, está o que Marcos Alexandre (2017, p. 35) propõe:

[...] defendo que uma das premissas do teatro negro é ser uma arte engajada e este engajamento deve ser manifestado em distintos níveis, assumindo características que vão desde uma arte que seja (por que não?) panfletária até uma estética que assume vieses que dialogam com outras nuances que exploram características relacionadas com aspectos políticos e ideológicos que possam assumir espaços voltados para questões de afetos e das subjetividades, demonstrando que há um vasto campo de atuação do teatro negro e que este, hoje, não mais restringe exclusivamente ao caráter da religiosidade.

Dessa maneira, concordo com Alexandre (2017) ao empreender uma arte engajada, que se apropria das identidades negras e as transfere para as narrativas teatrais, refletindo sobre os lugares sociais a que os sujeitos negros foram subjugados. Portanto, considero os estudos propostos por Leda Martins, Evani Tavares Lima e Marcos Alexandre sobre teatros negros como sendo, também, a base para os estudos e a feitura de uma palhaça negra engajada.

Pelo exposto, considero como palhaçaria negra o mesmo que Evani Tavares Lima (2010, p. 48) determina como definição de teatro negro: “[...] aquele cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e político ideológicas negras”. Assim, também é na palhaçaria negra que elaboro e pratico diariamente.

### 2.3 Palhaçaria negra

Um sacrifício arriado nas barras do tempo. Aí está um ebó cuspidado nas esquinas do hoje. Uma política parida nos vazios, uma pedagogia que se tece nas invenções cotidianas. Iniciarei pelos cacos, por aquilo que em meio aos escombros permanece vivo. No final, já reerguidos, cantaremos que os caminhos são inacabados. Nesse tom, como quem cospe cachaça ao vento, digo: a encruzilhada não é metáfora ou alegoria, nem tão quanto pode ser reduzida a uma espécie de fetichismo próprio do racismo e de mentalidades assombradas por um fantasma cartesiano. A encruzilhada é a boca do mundo, é saber praticado nas margens por números seres que fazem tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos.

(Luiz Rufino, 2019, não paginado).

Agradeço a Xamego e Benjamim de Oliveira<sup>21</sup> e a todas as palhaças e palhaços negros/os que abriram os caminhos dos picadeiros para o que, hoje, meus contemporâneos e eu chamamos

---

<sup>21</sup> Benjamim de Oliveira foi um artista circense, o primeiro palhaço negro de que se tem registro no Brasil. Mineiro, nascido em Pará de Minas, em 11 de junho de 1870, filho de negros escravizados, o pai feitor e a mãe escravizada para os serviços domésticos. Nasceu liberto devido à lei do ventre livre. Aos doze anos, Benjamim fugiu com um circo, no qual trabalhou como saltador, trapezista e cuidador de animais. Fugiu desse circo

de palhaçaria negra. Começo esta parte do texto dizendo que minha busca por uma prática em palhaçaria negra teve início a partir das investigações em teatros negros. Assim, elas se estenderam e sulearam meus caminhos, por um longo período. Aqui, esses caminhos se abrem para a escrita e para a elaboração de minhas práticas e proposições em palhaçaria negra.

Comumente, ouvimos, nas conversas informais, em *lives* e mesas sobre palhaçaria e palhaçaria negra, a seguinte pergunta: onde estão os/as palhaços/as negros do Brasil? Essa fala traz a ideia de que somos poucos e faz parte do processo de invisibilização de nossas produções e fazeres. Porém, contrariando essa suposição, orgulhosamente afirmo, somos numerosas/os. Assim como eu, há inúmeras palhaças/os, pesquisadoras/es que, diariamente, estão elaborando e produzindo dissertações, teses, ações formativas, espetáculos, esquetes, festivais e números de palhaçaria preta afroreferenciada.

Em todas as pesquisas, espetáculos, esquetes e ações formativas das/os palhaças/os e pesquisadoras/es que aqui serão citados, há a produção de uma estética, poética, musicalidades e corporeidades pautadas nas enunciações que circunscrevem suas vivências enquanto sujeitos negros, compreendendo suas práticas como ato político e pedagógico na luta antirracista. Assim, listo algumas e alguns das/os companheiras/os que dividem comigo essa estrada.

Com honradez, saúdo Antônia Vilarinho, com a ação formativa *Palhaçaria de Terreiro*, com a qual desenvolveu uma metodologia de ensino, tendo como referências as corporeidades, a alegria e o jogo da capoeira Angola, a força vital do candomblé, da umbanda e do cacuriá do Maranhão, como estratégias formativas em palhaçaria negra.

Também a palhaça de hospital, pesquisadora e contadora de histórias, Adriana Patrícia dos Santos (Drica Santos), que, no artigo intitulado “Palhaça negra: palhaçaria como hackeamento dos racismos e ruptura de grilhões,<sup>22</sup> utiliza o termo *hacker* para desconstruir sistemas e padrões racistas em cena.

---

também, pois era constantemente espancado e, também, por ter sido acusado pelo dono de manter relações afetivas com a sua esposa. Nessa fuga, residiu em vários locais, um deles foi uma comunidade de ciganos, os quais tinha como amigos, porém, tornou a fugir, pois descobriu que eles iriam trocá-lo por um cavalo. Tanto os circos, quanto os ciganos dessa época praticavam a compra de negros escravizados para todos os tipos de serviços, mas os ciganos ainda traficavam os negros escravizados. Benjamim passou por vários circos e, em cada um, aprendia mais sobre as artes circenses: música, atuação, dramaturgia, equitação e palhaçaria. Benjamim teve sua estreia como palhaço forçada, pois o palhaço mais aclamado da companhia em que trabalhava adoeceu e o dono do circo então o substituiu por Benjamim.

<sup>22</sup> O artigo completo está no livro: *Palhaças na universidade: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais*. Organização de Ana Elvira Wuo e Daiani Brum. Santa Maria/RS, 2022.

Jennifer Jacomini, que, com a tese *Palhaçaria humanitária: uma perspectiva decolonial sobre a experiência da ONG Palhaços Sem Fronteiras*,<sup>23</sup> intersecciona palhaçaria e sociologia, analisando os impactos das interações e ações formativas com as pessoas atendidas pelo programa Palhaços Sem Fronteira.

Vanessa Rosa, do grupo Terreiros do Riso, que, a partir das experiências vividas nas palestras, espetáculos e formações embasados na cultura de terreiro e nas comicitàs negras e afro-indígenas, desenvolve uma pesquisa junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Ana Luísa Bellacosta, que pesquisa, junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP), palhaços africanos, comicitàs negras e humor negro.

Reginaldo Carvalho, professor do curso de Teatro da Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e pesquisador de circos negros. E outros tantos que não foram aqui citados.

Há também grupos, companhias e artistas-solos circenses que desenvolvem espetáculos, trazendo o protagonismo negro para a cena. Como a paulistana Cia. Catappum, que, no espetáculo *Catappum* (2019), “[...] traz a estética preta para o picadeiro dos palhaços, com música ao vivo, bonecos e jogos com a plateia. Os palhaços abrem um campo lúdico para satirizar as relações humanas na cidade”, segundo a sinopse do espetáculo.

Em São Paulo, o coletivo Protagonistas, com o espetáculo *Prot(agô)nistas* (2019), dirigido por Ricardo Rodrigues, que reúne cerca de 25 artistas do circo. Na sinopse, o diretor escreve que “Prot(agô)nistas vem no plural porque cada artista tem seu momento de estrelar, de protagonismo. Isso era uma premissa nossa, para contar a falta de espaço que se dá as pessoas pretas”.

No Rio de Janeiro, temos o ator e produtor cultural Wildson França, o palhaço Will Will, criador do espetáculo *Will Will conta Benjamim de Oliveira* (2021), sobre a vida e a obra do pioneiro palhaço negro na palhaçaria. Além disso, desenvolve com seu grupo, Confraria de Palhaços, uma pesquisa sobre palhaços negros.

Ainda no Rio, temos o palhaço, ator, diretor e agente cultural João Carlos Artigos. Criador dos espetáculos *Cabeça de nego* e *Noite do sorriso negro* (2017). João, na sinopse do espetáculo *Noite do sorriso negro* (2019), nos diz que é uma celebração poética e crítica da

---

<sup>23</sup> A tese completa está no repositório virtual da biblioteca da Universidade Estadual de Santa Catarina-UESC, bem como a dissertação da pesquisadora: JESUS, Jennifer Jacomini de. *Presente da palhaçaria: análise de unipersonais brasileiros*. 172 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2016. Ambos os trabalhos podem ser acessados através do link: <https://pergamumweb.udesc.br/biblioteca/index.php>



vida: “[...] gente preta, do circo, da poesia, da música, da dança, do audiovisual e do teatro participarão desse caldeirão macunaímico, com suas artes e seus atravessamentos artísticos, fazedores da cena negra, no segmento teatral, musical”.

Em Belo Horizonte, temos Vinício Queiroz, o palhaço Chouriço, com o número *O patriota* (2019), que traz uma reflexão sobre o processo eleitoral, propina, armamento da população e, segundo a sinopse do número, questiona “[...] a violência sofrida pela população negra nas periferias”.

Cada artista apresenta suas práticas formativas e produções artísticas, segundo sua visão de mundo, trazendo discussões sobre as pautas étnico-raciais, de gênero, de territorialidade, econômicas, políticas e ideológicas. Ana Luiza Bellacosta, na *live*<sup>24</sup> da primeira conferência de circos negros no Brasil, nos diz:

Começando a me conectar mais com essas mulheres palhaças, eu ainda percebo que é uma palhaçaria feminina que está ainda muito branca, sabe? Aí eu acho que a palhaçaria é uma das linguagens mais atrasadas, assim com relação às questões raciais. Eu acho que a gente, de fato, dentro dessa linguagem, a gente precisa trazer à tona as questões raciais, até porque a gente vive num país onde 70% da população é pobre, né? E nós somos 54% da população, nós, as pessoas negras e, a gente enquanto pessoa negra, temos cinco vezes mais chances de ser uma pessoa analfabeta. Então, primeiro acho que a gente deve identificar que sim, a gente vive em um país racista estruturalmente, diagnosticar isso para depois tratar, porque se a gente não diagnostica a gente não consegue tratar. E aí, pensando nisso, eu começo a perceber que a gente, de fato, enquanto população negra, a gente precisa, sim, ter mais visibilidade positiva, sabe? Nos instrumentos culturais, né? A gente precisa, sim, ser o sujeitos de nossas próprias políticas, onde nossa identidade possa estar lá sendo representada, nossa autoestima também seja representada, sabe? Em todos os meios artísticos, a gente precisa estar juntos, né? E juntos construir uma política onde todos estes agentes culturais eles estejam empenhados de fato em garantir a democratização dessa arte, né? É como a gente pensar que essa identificação, como uma formação, de você se autofortalecer e perceber que você pode fazer e ser o que você quiser, sabe assim? Acho que isso também é importante colocar aqui, e aí eu acho que isso a gente, enquanto [classe] artística, enquanto agentes culturais, enquanto fazedores de comicidade, produtores de conteúdos também, né? A gente precisa, sim, reforçar dentro das nossas produções que existe de fato uma discriminação e uma invisibilidade e parar de invisibilizar homens, mulheres e crianças negras.

A constante busca por uma comicidade que não deprecie os corpos, a cultura e as estéticas negras é articulada por palhaças e palhaços negros/os que estão comprometidas/os com

<sup>24</sup> Entrevista. BELLACOSTA, Ana Luiza. *Lahafro Uneb*. Mesa 01: Pesquisa e Produção Circense Negra em Diferentes Regiões do Brasil. Transmitido ao vivo em 2 de dezembro de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=K0qUrao8180>

a luta antirracista no campo da comichidade. Há uma preocupação primeira em não reforçar os racismos tão arraigados nas falas, ações, olhares e gestos do cotidiano, a fim de não os transferir para suas produções cênicas.

Seguimos nos desvencilhando dos esquetes de palhaçaria que, através do humor tido como brincadeira, desrespeita, ofende e constrange não só o público negro, mas também o lgbtqiapn+ e mulheres. A violência contida nas brincadeiras e piadas preconceituosas, além de criminosa, reforça e estigmatiza quem sofre a ação violenta.

Exemplo disso é a experiência traumática vivida pelo professor e pesquisador Reginaldo Carvalho. Ele nos narra na *live*<sup>25</sup> com a temática *Circos Negros*, em 25 de março de 2021, o episódio em que a piada racista, feita por um palhaço de pele branca, marcou sua infância até a vida adulta:

O palhaço branco de um circo cujo nome foi apagado pela poeira do tempo é personagem dessa tragédia dominical. Lá estava eu, pequena criança preta sertaneja, no galinheiro de um circo armado na Gamboa, bairro operário originado com a estrada de ferro que aqui aportou no século XIX. Um homem negro, sentado perto de mim, virou tição, carvão queimado ou em brasa na piada racista e constrangedora do palhaço. Meu medo, de criança preta sertaneja, era ser o próximo. Fiquei miudinho ao lado do adulto da minha família que me levou ao circo, não me lembro qual. Estava encantado com a equilibrista de cores e arames, mas fiquei com medo de voltar ao circo. Hoje, avalio que o pensamento da psicóloga e bióloga, geneticista, africana, beninense, Eugeni Dossá, que estuda os traumas da escravidão na memória celular, cabe bem aos estados sentidos naquela vespéral função circense. A vivência foi tão violenta que, quase quatro décadas depois, ela me acompanha numa conferência sobre o circo. Quem se responsabiliza pelos que riem da gente, mas não com a gente?

Posso afirmar que esse relato traz um medo comum às pessoas negras, ao se encontrarem com um/a palhaço/a, pois há sempre o pavor de sermos o mote da piada/brincadeira racista. Para nos autopreservar e evitarmos o constrangimento, uma das soluções encontradas é se fazer imperceptível, como a criança Reginaldo, na presença do opressor. O momento que deveria ser prazeroso, torna-se algo de muita tensão e apreensão. Logo, recuamos e, muitas vezes, por conta do racismo, somos privadas/os de vivenciar com plenitude a experiência do divertimento.

Trago para minhas práticas, enquanto palhaça, a responsabilidade de não produzir e reproduzir tais piadas que violentam, simbolicamente, a autoimagem da criança e do adulto negro. Apresento uma palhaçaria que rompe com o costume da repetição das estruturas e

---

<sup>25</sup> A entrevista completa está na *live*: 1º Festival de Circo Negro do Brasil. Conferência: Comichidade e circo negro, histórias e poéticas de resistência. Pode ser acessada em <https://www.youtube.com/watch?v=AlvIZhN2nMQ>

normalização de comportamentos racistas, costume posto em prática na palhaçaria, através das piadas, *gags* e reprises.

A prática diária de uma palhaçaria afrorreferenciada me conduziu a elaborar estratégias de condução do jogo no qual seja possível, através do figurino, do penteado, do repertório musical e corporal da palhaça, ter a dimensão dos lugares de onde ela fala e por quais caminhos o jogo pode seguir. Isso porque, ao evidenciar as estéticas negras como símbolo de beleza e não de escárnio, ao olhar para outros corpos negros e não os tratar de maneira subalterna, e ao ressaltar o orgulho da minha negritude, mostro para o público que não permito piadas/brincadeiras racistas.

Isso ocorre devido ao fato de que a construção dramatúrgica da palhaça tem início em sua caracterização cênica, ou seja, sua escolha estética visual tem como função informar ao público, de pronto, de onde aquela figura vem e de onde fala. Por conseguinte, o desencadeamento de suas ações estabelece as regras da relação que será construída entre ela e o público.

Como relatei no capítulo introdutório deste estudo, iniciei o percurso de criar uma imagem positiva dos sujeitos negros dentro da palhaçaria, quando vi nossos corpos sendo ridicularizados por dois palhaços de pele branca, em um circo itinerante, em 2014. A partir daquele momento, direcionei as minhas práticas em palhaçaria a uma feitura que possibilite um olhar positivo para os corpos negros.

Isso resultou, também, no artigo que escrevi como trabalho de conclusão de curso. Dizia eu, Juliene Lellis (2016, p. 26), que a imagem da palhaça negra pode contribuir para um pertencimento racial da criança negra. Desse modo,

[...] investi na imagem, sapato de boneca, saia rodada, blusa de tecido fino, maquiagem impecável, batom vermelho e sobrancelhas impecáveis e, claro, coroa de rainha na cabeça. Tudo isso a fim de imbuir na criança negra uma grande semelhança entre o médico branco e a palhaça/médica negra. Pretendendo assim, dar a ela a visão simbólica de pertencimento e identificação com alguém que ocupa um cargo muito importante e que se parece com ela.

Sendo assim, uma das formas que utilizo para combater as violências racistas dentro da palhaçaria é optar por evidenciar as potências, as habilidades e expertises com o que palhaças/os negras/os orgulhosas/os, através de nossas corporeidades íntegras, subvertemos a norma do corpo negro servil, indolente, viril e sensual.

A compreensão dos modos de operação e funções dos racismos cotidianos, de certa forma, também mune a palhaça na construção cênica, pois, é a partir desse entendimento que, no jogo, satirizo e exponho os racismos estrutural, simbólico, religioso e epistêmico.

Para transgredir a lógica da piada e brincadeira racistas, é fundamental o desnudamento do olhar colonizador sobre os corpos negros, rejeitando os estereótipos que nos foram impostos, trazendo novos significados para nossas corporeidades e estéticas, protagonizando, assim, de maneira positiva, nossas narrativas, que, por conseguinte, estarão refletidas nas produções artísticas que realizarmos.

A criação de repertório, após esse entendimento, enuncia e representa nossos lugares de fala, tornando a cena um lugar de denúncia e resistência. A palhaça e pesquisadora Adriana Patrícia dos Santos (Drica Santos), nos relata como foi seu processo de reconhecimento, enquanto palhaça negra, e como, a partir dessa compreensão, desenvolveu abordagens cômicas partindo de sua negritude:

Segundo Drica Santos (2022, p. 18),

[...] na época em que foi concebida, a palhaça e o espetáculo, eu questionava sobre como seria minha relação com o cabelo em diversos contextos; ficava apreensiva, mas ao mesmo tempo aquilo era/é parte de mim, a perspectiva de trabalho com a palhaçaria é de que é impossível enganar-se. As movimentações que surgiram nos ensaios com o pente muitas vezes foram de pentear com raiva e a memória da dor por pentear o cabelo. Mais tarde, com as apresentações, via que eu tinha que trabalhar isso comigo mesma. Compreender e transformar a relação de ódio e de onde vinha (das relações estruturadas pelo racismo). Sabia que tinha a ver com a aceitação de meu próprio cabelo e isso era muito forte para o trabalho com a palhaça, pois essa “não aceitação” vem das lógicas racistas coloniais que me atravessam; ou seja era preciso realmente libertação dos grilhões dos valores que ditam que meu cabelo é “cabelo ruim”; desde então, o que estabeleço com o cabelo está qualitativamente diferente. Antes, eu começava o espetáculo como se o cabelo me atrapalhasse para contar a história porque caía na frente do olho e, também, porque era duro de pentear. Hoje, a gag de início é de que meu *black power* me dá força de concentração para contar a história e os pentes são meus aliados e meus presentes das ancestrais (da minha avó, da minha tia, etc.). É fundamental essa valorização da estética negra, a partir do cabelo como fortalecimento de nossas subjetividades enquanto negras/os e de reconstrução identitária; percebo que a relação da palhaça Curalina e seu cabelo se tornaram símbolo desta emancipação, fazendo parte de um dos caminhos de luta que vem sendo cunhados ultimamente por estudiosos como a Prof. Nilma Lino Gomes [...], em que é visto não apenas como fazendo parte do corpo individual e biológico, mas, sobretudo, como corpo social e linguagem; como veículos de expressão e símbolo de resistência cultural.

Partindo dessa perspectiva apontada por Drica Santos, os negros corpos que antes eram o mote da piada reivindicarão, ocuparão e estarão presentes nesses lugares com

responsabilidade social, no que concerne ao entendimento das estruturas e mecanismos dos racismos presentes em nossas relações sociais e também afetivas. E assim também no que diz respeito à produção de uma corporalidade que referencie os sujeitos negros como belos, potentes e dinâmicos, descolando-os da imagem do corpo escravizado, subserviente e dominado.

A pesquisadora ainda cunhou o termo “hacker do racismo”, como desmonte das práticas racistas. Para Santos (2022, p. 21),

[...] de modo geral, o termo *hacker* é emprestado do léxico gramatical informático e tecnológico, em que o significado consiste em invadir e acessar um sistema; e para invadi-lo, é preciso descobrir a programação deste sistema, conhecer seus padrões e, assim, conseguir quebrá-lo, alterá-lo. Esta atitude de desprogramar o que está programado e de mapear padrões para alterá-lo seria, então, uma atitude *hacker*. Trazendo para a lógica das identidades e do racismo, pensar em uma atitude de hacker seria mapear os padrões sociais e subjetivos racistas para, assim, quebrá-los e alterá-los; reconhecer que o racismo é estrutural na medida que forja mentes e corpos a retirarem este sistema de relações advindas de um passado colonial racista, muitas vezes (ainda) tido como “normal”.

Dessa maneira, a palhaçaria negra intercepta os racismos e os corrige, abrindo caminhos para um olhar auspicioso para nossas negritudes e significando o estar e ser negro, trazendo, ainda, contornos de nossas ancestralidades, outrora silenciadas e depreciadas pelo colonizador.

Nomear o que é a palhaçaria negra caracteriza dizer que nós, artistas negros/as circenses, ocupamos as ruas, picadeiros e hospitais, fazendo de nossos negros corpos, corpos políticos. Não aceitamos mais ser o mote de escárnio, ridicularização e objetificação. Trazemos para a cena/jogo nossas alegrias, belezas, comichidades e estéticas, de modo a enaltecer a cultura afro-brasileira e reverenciando o continente africano.

Esse pensamento vai ao encontro das pontuações do professor e pesquisador Reginaldo Carvalho (2021, não paginado), expresso na *live* com o tema *Circos Negros* ao dizer:

Seria o circo negro brasileiro campo epistemológico de análise das práticas de artistas negros cujas presenças em processos criativos configurem particularidades na expressão em decorrência de códigos específicos das histórias, vivências, criações de corpos pretos na diáspora? Atuamos como artistas, professores, pesquisadores do circo, nós somos o circo negro com a mesma potência, desafios e riscos que integram os tecidos das nossas lonas, dos nossos picadeiros reais e simbólicos, das nossas aulas, as páginas das nossas revistas e livros e nossas peles, todas pretas, em outros tons.

Isso posto, podemos afirmar que o circo negro é a prática elaborada por artísticas e pesquisadoras/es negras/os das artes circenses, cujas propostas cênicas tenham como princípio

a valorização dos corpos, das culturas e das estéticas negras. Sendo assim, as criações que deles advêm apresentam as poéticas, subjetividades e as experiências que atravessam as vidas de tais sujeitos. Suas negritudes são postas em jogo de forma a reivindicar direitos, denunciar opressões, criar relações afetivas e cuidado para com nossos pares e nossos negros corpos.

Há, também, a práxis de aquilombamento como forma de junção e troca, em que artistas e palhaças/os negras/os do circo, comprometidas/os com a luta antirracista, compartilham seus saberes e fazeres como forma de fortalecimento e apoio mútuos. A partir dessa ideia, transponho o pensamento de Luiz Rufino (2019, p. 19) para o campo do circo e da palhaçaria negra, nos quais o autor nos diz que “[...] fica evidente que resiliência e transgressão não são novidades em nossas bandas; porém nos cabe o compromisso e a responsabilidade para que essas ações sejam contínuas a ponto de avançarmos em equidade”.

Então, seguiremos juntas/os, fazendo uma comicidade preta afrorreferenciada.

#### **2.4 O olhar e a escuta da palhaça negra de hospital**

Senhoras e senhores, crianças e crianças, recebam com uma salva de palmas a maior, a melhor, a mais incrível palhaça de todos os tempos. Ela, com seus 1,67m de puro charme e elegância, ela que tem as pernas mais moles do que mola, a cintura mais bamba que manteiga derretida, dona de uma beleza inigualável e um olhar fixante, ela que é cheia de doçura e encanto: Zabeinha.

Utilizo essa apresentação em determinadas situações, como no início do número solo *E não sou eu uma mulher?* ou dentro de um quarto de hospital, quando ainda não conheço o paciente e há abertura para esse jogo. Dessa maneira, saio do campo de visão do mesmo e anuncio a chegada de alguém muito especial. Em seguida, entro em cena em um estado de alegria e entusiasmo, demonstrando empolgação e uma falsa modéstia em relação aos elogios feitos na anunciação.

Tal apresentação permite ao público conhecer algumas características da palhaça que está em jogo. Geralmente, essas apresentações podem ter traços de sua personalidade, dos estados emocionais e de sua composição física (figurino, maquiagem e trejeitos). Nesse momento, é acentuado algum ponto que a palhaça irá demonstrar no primeiro contato visual com o público. Em algumas entradas, utilizo o contraponto de elegante/deselegante em uma só ação, ao levantar a saia cumprimentando o público num gesto de cortesia, porém, a calçola da palhaça fica a mostra, revelando quão atrapalhada ela é.

A composição física de Zabeinha evidencia algumas partes do seu corpo. A saia de cintura alta, tem a intenção de alongar o torso e evidenciar o busto, dando assim a impressão de uma mulher grandalhona e robusta, em contraponto a essa imagem, está uma flor amarela em seu cabelo, possibilitando uma ideia de delicadeza. Ou seja, a princípio pode-se ter a leitura de uma figura forte e doce, no entanto, essa visão sofre constantes metamorfoses na relação com o público.

Tanto o busto quanto a flor são pontos que, intencionalmente, foram destacados com a finalidade de trazer um olhar para o corpo da palhaça, especialmente para o cabelo. Abordar isso esteticamente, na construção da minha palhaça, vai ao encontro do que pontua Grada Kilomba (2019, p. 127):

O cabelo africano foi então classificado como “cabelo ruim”. Ao mesmo tempo, negras e negros foram pressionadas/os a alisar o “cabelo ruim” com produtos químicos apropriados, desenvolvidos por indústrias europeias. Essas eram formas de controle e apagamento dos chamados “sinais repulsivos” da negritude. Nesse contexto, o cabelo tornou-se o instrumento mais importante da consciência política entre africanas e africanos da diáspora. Dreadlocks, rasta, cabelos crespos ou “black” e penteados africanos transmitem uma mensagem política de fortalecimento racial e um protesto contra a opressão racial. Eles são políticos e moldam as posições de mulheres negras em relação à raça, gênero e beleza.

Diante disso, reflito sobre o meu processo formativo em palhaçaria, no que diz respeito aos estudos de composição da figura, em elementos como maquiagem, adereços e trejeitos. Uma das orientações, que esteve presente em todas as oficinas formativas e cursos livres em palhaçaria das quais participei, foi dar foco a alguma parte do corpo como mote risível.

Essa recomendação, para mim, era sempre conflituosa, pois o meu corpo negro, através das estruturas racistas, está inscrito socialmente como o disforme, fora dos padrões e normas de beleza e civilidade. O conflito vinha, então, do seguinte pensamento: como expor o ridículo em um corpo historicamente ridicularizado?

Nessa composição da figura da/o palhaça/o, sobretudo de uma/um palhaça/o negra/o, é fundamental estar atenta/o para não corroborar e perpetuar os racismos simbólicos que degradam a imagem dos sujeitos negros. Sobre essa questão, a palhaça e pesquisadora Adriana Patrícia dos Santos (2021, p. 124) nos diz:

Justamente nesse “desajuste” reside a força poética da/o palhaça/o e sua intensidade de existir e se inscrever como figura singular e fundamental para um coletivo. Em minha experiência como palhaça noto que esse “desajuste” é algo que nos foi imposto como tal, como algo negativo quando, na verdade, trata-se de um modo de estar no mundo, não de um desajuste em si, mas de um desajuste e um ridículo determinado pelo entorno. Ou seja, um dos

princípios na palhaçaria é sentir-se forasteiro, ou fora de um contexto; essa prática funciona como um tipo de trampolim para escapar das armadilhas impostas a nós mesmas/os, logo o ridículo na arte da palhaçaria é o avesso da ideia de ridicularização.

Nesse sentido, escolhi dar foco à beleza dos cabelos crespos e da pele negra. Logo, um dos traços da personalidade da minha palhaça é se mostrar elegante, com a maquiagem bem-feita e o figurino bem passado e alinhado. Além disso, ela executa as músicas e o canto com graciosidade e esmero.

O contraponto dessa característica está na forma astuciosa de esquivar-se da autoridade, de burlar a ordem, de transgredir a norma. Assim, a palavra com duplo sentido ganha dinâmica e conduz o jogo, de forma que as camadas da ação são postas uma junto à outra, em uma dramaturgia construída com o público.

Um dos jogos do meu repertório de ações que foi feito inúmeras vezes com pessoas e públicos diferentes é a *gag do desmaio*. Dado o contexto hospitalar, o desmaio é um evento clínico no qual o paciente, por alguns instantes, perde a consciência e também capacidade de ficar de pé. Esse estado é recorrente nesse ambiente e, ao longo desses onze anos de atuação, por vezes, o presenciei. Dessa forma, ao observar como os profissionais de saúde lidavam com o ocorrido, aferindo a respiração, os batimentos cardíacos e aguardando resposta do paciente aos procedimentos, criei o jogo.

Ao me deparar com uma criança, mãe, pai, faxineira/o ou enfermeira/o negras/os, subitamente, eu desmaio e caio nos braços da minha dupla. A/o outra/o palhaça/o, já ciente do jogo, me pergunta o porquê do desmaio e, antes de vir a resposta, eu olho novamente para a pessoa escolhida como foco e desmaio mais uma vez, ficando evidente o que provocou a síncope.

Dando sequência ao jogo, a/o outra/o palhaça/o verifica minha respiração e diz que estou melhorando, desse modo, abro os olhos e pergunto à paciente: “para que tanta beleza?” E sigo fazendo elogios aos cabelos, aos olhos, à boca, ao dedão do pé, até que a/o outra/o palhaça/o interrompe dizendo: “chega!”

Nesse instante, eu digo que meu coração precisa ser examinado. Assim, entrego o estetoscópio a/ao paciente que faz a verificação. Pergunto a ela/e se está batendo. Ao escutar que sim, com gestos e falas exageradas, digo que ele bate devido à sua beleza. Nesse momento, minha/meu parceira/o me tira do quarto. Porém, continuo enviando beijos e fazendo elogios, até sair de seu campo de visão.



A escolha por fazer uma ação exagerada, que enalteça a beleza daquela criança negra tem como intenção tratar, no sentido medicinal, sua autoestima, proporcionando um momento em que ela se sinta bela, querida e valorizada. Sentimentos esses, muitas vezes, não cultivados ou mesmo conhecidos, devido às experiências racistas de usurpação das subjetividades negras.

A respeito da baixa autoestima e da visão deturpada sobre si, desenvolvidas por pessoas negras, através dos racismos simbólicos, bell hooks (2019, p. 25) acredita que, se estivéssemos avançando nessa discussão, “[...] uma significativa revolução de valores teria acontecido em nossa sociedade e, então, não seríamos mais bombardeados por imagens profundamente negativas do que é ser negro: imagens que atacam a psique de todos”.

Luiz Rufino (2019, p. 68) corrobora o pensamento de bell hooks, e, em relação à descrença nas pessoas negras, cultivada pela hegemonia branca, nos diz que:

[...] o projeto colonial compreende-se como um projeto de mortandade, calçado no desvio existencial e na aniquilação de saberes. O colonialismo codificou a credibilidade e a edificação do ocidente europeu a partir da pilhagem de corpos negro-africanos e ameríndios. Esse massacre corresponde à ausência e a descredibilidade incutida às populações não brancas.

Ciente dessa realidade que visa a promover o silenciamento dos sujeitos negros, os impedindo de serem, no sentido de gozar de sua existência sem ter que calçar os mascaramentos do embranquecimento social, por meio da astúcia iminente à figura da minha palhaça, lanço mão da palavra “aprazível”, endereçada como flecha a mirar meus pares, o público negro, com a intenção de potencializar um olhar generoso e cuidadoso sobre si.

A inserção de uma fala e ações corpóreas que representem resposta a algo visto pela/o palhaça/o é um artifício comum à palhaçaria. Faz parte da comunicação entre palhaça/o e espectador/a. A leitura feita do ambiente ou da pessoa/público em correlação no jogo permite que ela/ele escancare e tensione o que está escrito nas entrelinhas.

Segundo Ricardo Puccetti (2017, p. 115),

[...] o “diálogo” do palhaço com as pessoas do público, em suas mais diversas possibilidades, é fundamental para a ação cênica acontecer em sua plenitude (sendo um espetáculo ou um pequeno número). Quando o palhaço atua, o público deixa de ser apenas aquele que vê; ele participa e é parte integrante do que acontece em cena, é um observador ativo. Quando o palhaço entra em cena, e a “entrada” é um dos procedimentos mais importantes do palhaço, é como se jogasse uma isca que vai fisgar alguém da plateia e, através desse primeiro contato, amplia sua relação, estendendo-a para as demais pessoas como se as envolvesse numa rede. No fundo, o palhaço é um “pescador” de olhares.

Dessa maneira, ao desmaiar com a irresistível beleza de uma pessoa negra, o discurso que a palhaça apresenta corporalmente (quando ela cai) e/ou verbalmente (quando faz elogios, ao ser venerado), concede, às outras pessoas que assistem ao jogo cênico a possibilidade de enxergar o que ela está vendo, pois a/o palhaça/o mostra ao público aquilo que ela/ele quer que seja visto. E, nesse caso, a palhaça escolhe ver e compartilhar a beleza dos corpos negros.

Luiz Rufino (2019, p. 61) nos diz que “[...] o corpo como esfera de saber é aquele que transgride a violência e a opressão inscrevendo formas de luta e possibilidades de reinvenção de si”. Dessa maneira, ao trazer um olhar positivo para os corpos negros, a palhaça movimenta uma das problemáticas do racismo, a violência simbólica sofrida cotidianamente pela população negra, algo que soterra nossa autoestima e nos estigmatiza.

Experimentar uma relação de autocuidado e autoamor, para inúmeras pessoas negras, é algo impensável, uma vez que, para alcançar o ideal de beleza, passamos por um processo de anulação e rejeição de nossos corpos. Desde crianças, assimilamos que há algo de errado com nossa aparência, devido à cor da pele e aos traços físicos. Experimentamos a solidão, quando outros colegas brancos nos excluem da brincadeira ou quando o/a professor/a nos aponta como problema/indisciplinados/irrecuperável.

Tais exclusões se repetem na adolescência e seguem até a vida adulta, causando traumas afetivos, fazendo-nos acreditar que não merecemos ser amadas/os, que somos incapazes de aprender e produzir conhecimento, impondo-nos a condição subalterna na relação com pessoas brancas, pois não nos é permitido ocupar lugares de poder. Isso acontece nas mais diversas esferas de nossas vidas.

Embora eu compreenda como os mecanismos dos racismos operam, observo como tais violências me atravessaram e ainda me atravessam, fazendo com que eu perca potência e energia vital. Enquanto palhaça, dedico a essa função o poder de minha ancestralidade negra, para que meus pares se sintam cuidados, amados e autônomos. Dessa maneira, utilizo o jogo da palhaça negra, bem como dos recursos corporais para cumprir meu intento e dialogar com o público.

Na palhaçaria hospitalar, estamos muito próximos das/os pacientes e, como passamos um ano no mesmo hospital, acompanhamos as entradas preocupantes, as alegrias das altas, as lágrimas dos óbitos, o alívio da melhora, o olhar desesperado, o medo da morte e a dor.

Existem períodos na internação que permitem que a/o palhaça/o aprofunde a relação criada com a/o paciente. O vínculo vai além da brincadeira e da palhaçada. Há uma segurança em deixar a/o filha/o com a/o palhaça/o para ir ao banheiro. Há, também, as revelações amorosas, os convites para os almoços de domingo em família e as fotos enviadas de casa, que

mostram como a vida vai prosseguindo. Ao chegarmos a essa fase do atendimento, conhecemos bem os pacientes, o que nos instiga ir além em determinados assuntos.

Atendíamos, há sete meses, uma adolescente de 15 anos, que foi internada devido a uma forte dor nas pernas. A primeira vez que a vimos foi no pronto atendimento,<sup>26</sup> ao ver uma menina negra com seus cabelos crespos e olhos amendoados, a palhaça, imediatamente, fingiu um desmaio, dando início à *gag do desmaio*.

Ao seu lado estava a mãe, sorrindo. Terminada a *gag*, ela pergunta se pode tirar uma foto, pois, segundo ela, teria alta mais tarde. No entanto, no atendimento seguinte, ao chegarmos na ala oncológica, lá estava ela, em quarto grande, sem outros pacientes, triste, pois os exames apontaram um câncer. Ao nos ver, ela disse: “*não tive alta, vou ter de ficar aqui, não sei até quando!*”. Então, começamos o jogo, dissemos a ela que estava em ótimas mãos, afinal, éramos suas médicas e iríamos examiná-la.

Peguei o estetoscópio, auscultei seu coração, porém, o posicionei no lugar errado, em sua barriga, ela sorriu, a outra palhaça me corrigiu dizendo que não era ali e, sim, mais acima. Então, o posicionei em sua cabeça, ela sorriu novamente, a outra palhaça, demonstrando impaciência, disse que era mais embaixo e eu o coloquei no seu dedo do pé. Naquele momento, minha parceira apontou, em seu próprio corpo, onde ficava o coração. Eu, então, ouvi o coração dela e não da paciente. Ela sorriu, minha parceira se desculpou pelo equívoco e saímos do quarto.

No atendimento seguinte, ela nos recebeu assentada na cama e já sorrindo. Entramos e iniciamos o atendimento. E, assim, a cada novo encontro, era uma história diferente, ela se mostrava confiante e animada com o tratamento e sempre nos recebia bem. Em uma das visitas, chegamos a seu quarto e ela não estava lá, prosseguimos os atendimentos e a encontramos em um quarto com outros três meninos. Ela estava no último leito, deitada com o cobertor cobrindo o seu rosto.

Como de costume, a chamamos pelo nome, porém, ela nos respondeu timidamente. Perguntei se estava dormindo e a resposta foi “não”. Ao nos aproximarmos do leito, vimos que seus cabelos haviam sido raspados, ela disse que naquele dia não queria conversar. Respeitamos seu desejo e seguimos atendendo os meninos.

---

<sup>26</sup> Local que se destina aos casos de emergência e urgência nos hospitais. São atendidas/os as/os pacientes que apresentam risco de óbito.

Os três atendimentos seguintes foram desafiadores, pois nenhum dos jogos propostos era aceito. Ela nos observava jogando com os meninos, mas sem qualquer interação e interesse. Sua atitude me inquietava, pensando o que poderia fazer para retomar nossa relação.

Ao perceber que ela estava em um quarto com três meninos da mesma faixa etária, que o fato de estar careca feria sua autoimagem e, por consequência, sua autoestima, procurei a enfermeira de plantão e indaguei a ela como estava o comportamento da paciente nos últimos atendimentos. Ela me disse que também a achou bem desanimada, mas julgava ser pelo processo de quimioterapia.

Perguntei se era possível mudá-la de quarto e argumentei que se tratava de uma menina, adolescente, que, há pouco, havia perdido os cabelos e, por isso, poderia não estar se sentindo bem na presença de meninos. Ela disse que iria olhar um quarto, mas que não garantia a mudança, pois os leitos estavam cheios.

No atendimento seguinte, a encontramos dividindo o quarto com outra menina. Sua postura corporal, atitude e semblante haviam mudado, não estava mais deitada e, sim, sentada na cama, conversando com a colega. Ao nos ver na porta, ela nos recebeu com um olhar carinhoso e esboçou um leve sorriso, parecia que as alegrias de nossos encontros não haviam se rompido, pois retornamos do ponto em que estávamos antes da mudança de quarto e de sua aparência.

Sabíamos da existência do hiato entre nós, porém, o acordo tácito de troca afetiva, disposto no jogo das palhaças, sobrepôs o ocorrido e firmamos mais esse contrato de algo vivenciado entre nós. Algumas vezes, na palhaçaria hospitalar, o vínculo criado nos possibilita ampliar o conforto emocional direcionado a/ao paciente, que não vem do tropeço ou das expertises da/o palhaça/o, mas sim do olhar sensível, generoso e solidário em relação a/ao outra/o.

O jogo, nesse caso, interseccionou três marcadores: gênero, raça e autoestima. Sendo a paciente em questão uma menina, negra e adolescente, tais pontos se cruzam no que concerne à sua autoimagem, pois, devido ao tratamento oncológico, ela teve seus cabelos raspados e a medicação produziu um inchaço corporal, o que resultou em uma mudança comportamental.

A respeito dos enfrentamentos púberes, Roselita Gesser e Cleber Lázaro (2018, p. 20) nos dizem que:

[...] para além dos conflitos e dos questionamentos internos gerados pela adolescência, nos quais se configuram pela busca de si mesma, da construção e do processo de autoimagem, de autoestima, de autodefinição corporal e psicológica, coexiste o conflito externo gerado pelas relações sociais e culturais nas quais as meninas mulheres negras passam a interagir e transitar.

Por ser a adolescência um período em que há uma grande preocupação com a própria imagem e sendo o cabelo um elemento relevante ligado à aparência, o fato de a paciente dividir o quarto com meninos, naquele momento em que sua imagem estava comprometida, pode ter afetado sua autoconfiança e, por consequência, suas relações interpessoais.

Junto a esse fato, estão as questões raciais vivenciadas no período em questão. Para Elânia Francisco Lima (2018, p. 50),

[...] as adolescentes negras chegam nessa fase da vida com aprendizado prévio de como a sociedade espera que pessoas negras devam se comportar, o tom de voz permitido, além de comportamentos e regras relacionados à vida afetivo-sexual ensinados em sua interação com a família e também no ambiente escolar.

Dessa maneira, o jogo da palhaça negra abarca outras dimensões na relação palhaça/paciente, desvelando camadas do campo social, subjetivo e emocional. Essa situação me trouxe a percepção de como a normalização do padrão hegemônico produz um olhar desumanizador, insensível e sem empatia para com os corpos negros.

Não poderia, portanto, deixar de concordar com Luiz Rufino (2019, p. 12) quando reflete sobre os caminhos que fazemos para desviar da lógica opressora:

Eis a cumeeira da modernidade, sustentada sobre os pilares da raça, do racismo e do Estado-Nação, a energia desse espectro continua a nos afetar. Lançados a essa demanda, haveremos de jogar o jogo, fomos produzidos como desvio, como seres vacilantes e aí inventamos a ginga, sapiência do *entre*, para lançar movimentos no vazio deixado. Os seres submetidos às lógicas de opressão desse sistema são inventores do jogo do corpo, palavra e ritmo. Tomado pela cadência da *vadiação* (invenção lúdica e sabedoria de fresta), farei o meu jogo praticando alguns giros e negaças, plantando ponta-cabeça. Assim, inverteo algumas posições, cruzo algumas noções para fazer alguns caminhos – essa é a potência da transformação assente nas encruzilhadas. (grifos do autor)

E, nessa encruzilhada da palhaçaria com as relações étnico-raciais, gingo nos corredores do hospital com olhar atento aos cuidados endereçados aos meus pares, no momento de vulnerabilidade salutar, desfruto da irreverência da palavra da palhaça como barganha, troco sorrisos por melhoria nos atendimentos. Bato com a cara na parede, faço um estardalhaço com a intenção de chamar a atenção da/o médica/o para que ela/e ouça – e responda – à pergunta angustiada da mãe.

Eu cruzo os episódios de racismo que vivi com os dos meus pares e, sabendo que pode haver semelhanças entre eles, antecipo a resposta à ação violenta. Através do jogo, em palhaçaria negra, dou voz aos silêncios, foco as invisibilidades e provooco o caos desorganizando a estrutura racista.

### 3 OS CAMINHOS DA PALHAÇA NEGRA

Na esquina do tempo, arreio um *ebó cívico*, ato poético/político/ético para que se abram novos caminhos para praticarmos nossas virações de mundo.

(Luiz Rufino, 2019, p. 71)

Os caminhos que trilho na busca por uma palhaçaria negra não se dão de forma linear, mas, sim, espiralar, com ciclos que não encontram um ponto final em seus percursos, mas muitas intercessões que geram novas direções que se metamorfoseiam de acordo com os movimentos que faço, na busca por uma compreensão e feitura de uma comicidade afrorreferenciada e antirracista.

Constantemente, retorno às lembranças dos desenhos animados que assistia na infância, das brincadeiras e piadas que fazia e ouvia em casa, dos filmes de comédia que vi, dos espetáculos de circo itinerante que fui, das músicas e paródias que povoam a minha memória. Elas conversam com as percepções do presente e com as técnicas e aprendizados em palhaçaria que adquiri, culminando nos meus jogos cômicos do presente e moldando os futuros.

“Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem”, nos ensina Leda Maria Martins (2021, p. 23). É certo que em muitas, ou em quase todas as lembranças, a piada racista era uma constante. No entanto, enquanto palhaça negra, criar e recriar um repertório antirracista e afrorreferenciado é o que movimenta e impulsiona minhas práticas cênicas-pedagógicas.

Além dos exames e jogos que compõem minhas práticas diárias, que vêm citados, ao longo da dissertação, há, também, na OSC Instituto Hahaha, um acompanhamento do calendário de festividades brasileiras. Assim, preparamos cortejos para celebrar o Carnaval, o São João e o Natal, a fim de que o paciente internado no período de tais festividades também participe das mesmas. Nessas festividades, passamos um longo período assumindo um padrão de estética cênica que reforçava o ideal de beleza imposto pela branquitude, embora alguns festejos, como o Carnaval, fossem de origem afro-brasileira, sua apresentação estética não condizia com a sua proveniência. Esse fato acabava diluindo tais referências, de modo que sua composição se assemelhava aos bailes de carnaval das comédias de costumes italiana.

Tendo isso em vista, à medida que fui buscando e aprofundando os estudos em palhaçaria negra, percebi que se fazia necessário modificar nossas escolhas, de forma que trouxessem as referências das corporalidades e, também, as sonoridades negras. A partir dos questionamentos que trazia para a construção dos espetáculos e cortejos, passamos a contar com a presença da música, da dança e das referências afro-brasileiras.

Percebo que, a partir dos meus posicionamentos políticos e ideológicos, apresentados no jogo, em que questiono e denuncio as violências presentes na produção e reprodução compulsória de piadas e jogos machistas, racistas, homofóbicos, gordofóbicos, eugenistas, transfóbicos e misóginos, que estão, convencionalmente, arraigados na comicidade brasileira, me coube o lugar de educar meus colegas de trabalho, no sentido de igualmente repensarem seus jogos.

Compartilho textos, artigos, vídeos e, também, exponho algumas situações do nosso cotidiano nos hospitais, que elucidam e apontam caminhos para uma comicidade não violenta. Acredito ser de interesse da instituição compreender os procedimentos da luta antirracista e de outros grupos minoritários, pois os subsídios que permitem a realização das atividades vêm de incentivo fiscal, logo, o recurso é público e temos, por obrigação ética, que oferecer ações que não aviltem tais grupos.

Atualmente, o Instituto Hahaha está presente, diariamente, em nove hospitais, oito instituições de longa permanência para idosas/os (ILPI) e quatro escolas de Educação Infantil (Emei), totalizando 21 instituições públicas atendidas em Belo Horizonte. Segundo o balanço de prestação de contas da instituição, do ano de 2022, foram atendidas 125.180 pessoas.

Reside nesse número a importância de trazer, para essa instituição, na qual presto serviços, a educação antirracista, visando a ações cômicas não violentas, pois elas reverberam em um número significativo de pessoas que terão suas subjetividades preservadas e acolhidas ou, até mesmo, representadas nas ações da palhaça e do palhaço.

Assim, este capítulo é um mapa/memorial, onde descrevo as minhas práticas e caminhos sobre palhaçaria negra, algumas realizadas em conjunto e, outras, sozinha. É importante salientar que todas as ações, assim como eu, estão em contínua formação e transformação, de modo que não cabem, aqui, pontos finais. Antes, novas pontes, conexões, começos e sentidos.

Minhas propostas e produções cênicas e pedagógicas, além de serem indissociáveis, as questões sociais e raciais acompanham minha expansão intelectual e processos de autoconhecimento, em um movimento sankofiano,<sup>27</sup> trazendo a memória e os saberes da minha ancestralidade como princípio fundante dos meus fazeres artísticos.

Essa é a maneira como firmo os caminhos abertos por aqueles que vieram antes de mim, almejando o bem-estar comum, a emancipação e a alegria como condutor de energia vital para o povo preto. Concordo, assim, com Leda Maria Martins (2021, p. 23), quando diz que “[...] o

---

<sup>27</sup> Sankofa é um provérbio africano que significa “que nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás”. Ele é simbolizado pelo Adinkra, um pássaro que olha trás, carregando um ovo no bico. Para mais informações a respeito dos símbolos Adinkras, recomendo ver a página: <https://ipeafro.org.br/acoef/pesquisa/adinkra/>.

que no corpo e na voz se repete é também episteme”. Assim, na escrita que segue, apresento um pequeno recorte das minhas práticas antirracistas no jogo da palhaçaria negra.

### 3.1 Cortejo de Carnaval

Há uma tradição, na OSC Instituto Hahaha, de produzir, no Carnaval, uma paródia com a música mais tocada no ano. Dessarte, reunimos o corpo artístico e compomos a letra em cima da melodia da música escolhida. Ela deve remeter às questões hospitalares e propor um efeito cômico, *gag* musical.

Em 2017, a palhaça Janaina Morse, que integrava o elenco da OSC, compôs o *Funk das enfermeiras*, parodiando a música *Beijinho no Ombro*, de Valesca Popozuda, uma das primeiras mulheres a compor letras e coreografias no gênero musical funk carioca. Fiquei com a função de cantar e, junto a outras três palhaças, coreografar a música para a apresentação nos hospitais.

A paródia falava do medo de injeção e da jornada de trabalho da equipe de enfermagem. Eis a letra da música *Funk das enfermeiras*:

Desejo a todas enfermeiras folga longa  
 Para que eu não tenha mais que tomar minha injeção  
 Benzetacil, amoxicilina ou dipirona  
 Subcutânea, intravenosa, desse jeito não  
 Beijinho no ombro pras agulhas passar longe  
 Beijinho no ombro para as enfermeiras do plantão  
 Beijinho no ombro pras agulhas passar longe  
 Beijinho no ombro não vem mais me furar não  
 Não vem mais me furar não

A música teve uma grande repercussão entre toda a equipe hospitalar, não só entre as enfermeiras, mas, também, em meio às mães, pais e crianças que recebem os cuidados delas. No jogo musical que foi proposto, no primeiro instante, as/os palhaças/os cantaram e dançaram a música sem a participação do público. No segundo momento, abrimos o jogo e os convidamos a dançar e cantar conosco.

Assim, houve um frenesi coletivo, pois, como as protagonistas da música eram as enfermeiras e a letra expunha o medo da/o paciente da injeção, possibilitou que a criança, a mãe e a enfermeira rissem de uma situação corriqueira nesse ambiente, que causa dor e apreensão, quando executada.

Observei que houve liberdade em dançar e cantar funk junto às palhaças e aos palhaços, sem se limitar à visão preconceituosa que existe sobre esse gênero musical que, muitas vezes, é tido como inferior ou, até mesmo, não considerado música, devido à sua origem periférica.



O funk carioca é uma variação do hip-hop e do funk afro-americano, criado na década de 1950. Segundo Carlos Palombini (2009, p. 2), “[...] o nome 'funk' aderiu à música em função de sua gestação na cena dos bailes funk cariocas dos anos oitenta, movidos a funk e rap norte-americanos”. Aqui, no Brasil, ele foi difundido vinte anos depois, por artistas das periferias do Rio de Janeiro. O funk possui um ritmo dançante e suas letras expressam o cotidiano, as violências e as vivências da população que reside nas favelas.

Há uma discriminação quanto a esse gênero musical, pois ele reflete o cotidiano de quem vive nas margens da sociedade. Através de suas narrativas, critica e problematiza questões socioeconômicas, territoriais e, também, promove reflexões a respeito da diversidade sexual, musical, racial e de gênero, desvelando as diferenças existentes entre o centro e a periferia.

A musicista Inês de Almeida Rocha e o professor de educação musical Paulo Roberto de Oliveira Coutinho (2021, p. 6) compreendem a hostilidade ao funk da seguinte maneira:

Entendemos que o âmago da questão de marginalização do funk na atualidade se assemelha ao contexto de marginalização na trajetória do samba. A diáspora africana nas estruturas geográficas, culturais, sociais e econômicas brasileiras provocou um deslocamento da população africana em terras brasileiras, sobretudo no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. Esse deslocamento desenfreado não foi acompanhado por políticas públicas que assegurassem o direito de acesso à população negra aos bens de consumo, saúde e, sobretudo, educação. Nesse cenário, os negros foram colocados à margem das ações governamentais, provocando assimetrias culturais nas relações de poder entre a elite, na figura do Estado, e a classe pobre, representada majoritariamente por negros.

A depreciação sonora e estética sofrida pelo funk faz refletir quanto ao valor hierárquico de uma cultura sobre a outra. Cantar e dançar funk simboliza estar próximo à cultura da favela e, no senso comum, isso estaria ligado à pobreza, violência, promiscuidade e ao que não é agradável e respeitável. Essa idealização não confere à favela e ao funk o lugar de expressão e produção artísticas, mas, sim, o cerceia pela visão racista de ser coisa de preto e favelado, corroborando a ideia igualmente racista que a cultura periférica é inferior à do centro.

Isso posto, a/o palhaça/o, ao inserir o funk como mote principal de uma ação já esperada na comunidade hospitalar que atendemos, dando a ele lugar de destaque, desloca alguns valores sociais, como a ideia de o funk ser um estilo musical inadequado para pessoas que possuem profissões de grande prestígio e *status*, como o médico e enfermeiras.

Além disso, a paródia no jogo da/o palhaça/o permitiu à mãe, ao pai, à/o médica/o, à/o faxineira/o, aos pacientes e enfermeiras/os se divertirem juntas/os, possibilitando uma quebra

do pensamento engessado de não proximidade entre profissionais da saúde e pacientes. Havia, sim, alguns olhares e falas reprovadoras, porém, as intervenções da/os palhaço/os foram democráticas, respeitando o desejo do público de participar ou não.

Figura 4 – Bloco Hahaha de Carnaval.



Foto: Acervo do Instituto Hahaha, Fabiano Lana, 2019.

Dessa maneira, transponho para a minha práxis o pensamento de Luiz Rufino (2019), quando diz que as práticas pedagógicas são produzidas através da intersecção entre as estéticas, poéticas e políticas, visando a uma transformação e emancipação do ser, e, nessa direção, formulo os jogos cênicos a partir dessa perspectiva.

Segundo Rufino (2019, p. 20) a pedagogia é, também, um ato “[...] político, pois assume como problemática ética/estética e ato de responsabilidade a luta contra o racismo anti-negro e a transgressão dos parâmetros coloniais. Essa dimensão está implicada diretamente com a preservação da vida em sua diversidade”.

Explorar, no jogo cênico, a diversidade musical e cultural pode permitir um olhar menos preconceituoso para outros modos de ser e existir. Além disso, no contexto hospitalar, promove a interação brincante entre setores que possuem relações hierárquicas e de poder. Essa colocação não se apoia em uma visão romântica a respeito desses lugares, mas considero que esse momento pode reverberar em um atendimento mais humanizado e em uma escuta mais atenciosa ao paciente, em um tratamento mais gentil entre os profissionais e no alívio das tensões próprias desse complexo.

### 3.2 Eu posso ser o que eu quiser

No período pandêmico, as visitas aos hospitais e instituições foram suspensas, devido à implementação do distanciamento social, seguindo a orientação da Organização Mundial de Saúde (OMS), como medida de contenção da transmissão do vírus SARS-CoV2 entre a população.

Dessa maneira, passamos um curto período sem desenvolver as intervenções nos hospitais, pois foi necessária uma readequação das ações dos projetos de incentivo à cultura. Rapidamente, a gestão administrativa do Instituto Hahaha adequou suas propostas cênicas, antes presenciais, para o modo virtual e, assim, seguimos com os atendimentos às instituições que recebem o programa.

Para que isso ocorresse, a instituição adotou algumas estratégias, como a compra de aparelhos celular, o que viabilizou a criação do Consultório Hahaha.<sup>28</sup> O setor de comunicação, junto ao de produção, divulgaram nas redes sociais e nas instituições atendidas o número de celular que receberia a ligação do público. Assim, palhaças e palhaços ficavam em casa de plantão, recebendo as ligações dos pacientes em consultas *on-line*. Houve um rodízio entre as palhaças e os palhaços e, a cada semana, um assumia os teleatendimentos. Essa ação teve uma excelente recepção entre os pacientes e, diariamente, recebíamos muitas ligações, o que resultou na criação de uma lista de números telefônicos, por meio dos quais eram feitos os agendamentos dos atendimentos para os dias seguintes.

Com o intuito de alcançar uma quantidade maior de pessoas e de garantir o número estimado de público atendido anualmente, foram produzidas *lives* de espetáculos de improvisação e atendimentos ao paciente. Mais tarde, com a compra de tablets, pudemos atender as/os pacientes idosas/os nos hospitais e instituições de longa permanência (ILPI). Para isso, tivemos o auxílio das/os profissionais de saúde, que se dispunham a higienizar e levar o aparelho as/aos pacientes. A interação só foi possível devido à ação generosa dessas/es profissionais.

Houve, também, a criação de vídeos que, semanalmente, eram publicados nos canais de comunicação da instituição. Os roteiros eram escritos por palhaças e palhaços. Nós nos reuníamos virtualmente, na mesa de redação, e, ali, apresentávamos nossa proposta de roteiro. A cada encontro, eram apresentados quatro roteiros. Nós os líamos e escutávamos as impressões das/os outras/os palhaças/os e, se necessário, ajustávamos o que era preciso. As pontuações

---

<sup>28</sup> A criação do Consultório de Palhaças/os é uma analogia ao consultório médico que, na pandemia, também foi adaptado ao modo virtual.

feitas eram acolhidas segundo as políticas da instituição e o olhar da/o palhaça/o que iria atuar no vídeo.

Nesse contexto, escrevi um roteiro em parceria com o palhaço Robert Durval, intitulado *Eu posso ser o que eu quiser*.<sup>29</sup> Sua premissa partia da ideia de inspirar a criança negra ao pensamento de que ela pode ter a profissão que desejar. Assim, com a intenção de ser referência para tais crianças, no que tange à ocupação de espaços e no exercício de profissões que, historicamente, são desempenhadas por pessoas brancas, Durval e eu protagonizamos o vídeo, do qual se pode ter uma ideia a partir da sinopse e dos pequenos trechos do roteiro que transcrevo a seguir:

Zabeinha e Durval estão brincando no quintal de casa, o jogo ganha outras possibilidades quando Zabeinha pergunta a Durval: o que você vai ser quando crescer? No jogo da imaginação, eles se tornam professores, príncipes, presidente do país, cantores, advogado, engenheiro, marinheiro, cozinheira, jogador de futebol, médico e um monte de outras coisas.

Quadro 1: Roteiro (fragmento): “Eu posso ser o que eu quiser”

Cena/Take: 01	Cena/Take: 02	Cena/Take: 03
Plano Aberto	Plano Fechado	Plano Aberto
Zabeinha e Durval estão no quintal brincando de amarelinha.	Zab e Durval estão brincando de esconde-esconde.	Zab, sobe na escada e diz para Durval: — agora eu sou a rainha! Durval logo responde — e eu serei o rei. Os dois dançam como reis, rodopiam e caem.

<sup>29</sup> O vídeo completo está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=igGcnQgdMec>.

Cena/Take: 04	Cena/Take: 05	Cena/Take: 06
Plano Fechado	Plano Fechado	Plano Fechado
Os dois sentados no chão cansados da brincadeira. Zab pergunta para Durval: — o que você vai ser quando crescer?	Durval, suspira como se estivesse pensando e diz: — Jogador de futebol. Aqui aparece a imagem de Durval, jogando futebol. Sai do sonho e pergunta para Zab: — e você vai ser o quê?	Zab responde, na mesma ideia de suspiro e sonho. — Eu vou ser veterinária, examina um cachorro.
Cena/Take: 07	Cena/Take: 08	Cena/Take: 09
Plano Detalhe	Plano Fechado	Plano Fechado
Durval, interrompe e diz: — Ah, não, mudei de ideia, vou ser cantor. Zab: — eu vou ser professora.	Zab: — e eu vou ser astronauta. Durval: — eu vou ser cozinheiro. Zab: — eu vou ser advogada. Duval: — eu vou ser médico.	Durval, — eu vou ser presidente do Brasil. Zab: — uau Durval, que legal! Take 15. Durval e Zab juntos: — nós podemos ser o que quiser! Take 16. Durval e Zab continuam brincando no quintal.

Fonte: Acervo Instituto Hahaha, 2021.

No início do vídeo, Zabeinha e Durval vestiam seus figurinos habituais, ao longo da brincadeira, eles os trocavam, seguindo a narrativa da história. A fim de referenciar os reis e rainhas de África, bem como destacar a altivez de nossa realeza ancestral, escolhemos a estamparia africana como vestimenta cênica.

A escolha por narrar o vídeo assim vestidos tinha como pretensão mostrar que, no continente africano, havia reis e rainhas distintos e poderosos. Refutando o pensamento racista difundido no imaginário popular de que os povos sequestrados de África eram pessoas sem prestígio e notoriedade. Além disso, intencionava, também, aguçar a curiosidade do espectador, estimulando-o a buscar saber quais eram aquelas etnias e como era o reinado de cada rei e rainha africanos.

A indumentária do palhaço Durval era composta por uma bata com grafismos africanos e calça de linho branca. O figurino escolhido por Zabeinha foi um vestido em tons de vermelho, amarelo e azul. Na cabeça, utilizei um turbante como coroa. Dessa maneira, o vídeo foi fundamentado na ideia de representatividade negra.

Figura 5 – “Eu posso ser o que eu quiser”.



Foto: Print retirado do Canal Hahaha, no Youtube.

A exemplificação de personagens negros, como reforço positivo é fundamental para que a criança negra possa ter uma imagem afirmativa de si. Poder se enxergar no herói, no médico e na professora é um rompimento da estrutura racista que, desde pequenos, nos ensina que esses lugares não são para pessoas negras. Nilma Lino Gomes (2019, p. 146) nos lembra que “[...] a força da escravidão e das representações negativas forjadas durante este processo deixou marcas profundas e negativas na identidade do negro brasileiro e na representação social em torno de sua raça”. Ora, se a perpetuação dessa nefasta estrutura ainda vigora, eu, enquanto artista negra,

que sou atravessada por ela todos os dias, coloco a palhaçaria negra como ato insurgente, reclamando a subtração da autoestima do povo preto.

Assim, o vídeo traz uma visão positiva dos personagens negros que aparecem em cena, podendo, dessa maneira, possibilitar uma identificação da criança negra com tais sujeitos, o que pode vir a fortalecer sua construção identitária no âmbito racial. A representatividade concerne à criança o direito de se ver e se reconhecer na história contada, abrindo espaço para imaginar inúmeras perspectivas de ser.

Em consonância com esse pensamento está o de Grada Kilomba (2019, p. 146), ao nos dizer que:

Mesmo antes de uma criança negra ter lançado olhar para uma pessoa branca, ela já foi bombardeada com a mensagem de que a branquitude é tanto a norma quanto superior, diz Fanon. Revistas, quadrinhos, filmes e televisão coagem a criança negra a identificar com outros brancos, mas não consigo mesma. A criança é forçada a criar uma relação alienada com a negritude, já que os heróis desses cenários são brancos e as personagens negras são personificações de pessoas brancas. Apenas imagens positivas, eu quero dizer “imagens positivas” e não “idealizadas”, da negritude criadas pelo próprio povo negro, na literatura e na cultura visual, podem dismantelar essa alienação. Quando pudermos, em suma, nos identificar positivamente com e entre nós e desenvolver uma autoimagem positiva.

A importância de elaborar produtos literários, videográficos, teatrais e musicais nos quais os sujeitos negros sejam retratados como profusão de potência, beleza, competência e idoneidade, é o fato de poder acionar, na criança negra, a estima de si e de seus pares. A pujança dessa prática é vital, pois pode permitir elaborações alegres e projeções do presente e futuro. É o que Luiz Rufino (2019) define como “sabedoria das frestas”, é a busca diária por sobrevivência e cuidado com os nossos.

Perante a escassez de representações positivas para as crianças negras, um dos recursos que nós, pessoas negras, podemos utilizar é buscar apoio na arte e na literatura como meios de conversão e desvio da norma racista. Rufino (2019, p. 12) ainda nos convoca, pois, “[...] sendo assim, é nossa responsabilidade assumir a emergência e a credibilização de outros saberes, diretamente comprometidos, agora, com o reposicionamento histórico daqueles que os praticam”. E é dessa maneira, que nos esgueiramos dos silenciamentos, dos genocídios da subalternização dos nossos negros corpos. Ciente desse desafio, encontrei no formato virtual a fresta para zelar pelos meus.



### 3.3 O auto de Natal

O *Auto de Natal* é um espetáculo cênico-musical que surgiu como uma forma de brindar, junto à comunidade hospitalar, as ações feitas, durante todo ano, pelas/os palhaças/os. Ele marca o encerramento das intervenções anuais nas instituições e dá início ao período de férias das visitas.

Na dramaturgia, as/os personagens encenam a saga de Maria e José para chegarem até Belém. Sua narrativa se dá por meio do olhar da/o palhaça/o, que cria suas versões dos personagens dessa história tão difundida. Dessa maneira, cada personagem ganha um traço da personalidade da/o palhaça/o que o interpreta, o que torna o espetáculo mais irreverente e brincante.

De forma gradativa, personagens como a vaca, o cordeiro e a estrela compõem a cena, que, ao final, culmina em um presépio musical.<sup>30</sup> Cabe à anja narrar e costurar toda a história, porém, ela aumenta, distorce e dramatiza a trama, tornando-a um verdadeiro quiproquó.

Figura 6 – O Auto de Natal.



Foto: Acervo do Instituto Hahaha, Carol Reis, 2019.

<sup>30</sup> Aqui é possível visualizar um trecho do espetáculo:  
<https://www.youtube.com/watch?v=4vTVfan2BMY&t=25s>



Para a construção do repertório musical, cada palhaça/o trouxe suas referências sonoras para compor o cortejo que dá início ao espetáculo. Esse cortejo tem influência da Folia de Reis mineira que, segundo Rogério Paulino (2010, p. 10)

[...] é uma manifestação tradicional da cultura popular brasileira fundamentada na ideia de reviver um percurso: aquele realizado pelos Três Reis Magos. Seguindo o rastro da Estrela da Guia, eles saíram de seus reinos numa longa jornada em busca de uma boa nova, com a esperança de encontrar o Menino Messias que acabara de nascer.

A festa de Santos Reis, segundo a narrativa católica, é realizada como retribuição aos presentes dados pelos três Reis Magos africanos a Jesus recém-nascido. Eles o presentearam com incenso, mirra e ouro, elementos que simbolizam prosperidade, riqueza e saúde. A festa tem origem em Portugal e na Espanha, e aqui, no Brasil, no período colonial, ela segue como uma festa proposta pelos jesuítas, de maneira a dar prosseguimento às tradições cristãs e, também, favorecer o processo de catequização dos povos originários e dos povos negros sequestrados de África. Embora seja uma festa de origem europeia, no Brasil, ela ganhou contornos da cultura africana, o que, mais tarde, torna a festa um folguedo popular afro-brasileiro.

A participação dos povos originários e povos negros era obrigatória, como forma de praticar devoção à Igreja Católica. Dessa forma, o povo preto cantava, dançava e tocava as músicas de saudação a Jesus ensinadas pelos padres, da mesma forma que cantavam e dançavam para os orixás. Essa foi uma das estratégias de resistência criada como prática de sobrevivência e enfrentamento aos silenciamentos das manifestações religiosas pretas, sem que seus praticantes sofressem retaliações.

Para o historiador Pedro Henrique Victorasso (2013, p. 1), a Folia de Reis tem “[...] características do sagrado e do profano, é uma das festas religiosas mais populares nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Goiás”. Acredito que esta característica, a concomitância do sagrado e do profano, tenha sido atribuída à festa devido às adaptações e contribuições feitas pelo povo preto, pois as sonoridades e músicas eram ritmadas ao som das caixas de folia, pandeiros e gungas, instrumentos utilizados em manifestações culturais afro-brasileiras.

Segundo Kathryn Woodward (2014, p. 42), “[...] o sagrado é aquilo que é colocado à parte, é definido e marcado como diferente em relação ao profano. Na verdade, o sagrado está em oposição ao profano, excluindo-o inteiramente”. Já o profano é aquilo que foge ao âmbito religioso. Logo, a inserção de elementos afrodiaspóricos em uma festa cristã, cujo momento histórico demonizava as religiões africanas, torna-a, também, profana.

Isso posto, minha contribuição para o repertório do espetáculo foi uma música que aprendi na festa de Folia de Reis, na cidade da minha família paterna, Milho Verde, em Minas Gerais. A cidade é um distrito do Serro, próximo à Diamantina, onde havia uma grande concentração de negros escravizados, realizando trabalhos no garimpo para a extração de diamantes.

Ouvi de meu pai, nativo da cidade, que muitos negros e negras, de origem Bantu, fugiam dos garimpos e encontravam refúgio em Milho Verde. Alguns caminharam um pouco mais e formaram os quilombos do Ausente e do Baú. Localizadas à pequena distância de Milho Verde, há participação de tais comunidades nas festividades, como na Festa do Rosário e Folia de Reis. Tradicionalmente, os ensaios da Folia de Reis, acontecem entre os dias 3 e 4 de janeiro, com saída prevista para os dias 5 e 6 do mesmo mês. As visitas são feitas nas casas que possuem presépio montado.

A música que apresentei ao Instituto Hahaha, na ocasião, se chama *Ribeirão encheu* (1978), e é do mineiro Tavinho Moura, sendo uma das toadas mais queridas no festejo. Ela é cantada na versão da dupla Pena Branca e Xavantinho:

Ribeirão encheu  
 Derramou na impueira  
 Fala pro dono da casa  
 Pra vim topar com a bandeira  
 Pra vim topar com a bandeira  
 Com toda a sinceridade  
 Fala pro dono da casa  
 Pra vim fazer a topage  
 Pra vim fazer a topage  
 Com muito amor e alegria  
 Fala pro dono da casa  
 Que vem chegando a folia  
 Que vem chegando a folia  
 Com toda a sinceridade  
 Fala pro dono da casa  
 Pra vim matar a saudade<sup>31</sup>

Fazer a “topage” significa ir ao encontro da bandeira, que é um dos símbolos mais importantes do folguedo. Ela representa a fortuna, bênçãos e saúde, tais quais os presentes dos Reis Magos. Outro símbolo de grande significação é o presépio. Geralmente, as casas que recebem a visita dos foliões têm seus presépios montados no lugar mais elegante e importante da residência, como se estivessem prontos a receber visitas ilustres.

---

<sup>31</sup> A versão da música proposta pelos músicos Pena Branca e Xavantinho está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5ESNpUdmDK0>.

Dessa forma, a/o dona/o da casa recebe a bandeira ao lado do presépio e, diante dos foliões, faz agradecimentos e rezas. Esse momento é repleto de afetos e emoções, pois reflete a devoção religiosa daquela comunidade. Ao final, é servido um alimento como sinal de prosperidade e retribuição à passagem dos foliões.

Além das/os tocadoras/es e foliões, a festa conta com a presença das/os palhaças/os, que vão à frente do cortejo, alegrando e espantando os maus espíritos. Para Narciso Telles e Vanilto de Freitas (2004, p. 2), “[...] ao palhaço fica destinado o papel cômico, símbolo do deboche, da diversão e da alegria contidas nesta festividade”.

Além da musicalidade, trouxemos também a referência estética desse folguedo para o espetáculo. Geralmente, as vestimentas, ou fardas, são enfeitadas com fitas de cetim coloridas, o que dá a ideia de amplitude à movimentação dos/as palhaços e palhaças.

Figura 7 – A Folia de Reis.



Foto: Acervo do Instituto Hahaha, Fabiano Lana, 2019.

Na escrita deste subitem, hesitei em escrever sobre a Folia de Reis, pois julguei ser incoerente com o pensamento aqui construído, já que, ao longo da dissertação, proponho práticas que sejam afrorreferenciadas. Por ser uma festa cristã, inserida no período colonial, considerei não ser a melhor escolha para este texto. Porém, o que me fez inseri-la, foi o pensamento sankofiano, de olhar para o passado e buscar o que ficou para trás. Pensando bem, acredito que não ficou nada perdido. Eu busquei, junto aos meus familiares, manter viva a

religiosidade ancestral. Nas frestas, nos reinventamos, encontramos modos de resistir e, assim, continuarmos vivos.

As práticas que apresentei, no *Funk das enfermeiras*, no roteiro *Eu posso ser o que eu quiser* e na *Folia de Reis*, são as brechas que encontrei para afirmar meu negro corpo na palhaçaria e acolher meus pares no contexto hospitalar. Isso implica pensar não somente nas técnicas de palhaçaria, ou no jogo cômico, mas, também, nas questões sociais, étnico-raciais, de classe e gênero, que são indissociáveis à prática cômica.

A produção do riso abarca tais questões de maneira tênue e é preciso ter sensibilidade e responsabilidade para agir em coerência com a linha de trabalho desenvolvida em palhaçaria humanitária. É importante ter a compreensão que não rimos *de*, mas, sim, *com* o público. É fundamental expor a violência racista, as falas e os privilégios brancos, diante do exercício da palhaçaria hospitalar, pois a naturalização de tais condutas, além de ser uma violência, desumaniza os corpos não brancos e é contrária aos princípios propostos pela palhaçaria humanitária.

Historicamente, na comicidade, os corpos negros e outros grupos minoritários foram e, ainda são, violentados. Dessa maneira, trazer referências negras para o jogo cênico e colocar a negritude de maneira a cessar esse ciclo de violência é a forma como confronto os racismos e, sobretudo, o racismo recreativo.

A maneira como tenho abordado o cômico transbordou as bordas dos hospitais e lares de acolhimento. Sentia a necessidade de estar nas rodas, nos festivais e debates sobre palhaçaria negra em cena, apresentando meu número e participando das mesas, partilhando minhas experiências. Precisava mostrar meu corpo e minha visão de mundo como palhaça negra. Dessa forma, surgiu a cena curta/número de palhaçaria negra *E não sou eu uma mulher?*, que, aqui, compõe e culmina como produto deste estudo.

#### 4 E NÃO SOU EU UMA MULHER?

Arei a terra, plantei, enchi os celeiros, e nenhum homem podia se igualar a mim! Não sou eu uma mulher? Eu podia trabalhar tanto e comer tanto quanto um homem – quando eu conseguia comida – e aguentava o chicote da mesma forma! Não sou eu uma mulher? Dei à luz treze crianças e vi a maioria ser vendida como escrava e, quando chorei em meu sofrimento de mãe, ninguém, exceto Jesus, me ouviu! Não sou eu uma mulher?

(Discurso de Sojourner Truth, *apud* Angela Davis, 2016, p. 71)

O número de palhaçaria negra *E não sou eu uma mulher?* é livremente inspirado no discurso de Sojourner Truth,<sup>32</sup> retirado do livro *Mulher, raça e classe*, de Angela Davis (2016). O discurso teve início quando Sojourner foi interpelada, por um homem, que, de maneira hostil e arbitrária, posicionou-se a respeito das reivindicações postas pelos coletivos de mulheres sobre o fato de elas não poderem votar.

De acordo com a narrativa de Angela Davis (2016, p. 70) sobre o fato:

O líder dos provocadores afirmou que era ridículo que as mulheres desejassem votar, já que não podiam sequer pular uma poça ou embarcar em uma carruagem sem a ajuda de um homem. Com simplicidade persuasiva, Sojourner Truth apontou que ela mesma nunca havia sido ajudada a pular poças de lama ou a subir em carruagens. “Não sou eu uma mulher?” Com voz que soava como “o eco de um trovão”, ela disse: Olhe para mim! Olhe para o meu braço, e levantou a mão para revelar a “extraordinária força muscular” de seu braço.

A leitura desse trecho me levou à reflexão das inúmeras situações que vivi, em que fui invisibilizada, silenciada e menosprezada por ser uma mulher negra. Dessa maneira, elaborei o número, com a direção de Rikelle Aparecida. Em cena, a palhaça Zabeinha se vê frente ao seu pior pesadelo: a invisibilidade. Em um mergulho no seu eu mais íntimo e revisitando cada segundo de sua existência, ela busca, em sua memória, o momento exato em que se fez imperceptível. Analisando, milimetricamente, cada detalhe, em um *insight*, descobre, com a ajuda do público, onde deixou de ser.

O número satiriza o ideal de beleza estabelecido pela branquitude, que padronizou o corpo magro, a pele branca, o nariz fino e o cabelo liso como ícone estético a ser seguido. Para isso, tomei como referência as produções da Walt Disney, que possui uma extensa filmografia na qual esse padrão é perpetuado por meio das personagens das princesas que, em sua maioria,

---

<sup>32</sup> Sojourner Truth (1797-1883) foi uma mulher afro-americana, abolicionista, que lutava pelos direitos da mulher, sobretudo das mulheres negras. Também era escritora e foi escravizada para os serviços domésticos por muitos anos. Em 1851, em uma conferência de mulheres, em Ohio, Estados Unidos, proferiu o discurso *E não sou eu uma mulher*.

são protagonizadas por mulheres brancas, loiras, com personalidade frágil, que idealizam a felicidade a partir do encontro com o príncipe que segue o mesmo padrão estético.

Dessa maneira, utilizo as ações, para a composição cênica, as movimentações e sonoridades das personagens *Branca de Neve* e *Encantada*. E, a partir disso, exponho como meu corpo negro é excluído pelas narrativas desses filmes, que representam a normativa dos padrões estéticos impostos pela branquitude.

Através da dramaturgia, costuro vivências racistas excludentes que desumanizam e objetificam as mulheres negras. Por meio do racismo estrutural, nos anulam e nos colocam às margens nas relações sociais e afetivas. Assim, traço a linha entre minhas experiências e o discurso de Sojourner Truth, evidenciando que o padrão hegemônico, além de sexista e racista, nos submete a experimentar o auto-ódio e a baixa autoestima. É por esse caminho que o roteiro e a cena são construídos.

#### 4.1 Roteiro

Entrada da palhaça Zabeinha (*na coxia, ouvimos uma voz em off apresentando a palhaça*) – Senhoras e senhores, ladies e berigentlama, crianças e crianças. Com vocês, ela, com seus um metro e setenta de puro charme, um olhar cativante, cheia de beleza e encanto. Dona de uma inteligência excepcional, ela que se estudou em Haward, pós-graduou em Princeton e é bacharel em Pará de Minas. Senhoras e senhores, recebam com uma salva de palmadas, Zabeinha.

*(A palhaça joga confetes para sua entrada triunfal. Entra altiva, exibindo sua beleza, inteligência e perfeição. Caminha em direção ao público com braços abertos. Cumprimenta as pessoas como quem cumprimenta uma multidão. O público a recebe jogando flores e uma calçola em sua direção).*

Zabeinha – Boa noite a todos, todas e todes! Esta noite será muito especial, eu sinto que... *(interrompe a fala, pois, seu corpo inteiro treme como quem sente um forte arrepio).*

Zabeinha *(compartilhando a sensação com o público)* – Estou sentindo uma energia pesada aqui, vocês também estão? Ai, gente, vamos descruzar as pernas e os braços. As meninas do sagrado feminino, manda energia boa pra mim, vamos na força da mandala. *(passa a mão sobre o braço, demonstrando o arrepio sentido)* Ai, até arrepiei!

*(Sentindo calafrios, vai procurando o mal e encontra uma manequim como as de loja, fica surpresa e compartilha com o público o que viu).*

Zabeinha – Já sei, eu vim preparada! *(tira um incenso da blusa e o acende. Passa o incenso em si, se limpando e também na manequim. Assustada e temerosa, começa a tocar na peruca. Olha pro público e pergunta)*

Zabeinha – Isso é pra mim? *(como se recebesse uma resposta positiva do público, responde)*  
Essa é a vestimenta padrão? Ah, o padrão!

*(Olha para o público como quem ouve a resposta, e, reage como se a resposta fosse sim. Sem jeito e a contragosto, veste o vestido, coloca a peruca loira e por último a fita vermelha no cabelo).*

Zabeinha – Um toque de política. *(pose clássica da mulher fazendo uma banana com o braço).*

Zabeinha *(em uma súbita alegria canta a música tema da Branca de Neve)* – Um dia, um dia... eu serei feliz, cantando, dançando assim.

Zabeinha *(para diante do público e, em uma pergunta com duplo sentido diz)* – Errei o tom? *(Vai se pintando e cantando a música toda)* Aaaaa, um dia, um dia... eu serei feliz. Sonhando, sonhando em ser assim...aaaaaaaaaa.

Figura 8 – E não sou eu uma mulher?



Foto: Acervo Divinas Tetas, Adrilene Muradas, 2019.

Zabeinha *(após estar toda coberta de pó branco, pergunta novamente ao público)* – O tom tá correto agora?

Zabeinha *(dá um rodopio e para em frente ao espelho e questiona)* – Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu? *(o espelho não responde).*



Zabeinha (*entendendo o silêncio, pergunta novamente ao espelho*) – Espelho, espelho existe alguém mais alva do que eu? (*entram áudios em off de insultos racistas que eu ouço diariamente*).

Áudio em Off – Por que você não alisa o cabelo? Você está muito queimadinha para ser médica, não? E se a gente afinasse esse nariz? Você deve ser tão bonita sambando!

Zabeinha (*diante do público, como se eles fossem o espelho*) – Espelho, espelho meu, existe alguém mais alvo do que eu? Espelho, espelho meu, existe alguém mais alvo do que eu?

Áudio em off (*o espelho responde*) – Bobinha, todas são mais alvas.

(*Neste momento inicia a música “Deságua”, de Nath Rodrigues. Zabeinha para diante do público e, em silêncio, vai limpando o pó branco do rosto, pescoço e braços. Enquanto se limpa ouvimos a música*):

Quando o véu caiu  
Da minha face turva  
Vi que é bem maior a existência  
Luz e sombra em mim  
E o que fazer agora?

Vai, se olha no espelho  
Vai, se despe sem medo  
Sai, deságua esse choro contido  
E me traço em mim

Só pra entender e aprender que tantas sou  
Muitos rios em mim que se cruzam onde vou  
Voou, voei  
Voou, voei

Solidão da beleza  
Caçadora e preza

Vai, se olha no espelho  
Vai, se despe sem medo  
Sai, deságua esse choro contido  
E me traço em mim



*(Depois de retirar todo o pó branco, Zabeinha olha para o público e, de forma debochada, diz).*

Zabeinha – Well, well, well, vocês não imaginam o prazer que é estar de volta.

Zabeinha *(encarando o público inicia o discurso)* – Olhem para mim! Eu estendi a lona, arrumei o picadeiro, fiz rir em lugares onde havia somente dor e palhaço algum poderia estar à minha frente. E não sou uma artista? Eu não pari filhos, mas vejo crianças, que poderiam ser minhas, morrer de balas que não são perdidas. Quando eu clamei com a minha dor ninguém, a não ser Exu, me ouviu! E não sou uma mulher? E não sou eu uma mulher?

Figura 9 – Olhem para mim.



Foto: Acervo pessoal, Daniela Rosa, 2023.

Fim.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU: E NÃO SOU EU UMA PALHAÇA PRETA?

Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem. Nos conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordens se manifestam, sejam eles de natureza filosófica, estética, técnica, entre outros; quer nos mais notáveis eventos socioculturais, quer nas mínimas e invisíveis ações no cotidiano. Em tudo que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura, e sociedade. Nossos mínimos gestos e olhares, as eleições de nossos paladar e olfato, nossa auscultação e resposta aos sons, nossa vibração corporal, nossos torneios de linguagem, nossos silêncios e arrepios, nossos modos e meio de experimentar e interagir o cosmos, respondemos a cosmopercepções que nos constituem. Respondemos também a concepções de tempos e de temporalidades, tanto em nossos rituais do cotidiano quanto nas produções culturais que se manifestam.

(Leda Maria Martins, 2021, p. 21)

Respeitável público, convido a todas, todos e todes a darem uma volta comigo no picadeiro deste estudo. Ele, que teve início quando me reconheci, aos 26 anos, como negra. A partir disso, a maneira como compreendia e estava no mundo passaram a ser guiadas pelo desejo de vivenciar o autoamor e a autonomia em relação ao desvencilhamento das amarras dos racismos. Missão um tanto difícil, não? Sim, mas há de se ter coragem para os necessários enfrentamentos e combates!

Passaremos pelos camarins das relações sociais, pela coxia do silenciamento e pela preparação dos saltos acrobáticos que daremos, com maestria, para a construção de uma palhaçaria negra antirracista. Senhoras e senhores, eu lhes pergunto: hoje tem palhaçada? Tem sim, senhora! Hoje tem marmelada? Tem sim, senhora! E a palhaça preta, o que é? Ela é o que quiser!

Estimado público, digo que escrever este estudo foi e é libertador, pois fez parte do meu processo de restabelecimento das feridas racializadoras. Iniciei o percurso de autoamor e autonomia fazendo as pazes com minha aparência, comecei com um corte de cabelo, retirando o produto químico que o alisou por mais de vinte anos. Depois do corte, ao me olhar no espelho, não reconhecia aquela mulher de cabelo crespo que acabara de se apresentar a mim, eu mesma.

Passei um longo período tentando gostar do que via, pois a imagem ali refletida fazia ecoar vozes que o tempo todo me diziam que eu estava horrorosa, que não arrumaria emprego e que as pessoas iriam rir de mim. Que pavor! Algumas vezes, hesitei, temi o julgamento alheio, mas, mesmo assim, eu insisti, pois, também, já não me reconhecia na imagem que me foi imposta, até então. Daquela maneira, permaneci com meu cabelo crespo. Para isso, peço uma salva de palmas!

E não foi fácil, amado público, ser negro neste país racista é tão perigoso quanto os giros do globo da morte. Porém, o cabelo crescia e, junto com ele, a minha autoestima e amor-próprio. Pela primeira vez, eu via beleza em mim e gostei disso. Crescia, também, o interesse em entender os porquês de eu sentir tanta insegurança, medo e vergonha de mim e de meus pares.

Nessa busca, na faculdade de Teatro, passei pela experiência do letramento racial, com a professora Adélia Carvalho, na disciplina Teatros Negros. Novamente, não me reconhecia, dessa vez, enquanto atriz e palhaça. Minhas perspectivas e referências viraram de ponta a cabeça, nada mais fazia sentido. Percebi que era necessário buscar novas rotas e, dessa maneira, outros vetores foram acionados rumo a uma construção artística antirracista e afroreferenciada.

Pensam que esse caminho mudou assim, como num truque de mágica? Não, meus caros. Tive que tomar o caminho de volta, rumo à minha ancestralidade negra, e foi tão bonito e hipnotizante quanto os saltos das/os trapezistas.

Onze anos se passaram desde então e, olhando para trás, reflito que esses processos de reconhecimento foram, também, um percurso de cura de muitas dores, mutilações e distorções que me levaram a me distanciar de minha negritude e a odiá-la. Desejei ter experienciado essa “descoberta” mais cedo. Talvez, teria pegado um atalho para viver uma relação menos conflituosa com meu cabelo crespo e com minha pele negra. Talvez, eu não teria queimado meu couro cabeludo com pastas de alisar o cabelo. Ou teria me divertido no recreio da escola, em vez de me esconder para não ser insultada. É, quem sabe? Eu sei, que se a professora Adélia Carvalho fosse educadora do Ensino Fundamental que eu cursei, talvez eu tivesse vivenciado minha negritude de maneira mais prazerosa, vinte anos mais cedo.

Foi aí, forasteiro público, que eu, enquanto palhaça, tive a coragem de um equilibrista e segui na corda bamba, com a pretensão de antecipar e oportunizar o encontro de crianças, jovens, adultos e idosos com sua negritude. Pensei eu: por que não o fazer por meio da palhaçaria? E, assim, direcionei minhas práticas de modo a cumprir tal propósito.

Dessa maneira, no desenvolvimento deste estudo, descrevi como se dá a palhaçaria humanitária, que tem a função de acolher e levar a alegria a lugares insalubres e hostis. Para tanto, apresentei as tipologias, Branco e Augusto, a fim de exemplificar como é construída a relação com o público, o jogo cênico e a composição física e psicológica de cada palhaça/o.

Pensar a minha imagem, enquanto mulher, palhaça, negra foi a premissa para traçar um caminho que interseccionou riso, raça, classe, gênero, relações sociais, políticas, territoriais e econômicas. A partir dessas intersecções, refleti como o corpo negro é cerceado e subjugado às práticas narcisistas da branquitude, que solapam e silenciam as identidades negras, minando

nossa autoestima e a nossa inscrição no mundo enquanto sujeitos, nos colocando na mira dos atiradores de facas. É risco mortal, querido público!

Refletindo a respeito dos jogos cômicos de uma tradição de humor racista, percebo que a crueldade inerente à piada/brincadeira racista permite que o racismo estrutural, religioso e simbólico crie raízes mais profundas nas relações sociais e cotidianas. A naturalização de comportamentos e falas que degradam e ferem a imagem e a dignidade das pessoas negras corrobora o processo de manutenção de lugares de poder. Pois, quando alguém profere uma piada/brincadeira racista, ela o faz não apenas pela graça e o prazer de rir, mas, sim, com a intenção de humilhar e subjugar os corpos e as culturas negras. É uma forma de lembrar, aos negros, que a hegemonia branca ainda tem o chicote do açoite nas mãos.

Durante a escrita desta dissertação, pensei estar com uma visão muito romântica sobre a palhaçaria negra, ponderei que, talvez, estivesse fantasiando uma comicidade que só existia na minha cabeça, que só era visível aos meus olhos. Perguntava-me: será que a criança negra, ao olhar para Zabeinha, percebe que há semelhanças entre elas? Ou será que essa relação, que me parece afetuosa, entre mim e a faxineira negra não é uma ilusão? Será mesmo que meus colegas palhaços entendem o meu discurso politizado ou só concordam por polidez?

Percebi que essas questões fazem parte das marcas de insegurança que o racismo me trouxe. Embora eu me veja como uma pessoa que se desvencilhou dessas amarras, diariamente percebo que somos enredados pela trama do colonizador, que suprime nossa visão, enquanto dos sujeitos negros, para a compreensão de nossas competências e potencialidades.

Ao me dedicar à construção de um jogo cênico que contemple as subjetividades das pessoas negras, sendo o encontro com a palhaçaria negra um lugar confortável e aprazível, desejo contribuir com a sobrevivência e o cuidado com meus pares em um momento de vulnerabilidade que pode se tornar salutar e revigorante. O processo de hospitalização, seja em pequenos ou longos períodos, é um privamento do convívio familiar e social, o que pode causar solidão e tristeza. A palhaçaria negra, nesse sentido, entende o jogo como manutenção da vida, promove o bem-estar e o acolhimento dos pacientes.

Para além do amparo, vislumbro que pensar o racismo na comicidade nos faz refletir sobre as violências simbólicas às quais as pessoas negras são acometidas, desde o período colonial.

Apreendi, com os Teatros Negros, a colocar nossa visão política, social e de mundo em cena. Isso me possibilitou criar mecanismos para expor as violências racistas e preconceituosas na comicidade. Nas brechas que encontrei, reclamei sobre os silenciamentos das identidades

negras, das piadas a respeito do cabelo e do corpo negro, das piadas homofóbicas, sexistas e, também, sobre as intolerâncias religiosas.

Mapeei os meus caminhos e, algumas vezes, não encontrei espaço, nem um lugar confortável, para falar de comicidade antirracista e afroreferenciada. A hostilidade presente nesses tempos, em que houve um crescimento do pensamento fascista, me incutiu o medo de me expor. Dessa maneira, utilizei da astúcia da palhaça, que, por sua vez, se utilizava da palavra dúvida e do corpo como construção do seu discurso ideológico, para permanecer aqui.

Sigo acreditando que é possível cutucar, mover e transformar as estruturas racistas por meio da palhaçaria negra. São microações que reverberam e podem ocasionar uma mudança de postura e atitude diante de uma fala ou comportamento racistas, quem sabe pode influenciar um/uma educador/a a rever suas práticas, a partir da Lei 10.639/03 ou incentivar a autocrítica naqueles que se julgam superiores às pessoas negras e não brancas. Sonhos utópicos de um mundo igualitário? Talvez sim, meus pupilos, mas permaneço em movimento, fazendo e me refazendo.

Este espetáculo, não tem um ponto final, mas reticências, movimentos espiralares que constituem idas e vindas. Ele é como a lona de um circo, onde remendo as minhas experiências, memórias e práticas artísticas e educacionais junto às crianças, mães, pais, enfermeiras, médicas/os, idosas/os, adolescentes, porteiras/os, copeiras/os negros e negras que me movimentam, diariamente, no exercício de uma palhaçaria negra salutar.

Assim, o número de palhaçaria *E não sou eu uma mulher?* surgiu nesses caminhos, como um retalho a compor essa lona. Apresentei-o quatro vezes. Em todas elas, vivi experiências distintas. Embora o roteiro permaneça o mesmo e, por ser um número que tem abertura para manifestação do público, as respostas que eles dão influem no andamento, nos tons e na profundidade que dou a cada cena. Tais experiências me permitiram compreender que a cena é uma construção inacabada, pois ela se ajusta ao público, aos acontecimentos políticos diários e ao local onde a é apresentada.

Uma vez disseram que eu fiquei muito bem loira e assoviaram como forma de elogio. Outra vez, um pai branco disse que a cena era pesada demais para crianças – ou seria para aquela criança branca? Já em outra, uma senhora negra me abraçou no final e agradeceu por eu ter coragem de falar “disso”. Ela se referia aos racismos cotidianos. E, em outra, uma professora disse que eu deveria ir em escolas de Educação Básica e apresentar o número para as crianças, pois elas precisam de outras referências que não as hegemônicas. Em todas as apresentações, mulheres negras que estavam na plateia me relataram que se emocionaram, pois se reconheceram na cena.

Encontrei na elaboração desse número um prazer em poder escolher cada palavra, gesto, imagem e, principalmente, a estética que nele existe. É um número ritual, onde me limpo e convido o público a se limpar da sujeira do racismo estrutural. Limpo minha pele do embranquecimento e me sinto íntegra e viva.

Entendo que minha existência não está morta ou escamoteada por um desejo de ser aquilo que não me pulsiona coragem e afeto. Expor o padrão estético branco e demonstrar as violências que dele resultam me permite o desnudamento de camadas profundas em relação à minha atuação no mundo, enquanto mulher, artista e negra.

Concluo que todas essas manifestações atravessam e cruzam os caminhos que me levaram à concepção do número. Umas vieram motivadas pelas dolorosas lembranças de injúrias raciais que vivi e que, por muitas vezes, me silenciaram. Outras vieram através do aquilombamento amoroso junto aos meus pares.

Isso só me foi possível quando, assim como diz Rufino (2019, p. 37), compreendi que “[...] a dimensão da perpetuação dessa esfera de terror reflete o quanto são adoecidas nossas mentalidades, o quão blindados são os nossos esquemas de saber, o quão regulados são nossos corpos, tornando-nos impedidos cognitivamente de nos desvencilhar dessa trama”.

Foi buscando romper com a lógica racista que criei o número. Durante todo o meu percurso de entendimento, elaboração de uma palhaçaria negra, sentia a urgência de abordar o tema que interseccionasse as questões de gênero, étnico-raciais e estética e, assim como no processo espiralar do tempo, voltei ao passado e cortei o fio da trama racista a fim de criar novas abordagens cômicas e possibilidades de ser e estar no mundo.

Senhoras e senhores, crianças e criancos, sentados, deitados e impés. Espero que tenham encontrado aqui uma noite, ou quem sabe um dia, uma madrugada ou manhã agradável! Muito obrigada por ter trilhado comigo este caminho, até o próximo espetáculo!

## REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Ana ou SOARES, A. L. M. **Palhaços de hospital**: proposta metodológica de formação. 2007. 261 fls. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Uni Rio, Centro de Letras e Artes, 2007.
- ACHCAR, Ana ou SOARES, A. L. M. **Palavra de palhaço**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva**: dramaturgia em cena no Brasil e em Cuba. Rio de Janeiro: Malê, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BELLACOSTA, Ana Luiza. *Lahafro Uneb*. Mesa 01: Pesquisa e Produção Circense Negra em Diferentes Regiões do Brasil. Transmitido ao vivo em 2 de dezembro de 2022. <<https://www.youtube.com/watch?v=K0qUrao8180>>. Acesso em: 5 jan 2023.
- BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. Edição especial. Tradução e notas de Maria Adriana Camargo Cappello; introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2018.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- BRASIL. Ministério da Justiça. Departamento Penitenciário Nacional – DEPEN. **Levantamento nacional de informações penitenciárias – INFOPEN**, junho de 2014. Disponível em: <<https://www.justica.gov.br/news/mj-divulgara-novo-relatorio-do-infopen-esta-terca-feira/relatorio-depen-versao-web.pdf>>. Acesso em: 10 out 2022.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Gestão Estratégica e Participativa. Departamento de Apoio à Participativa e ao Controle Social. **Política nacional integral da população negra**: uma política do SUS. 3. ed. Brasília, DF, 2017. Disponível em: <[https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/politica\\_nacional\\_saude\\_populacao\\_negra\\_3d.pdf](https://bvsms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/politica_nacional_saude_populacao_negra_3d.pdf)>. Acesso em: 2 ago 2021.
- BRITO, Benilda; NASCIMENTO, Valdir. **Negras (in)confidências**: *bullying* não, isto é racismo. Mulheres negras contribuindo para as reflexões sobre a Lei 10.639/2003. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.
- CAMINHA, Marina. O humor racista midiático: as políticas da dor e do ódio como desenho risível do corpo negro. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 22, n. 41, p. 126-147, jul./dez. 2020.
- CARVALHO, Reginaldo. Entrevista: 1º Festival de Circo Negro do Brasil. Conferência: Comichidade e circo negro, histórias e poéticas de resistência. Transmitido ao vivo em 25 de março de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AlvIZhN2nMQ>>. Acesso em: 2 ago 2021.
- CASTRO, Lili. **Palhaços**: multiplicidade e hibridismo. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2019.

CIA. CATAPPUM. Entrevista: <<https://todosnegrosdomundo.com.br/coletivo-circense-catappum-promove-workshops-que-inspiram-a-palhaçaria-e-comicidades-negras/>>. Acesso em: 2 jan. 2022.

COSTA, Luciano. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV** – Santa Maria, v. 7, n. 2, p. 66-77, mai./ago. 2014

DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016,

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe – um dos lugares de nascimento de minha escrita. Texto apresentado na Mesa de Escritoras Afro-brasileiras, no XI Seminário Nacional Mulher e Literatura/II Seminário Internacional Mulher e Literatura, Rio de Janeiro, 2005. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p. 16-21.

FLORES, Andrea Bentes. **Palhaçaria feminina na Amazônia brasileira: uma cartografia de subversões poéticas e cômicas**. 264 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará – UFPA, Belém, 2014.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Trad. Helena Mello. **Cena**, n. 7, p. 77-88, 2009.

FRANÇA, Wanderliza Lourdes de. **Trabalho e exclusão social: uma análise sobre a precarização do trabalho da mulher negra no mundo do trabalho**. Texto apresentado na 18ª Redor, da Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2014.

GESSER, Roselita; COSTA, Cleber Lázaro Julião. Menina mulher negra: construção da identidade e o conflito de uma sociedade que não a representa. **Revista Brasileira de Psicodrama**, v. 26, n. 1, p. 18-30, 2018.

GOMES, Maria Angélica. Oficinas nos Anjos: reflexões. **Revista Anjos do Picadeiro**, Rio de Janeiro, n. 6, p. 51-56, 2007.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Petrópolis: Vozes, 2017.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

INSTITUTO HAAAAHA. **Sobre**. Disponível em: <<https://institutohahaha.org.br/sobre/>>. Acesso em: 20 jun 2022.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. São Paulo: Autêntica, 2014.



LELLIS, Juliene. **A representatividade da criança negra no contexto hospitalar**. Trabalho de Conclusão de Curso. Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Belo Horizonte, 2016.

LIMA, Cledson Severino de. **Teoria da afrocentricidade e educação: um olhar afrocentrado para a educação do povo negro**. 104 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Recife, 2020.

LIMA, Elânia Francisco. **Negritudes, adolescências e afetividades: experiências afetivo-sexuais de adolescentes negras de uma periferia da cidade de São Paulo**. 130 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Educação Sexual) – Programa de Pós-Graduação em Educação Sexual da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista - UNESP, Araraquara, 2018.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 307 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2010.

LINARES, Fernando. **A máscara como segunda natureza do ator: o treinamento do ator como uma “técnica em ação”**. 183 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Belo Horizonte, 2010.

LOPES, Edson. **Palhaços em hospitais – Brasil/mundo**. Relatório de Pesquisa – Centro de Pesquisa e Desenvolvimento do Centro de Estudos Doutores da Alegria. São Paulo, 2003.

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

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MUNANGA, Kabenguele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca. **Opus**, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009.

PAULINO, Rogério Lopes da Silva. **O ator e o folião no jogo das máscaras da Folia de Reis**. /- Campinas, SP, 2010.

PUCETTI, Ricardo. No caminho do palhaço. **Revista do LUME**, Campinas, v. 1, n. 7, p. 121-126, 2008.

PUCETTI, Ricardo. **A travessia do palhaço – a busca de uma pedagogia**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2017.

ROCHA, Inês de Almeida; COUTINHO, Paulo Roberto de Oliveira. Funk não é música: faces da diferença, diversidade e discriminação. **OPUS**, v. 27, n. 3, p. 1-13, set./dez. 2021.

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

SAIDE, Soraya; LOPES, Edson; MASETTI, Morgana (org.) **Boca Larga**: Caderno dos Doutores da Alegria/nº 1. São Paulo: LJM Gráfica e Editora Ltda. 2005.

SANTOS, Adriana Patrícia dos. Palhaça negra: palhaçaria como hackeamento dos racismos e ruptura de grilhões. In: WUO, Ana Elvira; BRUM, Daiani (orgs.). **Palhaças na universidade**: pesquisas sobre a palhaçaria feita por mulheres e as práticas feministas em âmbitos acadêmicos, artísticos e sociais. Santa Maria/RS: Editora UFSM, 2022.

SOARES, Marília Carvalho. Prefácio. In: BRITO, Benilda; NASCIMENTO, Valdir. **Negras (in)confidências: bullying não, isto é racismo**. Mulheres negras contribuindo para as reflexões sobre a Lei 10.639/2003. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TELLES, N.; FREITAS, V. A. Com fé e folia: a performance do palhaço da Folia de Reis no Triângulo Mineiro. **Opsis**, Universidade Federal de Goiás, v. 04, n. 01, p. 25-34, 2004.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. Autoetnografia: uma alternativa conceitual. Porto Alegre: **Letras de Hoje**. v. 37, n. 4, p. 57-72, dez. de 2002.

VICTORASSO, Pedro Henrique. **As Folias de Reis na historiografia brasileira**. XXVII Simpósio Nacional de História/Conhecimento Histórico e Diálogo Social – ANPUH Brasil. Natal/RN, 2013.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); WOODWARD, Kathryn; HALL, Stuart. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 15. ed. Petrópolis. RJ: Vozes, 2014. p. 7-72.