

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades Faculdade de Educação

Virginia Maria Moreira Franco Starling Luiz Barcellos

Quantas Virginias cabem dentro de um fusca?

uma enunciação f(r)iccio (a)nal autobiográfica com o universo

da palhaçaria

Virginia Maria Moreira Franco Starling Luiz Barcellos

Quantas Virginias cabem dentro de um fusca? uma enunciação f(r)iccio (a)nal autobiográfica com o universo da palhaçaria

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teorias do Currículo.

Orientadora: Prof.a Dra. Elizabeth Macedo

Rio de Janeiro 2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

	B242	Barcellos, Virginia Maria Moreira Franco Starling Luiz. Quantas Virginias cabem dentro de um fusca? uma er f(r)iccio (a)nal autobiográfica com o universo da palhaça Maria Moreira Franco Starling Luiz Barcellos. – 2024. 183 f.	,			
		Orientadora: Elizabeth Macedo. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio o Faculdade de Educação.	de Janeiro.			
		1. Educação – Teses. 2. Currículos – Teses. 3. Pal I. Macedo, Elizabeth. II. Universidade do Estado do Rio d Faculdade de Educação. III. Título.				
	br		CDU 37			
Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.						
		Assinatura	Data			

Virginia Maria Moreira Franco Starling Luiz Barcellos

Quantas Virginias cabem dentro de um fusca? uma enunciação f(r)iccio (a)nal autobiográfica com o universo da palhaçaria

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teorias do Currículo.

Aprovada em 24 de julho de 2024. Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo de Tássio
Universidade Federal do Sul da Bahia

Prof. Dr. Rafael Haddock-Lobo
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. André Bocchetti
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. André Bocchetti
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro 2024

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

DEDICATÓRIA

Carta ao pai

2015. Estou em uma clínica sentada na sala de espera e aguardo o final da sua cirurgia de córnea. Tudo pequeno e frio. Estéril. Um ambiente estéril para cuidar de novas miradas.

Comigo, um livro de título *A morte do pai* que tinha ganho de aniversário e não tive tempo de ler. Decido continuar pausando a leitura em respeito ao momento que estou. Vai que atrai algo...

O medo da morte habita em mim. Da sua morte e do que a sua morte leva de mim. E do que a sua morte deixa em mim. Como se tudo isso fosse possível...

Pai, você que me iniciou em tudo isso...

Que na hora de dormir fazia questão de inventar uma história com música tema, tudo original, por anos a fio;

Que todo o domingo nos levava para assistir a um Ballet ou a uma peça, batizando como momento da família;

Que chamava o Carequinha para cantar em todos os meus aniversários;

Que insistia que minha carreira estava na academia e por isso eu tinha que cursar a matéria *Metodologia do ensino superior* na UFF para me preparar;

Que, apesar de ver meu futuro no ensino superior, ia a todas as minhas peças inúmeras vezes, levando sempre uma caravana, até ganhar o título de *stand in* de Virginia.

Que me ajudou a escrever o meu primeiro memorial, minha primeira autobiografia.

Pouco antes da parada cardíaca que me permite hoje romantizar sua bipolaridade, sentamos juntos em uma banca de formatura do ISAT. Você, como diretor da faculdade, eu, como professora homenageada. Eu te olhava discursar, tão natural. Pensava: nossa, nunca vou conseguir fazer isso. Essa foi a nossa primeira e única banca.

Na defesa da Maria, a mãe dela disse que queria muito que o pai dela estivesse lá. Eu chorei muito porque, se tudo tivesse dado certo, você estaria na minha defesa e eu queria mais que tudo que você estivesse aqui. Que dor horrível a saudade provoca, segurar esse calhamaço que contém o melhor de mim e saber que meu *stand in* não retornará rindo e falando que está vendo umas linhas, mas que já está enxergando muito melhor.

Você, que me apresentou a contação de histórias, as artes, o amor, a dor, a zombaria, o delírio, o adoecimento, a educação e o ensino superior. Que me trouxe o riso e o choro. Que segue me perturbando após a morte. Você, flor que floresceu em mim.

Um beijo carinhoso de quem te ama e te odeia, mas que acima de tudo, te sente.

FIGURA 1 — Foto de Helter Jerônymo Luiz Barcellos fazendo palhaçada antes da cirurgia



Fonte: Acervo pessoal (2015)

#audiodescrição: Peixe Grande, mais conhecido como Helter Barcellos, homem Cis de pele branca, rosto oval, cabelos e olhos castanhos, bochechas grandes e os cantos da boca arqueados para baixo, usa uma touca de EPI branca e um roupão verde com abertura para frente. Ele olha para frente e a touca cobre o olho esquerdo. No lado esquerdo do roupão, uma etiqueta branca com dados do paciente. Atrás dele, uma parede em tons pasteis.

AGRADECIMENTOS

Era uma vez uma pessoa sem foco. Mas que, ao longo da jornada, foi atraindo pessoas que a ajudaram muito! Assim, a pessoa foi saindo da casca, criando outras, e, em um determinado momento, coisas soltas começaram a fazer sentido. E quanto sentido! Agradeço a vocês, que fizeram esse coração vermelho bater ainda mais forte.

Ao meu pai, Helter Jerônymo Luiz Barcellos, meu anjo e meu demônio; à Gilia Moreira Franco Barcellos, a escorpiana mais amada desse mundo; à Silvia Helena (alfabeto) Barcellos, que me enche de orgulho e aprofunda verticalmente o sentido para a palavra irmã. Agradeço ao David Alcorta Ruiz, grande companheiro de todas as vidas, à Selina Busby — my academyc gardian angel —, que nunca lerá essa dedicatória, mas pode colocar no tradutor; à Márcia Brandão Alves, à Karine Luiz, à Lisandra Ogg Gomes, à Gysele Colombo Gomes e à Monique Andries Nogueira (representando o GECULT), que acreditaram em mim quando eu nem. Queria ainda agradecer aos palhaços que me tornaram palhaça e aos meus palhaços: Savio Moll, Thierry Tremouroux, Guilherme Miranda, Marcos Camelo e Samir Murad, Fru Fru Bergamota e Paco Paquito. Muito obrigada por todo o ensinamento e acolhida.

E como não citar o lindo grupo de pesquisa do qual faço parte, Giros Curriculares! Maria Santos, Sula, Adria Souza e Thiago Ranniery, um chamego especial. Espero que, hoje e sempre, eu possa contribuir para o fortalecimento de suas raízes e asas.

À minha queridíssima orientadora Elizabeth Macedo (a qual agradeço aos deuses todos os dias pela graça concedida), à minha querida banca — Rafael, Maria Luiza, Paulo de Tássio, André Bocchetti.

Às crianças da minha vida, pois, sem vocês, nada sou: Luiza Franco (que criança sempre será), Benjamin e Thomas Barcellos Carvalho, lara e Francisco Faro Malvar.

Por fim, preciso declarar meu amor aos meus filhos peludos, em que plano estejam por todo o amor cambiado. E, claro, ao Bruno Fernando Castro, por ser quem é, e por bater testa com testa. Eu te amo, apesar de mim.

RESUMO

BARCELLOS, Virginia Maria. Quantas Virginais cabem dentro de um fusca? Uma

enunciação f(r)iccio (a)nal autobiográfica com o universo da palhaçaria. 2024. 183 f.

Tese (Doutorado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade do Estado

do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

O trabalho em questão nasce da perturbação (Santos, 2022) da autora, que

performa e alucina entre as vozes de seus palhaços — Fru Fru Bergamota, Paco

Paquito e Shanti-lee – suas próprias memórias e produções de infância, corpo, escola

e o palhaço. Atravessada pela teoria pós-estrutural, entende que para poder ver o que

não está dado, porém está no mundo, deve complicar a teoria, sujando-a,

umidificando-a (Haddock-Lobo, 2011). Na primeira parte do trabalho, estranho a ideia

do corpo, do palhaço e da infância com todos os seus desdobramentos. Com algo que

chamo de carpintaria do palhaço, crio a autobriocografia, um exercício teórico ou

filosofia especulativa, relacional e radical que conta com o riso e o escárnio para

revisitar e ressignificar temas como o luto, o próprio riso, a corporeidade e o currículo.

A segunda parte do trabalho tenta cambalhotar o currículo, defende a necessidade de

um currículo diverso e desafiador, que acolha a falha e a vulnerabilidade dos corpos,

em contraste com um currículo tradicional e previsível. A este sugere-se o nome de

currículo gag.

Palavras-chave: Corporeidade. Palhaçaria. Teorias do Currículo. Autobiografia.

ABSTRACT

BARCELLOS, Virginia Maria. How many Virginais can fit inside a Beetle? an

autobiographical f(r)iccio (a)nal enunciation with the universe of clowning. 2024. 183 f.

Tese (Doutorado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade do Estado

do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

The work in question arises from the disturbance (Santos, 2022) of the author,

who performs and hallucinates between the voices of her clowns – Fru Fru Bergamota,

Paco Paquito and Shanti-lee – her own memories and productions of childhood, body,

school and the clown. Crossed by post-structural theory, she understands that in order

to see what is not given, but is in the world, she must further complicate the theory,

dirtying it, humidifying it (Haddock-Lobo, 2011). In the first part of the work, I distance

myself from the idea of the body, the clown and childhood with all its consequences.

With something I call clown carpentry, I create the autobriocography, a theoretical

exercise or speculative, relational and radical philosophy that relies on laughter and

mockery to revisit and give new meaning to themes such as mourning, laughter itself,

corporeality and the curriculum. The second part of the work defends the need for a

diverse and challenging curriculum, which embraces the failure and vulnerability of

bodies, in contrast to a traditional and predictable curriculum. This is suggested as a

gag curriculum.

Keywords: Corporeity. Clowning. Curriculum Theories. Autobiography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 —	Foto de Helter Jerônymo Luiz Barcellos fazendo palhaçada antes da cirurgia	6
Figura 2 —	Partes de uma carta do Gerson	20
Figura 3 —	Registros da Ridículos Cia. de Teatro	24
Figura 4 —	Panfleto da "Oração a São Cu"	37
Figura 5 —	Montagem com foto de Regina Duarte	40
Figura 6 —	Forma Eterna, Hieronymus Bosch	42
Figura 7 —	Meninas em concurso de beleza infantil	45
Figura 8 —	Meme "Is this real life?"	49
Figura 9 —	Fotografía de Julieta Hernández	52
Figura 10 —	Chicharrão e Pimentão (Paulo Seyssel), o pé na bunda!	55
Figura 11 —	Fotografia de interrogação	62
Figura 12 —	Macaco da Ópera Chinesa (Theatre de France)	66
Figura 13 —	Print de postagem do cartaz da paródia Bacuringa	67
Figura 14 —	Trupe de comediantes italianos, pintura anônima, Zanni e Pantaleão, o criado e o patrão (<i>La Planète des Clowns</i>)	71
Figura 15 —	Cartazes de shows circenses Arlequim, gravura de Claude Gillot (1673-1722) (The Italian Comedy)	72
Figura 16 —	Grande Otelo, Sebastião Prata	75
Figura 17 —	Mateus	77
Figura 18 —	Velho do Pastoril	78
Figura 19 —	Mateus e Berico, os cômicos do boi	79
Figura 20 —	Títere	80
Figura 21 —	Fru Fru, a mulher das cavernas, plena, no camarim do concurso de fantasias de carnaval do <i>Buraco da lacraia dance show</i>	84
Figura 22 —	Fotos promocionais — Ridículos Cia. de Teatro	85
Figura 23 —	Zezé Macedo e Dercy Gonçalves	86
Figura 24 —	Mara Rúbia	88
Figura 25 —	Rangda e Celuluk	89
Figura 26 —	Elizia e Xamego	91
Figura 27 —	Ângela de Castro, foto divulgação	92
Figura 28 —	Detalhes de obra de Hieronymus Bosch	94
Figura 29 —	Detalhes de obra de Hieronymus Bosch	95
Figura 30 —	Eu e IA	101

Figura 31 —	Foto de backstage. Sávio Moll e eu, teatro do INES	97
Figura 32 —	Palhaço Xuxu	99
Figura 33 —	Cartilha Carequinha	102
Figura 34 —	Registros de turma de pedagogia do ISAT SG	105
Figura 35 —	Inteligência Artificial	110
Figura 36 —	Albert Fratellini dans Salomé	112
Figura 37 —	Registro de Rupaul's Drag Race	113
Figura 38 —	Closes do filme <i>Hoxwa</i>	123
Figura 39 —	Montagem obras de UÝRA	130
Figura 40 —	Fru Fru Bergamota em dia de aula	132
Figura 41 —	Visita do Dalai Lama ao Rio de Janeiro	152
Figura 42 —	Experimento sendo realizado com Eusápia Palladino	156
Figura 43 —	Eu, palhaça	166
Figura 44 —	A Mona e eu	169

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BNCC Base Nacional Curricular Comum

SS Santa Sacanagem

SUMÁRIO

	DEPOIS NÃO DIGA QUE EU NÃO AVISEI	14
1.	DELÍRIOS METODOLÓGICOS	24
1.1	Autobiografia e contra narrativa	26
1.2	O suicídio do palhaço	35
1.3	AUTO-BRIOCO-GRAFIA	36
1.4	O monstro que mora no cu	40
1.5	Headbanging com metodologias monstruosas	45
1.6	A enunciação f(r)iccio(a)nal autobiográfica	50
2.	O CORPO EM JOGO	52
3.	E O PALHAÇO, O QUE É?	62
3.1	Entradas e saídas	65
3.2	Palhaços Russos	73
3.3	O Clown no Brasil	74
3.4	O Palhaço ladrão de mulher?	83
3.4.1	Xamego	90
3.4.2	Mulheres Palhaças	92
3.5	Transgressão x Desobediência x Delicadeza	94
3.6	Os palhaços midiáticos do século XX	96
3.7	Carequinha	101
4.	QUEM NASCEU PRIMEIRO, O PALHAÇO OU O QUEER?	110
4.1	We were born naked and the rest is Drag	115
4.2	O palhaço selvagem?	116
4.3	O Hoxua	122
4.4	Fechando	131
5.	O RISO DOS OUTROS	137
5.1	A ética do riso	143
5.2	O fim e o início	144
6.	O CURRÍCULO, O JOGO E O TEXTO	152
6 1	Mostra o seu que mostro o meu	154

6.2	Enlouquecer o Subjétil	159
6.3	Fui ao fundo do poço e já volto	165
7.	CELACANTO PROVOCA MAREMOTO OU O RESMUNGO FINAL	170
	REFERÊNCIAS	174
	ANEXO A	182

Queria escrever uma bela canção Mas faltou caneta, faltou papel Tudo o que eu tinha era papel de pão E o único blues, o pedaço de céu Jaloo

DEPOIS NÃO DIGA QUE EU NÃO AVISEI

Olá, somos o mistério da Santíssima Sacanagem (SS). Não somos compostas somente por Virginia, *Fru Fru* e Paco, mas por um infinito de atravessamentos e que buscam causar conflito¹. Nenhum corpo é apenas um, uma vez que a ideia de corpo pronto é essencial e não faz nenhum sentido. Sendo assim (e por preguiça mismo) vocês podem pensar em nós como zonas de contaminação.

Tolos são aqueles que confundem o conflito com o ódio e a paz com a falta de. Que associam violência e conflito, como sendo el opuesto de la paz. Entendendo a paz como algo perfeito. Alguém pode pensar: Mas tolos e idiotas não seriam a mesma coisa? Claro que no! Que tolo você!

Segundo Christine Greiner (2023), na Grécia Antiga, idiota era aquele que não falava a língua grega e que por isso se encontrava distanciado da civilização. A autora segue lembrando que Strangers, quando estudou o idiota, tomou o termo emprestado de Dostoiévski, transformando-o em uma personagem conceitual. Para eles, o idiota seria aquele que sempre desacelera os outros e que resiste à maneira como a situação é apresentada. Ele resiste porque sempre há algo mais importante que ainda não está explícito. O idiota não pode oferecer explicações (claro que posso!). A sua eficácia não está em desfazer os fundamentos dos saberes, mas em criar uma escuridão na qual tudo se perde na opacidade (eu digo úmido, mas você ainda não está

-

¹ Dedo no cu e gritaria.

preparado pra essa conversa). Os idiotas mostram, portanto, o risco de nos sentirmos autorizados a sermos detentores daquilo que sabemos.

Antes de começar (mos) esta pesquisa existia uma outra. Nessa outra, ela, a professora de Artes do corpo e Educação Física, se reinventava ao longo da Práxis, acreditava que o sistema Educacional Formal não tinha correspondido às suas necessidades enquanto ser humano e enxergava que um resgate de tal magnitude (com ironia) só tinha sido possível muitos anos após a conclusão do ensino médio, quando se iniciou na arte da palhaçaria².

Os estudos para o doutoramento rasuram toda a narrativa criada por mim até então. Só uma convicção segue ganhando força, uma intuição que vai se confirmando ao longo da pesquisa: O Palhaço Promessa, possuidor de um universo inesgotável de possibilidades e descobertas onde se torna possível abordar o humano em sua pluralidade subjetiva.

Jane Kenway e Adam Howard entendem que:

"Os monstros fazem muito trabalho cultural", argumentou Mittman (2016), "mas não o fazem bem" (p. 1). Monstros desafiam, questionam, incomodam, assombram e vão contra os costumes e expectativas culturais. O monstro tornou-se uma figura de interesse em vários campos de investigação. Por sua vez, isso levou a muitas abordagens para estudar monstros e implantá-los em análise; nós as chamamos de metodologias monstruosas, no entanto, reconhecendo o ponto de Halberstam (1995) de que o monstro goza de "interpretabilidade excessiva (Kenway; Howard, 2022, p. 3).

Adorado por mim (nós) e temido por muitos, o palhaço carrega em si a monstruosidade e a redenção, o grotesco e a inocência capazes de catapultar tal fricção. É um monstro que carnifica o impossível.

Nas últimas três décadas pode-se observar um acentuado interesse pela arte do palhaço. Porém a expansão da esfera prática não é acompanhada pela produção teórica, muito menos quando tentamos fazer pontes com as áreas da educação e do currículo. Sendo assim, e para dar conta da complexidade da proposta, nos aliamos

-

² Paco e *Fru Fru* sorriem e trocam olhares.

ao pensamento pós estrutural e pós-humanista, realizando conexões ou agenciamentos transdisciplinares. Tais estudos permitem analisar o palhaço como um fenômeno corpóreo que acontece em diferentes épocas e culturas, catapultando-o para além dos campos das artes cênicas, incluindo figuras que atuam em contextos ritualísticos e disputas sociais. Um palhaço que tem características de multiplicidade, amplitude e miscigenação. Mas que embora reconhecível, à medida que se repete em cada localidade, cultura e temporalidade, demonstra através de mutações que não se trata de uma unidade central geradora, mas de iterações diversas. O que queremos dizer com isso? Que talvez, todos os corpos possam habitar o corpo do palhaço.

Durante a pesquisa, entendemos que, em algum momento, o palhaço representou o inesperado e sua graça residiu no fora do lugar, no inesperado. Depois, denunciamos que esse fora do lugar foi ganhando um lugar. Uma função. E para que essa nova construção de palhaço pudesse acontecer, o julgaram. Como condenação, apagaram-lhe as partes baixas, principalmente o orifício que nos une a todos: o cu. Eliminaram sua escatologia através de um cheiroso e branco pum de talco, e sem misericórdia, aproximaram o palhaço de uma construção de infância romantizada, dócil e inocente. Argumentamos que tentaram normatizar o palhaço ocidental, sem conseguir. Melhor, foram produzidas novas ideias de palhaço, criança e educação. Mas será que esse fluxo se encontra estanque? Será?

Aqui defendo (emos) que, para uma teoria ser lançada ao mundo, precisamos sujá-la. Ao longo da revisão teórica, constatei que a construção do cu, da criança e do palhaço são igualmente limpas. Tão limpas quanto o pedagógico. Esse corpo, criança e escola não são os mesmos que vejo no meu dia a dia, onde a criança faz xixi na calça, a privada do banheiro entope porque alguém deu descarga em uma maçã inteira e a chuca reina. Um dos meus desafios tem sido encontrar um campo teórico³ para algo que penso estar em constante fluxo. Em minha perspectiva, a teoria só existe para tornar mais vidas vivíveis (Butler, 2015) respondendo às alteridades (Derrida, 2004). Assim, se a pergunta não está sendo respondida, penso marcos temporais ficcionais para alargar a teoria, alargando também as possibilidades de representar o mundo que ela cria. Talvez seja impossível alargar a teoria, até

2

³ ?Que és teoria?

indesejado, mas estou confiante que talvez possa contribuir com uma nova possibilidade de escrita, um deslocamento sensorial, uma umidificação (Haddock-Lobo, 2011) para a criação de novas miragens.

Pautada pela exploração do impossível, da impossibilidade e pela fruição como um objetivo máximo, busquei esperança de novos deslocamentos culturais para a nossa sociedade sedentária, onde a produção histórica de sentidos e a teorização ética se dá na relação entre as minhas memórias e a subjetividade que constituo hoje. E foi assim (como ver o mar) como desdobramento, que topei na Auto-Brioco-Biografia, que é a materialização de uma tentativa de diálogo, escolhido para abordar minhas perturbações (Santos, 2022) de várias formas. Escolhi unir a autobiografia e o palhaço porque mesmo teorizando, sempre escrevemos sobre nós mesmos.

Quantas Virginias cabem dentro de uma palhaça (ou dois)? Quanto do palhaço pode se materializar (Baradi, 2017) no infinito interior (Boal ,2011) de uma pessoa? A pesquisa em questão busca, através da criação de uma autobriocografia (vem que eu le explico no caminho), olhar com afeto e estranheza para a minha relação com o universo da palhaçaria e, nas diversas voltas que o mundo dá, mostrar possibilidades de diálogo entre o campo do Currículo e o Palhaço. Construir uma outra paisagem para o pedagógico⁴, uma Cripistemologia (Greiner, 2023) que, assim como o idiota, chame a atenção de coisas que a gente não enxerga. Não é que as coisas não estejam lá; nós só precisamos ver. Nos idiotizar. Evocar o riso (que siempre conbersa con o medo) como guia e informante, tendo o palhaço como ponte. Um desdar-se de sentidos.

Esta tese é uma discussão teórica, mas também um processo de me queerizar, usar uma certa autobiografia para me paramentar e me montar. Mas para me montar preciso de um corpo e, ao longo da pesquisa histórica, constato que este desapareceu da produção teórica na educação, principalmente a parte de baixo.

Como eu pertenço tanto ao mundo da palhaçaria quanto ao da educação, aos quais me dirijo e temporariamente me afasto, crio essa ferramenta usando as minhas

_

⁴ Huuuuuu!!!!

memórias e o mistério da SS, na tentativa de recuperar um corpo que está perdido dentro das teorizações. Eu penso uma autobriocografia para me resgatar, seja lá o que isso for.

No livro *Pedagogia profana*, Jorge Larossa comenta: "Um professor tem muito de pregador. Por isso, o tom professoral é uma mistura de austeridade e dogmatismo. A única coisa que um professor pode fazer sem se ruborizar demais é pregar o riso, analisar o riso..." (Larrosa, 1998, p. 211).

Mais à frente, ele denuncia:

Aos professores nos falta, talvez irremediavelmente... essa leveza que ainda tinha o pensamento quando não era monopólio dos professores, quando ainda não se havia contaminado dessa austeridade pedagógica, moralizante, solene dogmática e um tanto caspenta que é própria do tom professoral. Talvez tivéssemos de deixar de ser professores para poder aprender a formular um pensamento em cujo interior ressoe, desembaraçadamente, o riso (Larossa, 1998, p. 211).

Para poder explorar o campo do palhaço dentro da educação, ri de mim mesma muitas vezes. Ri dos outros também. Foram oito tentativas em oito institutos diferentes. Desses, somente este me acolheu. O universo do palhaço tinha me preparado para rir das duras palavras, das tabelas com resultados negativos, das entrevistas truncadas; me preparado para levantar a cada queda e, mancando, porém, com olhar zombeteiro, fazer beicinho como quem diz: me ama? Porém esse riso não é qualquer riso, como veremos mais à frente. Por ora, digo que o riso aqui pensado não funcionará nem como exterioridade, nem como barreira de proteção ou oposição: aqui o riso é componente do sério. Não como aquele produzido quando o pensamento sério descansa; ou como o componente que se defende da seriedade do pensamento; nem sequer como aquele que luta contra o pensamento sério. Aqui o riso faz parte do sério. Um pensamento que, simultaneamente, crê e não crê, respeita e zomba de si mesmo. Um pensamento tenso, porém, aberto, dinâmico, paradoxal, que não se fixa em nenhum conteúdo e que não se pretende nenhuma culminância.

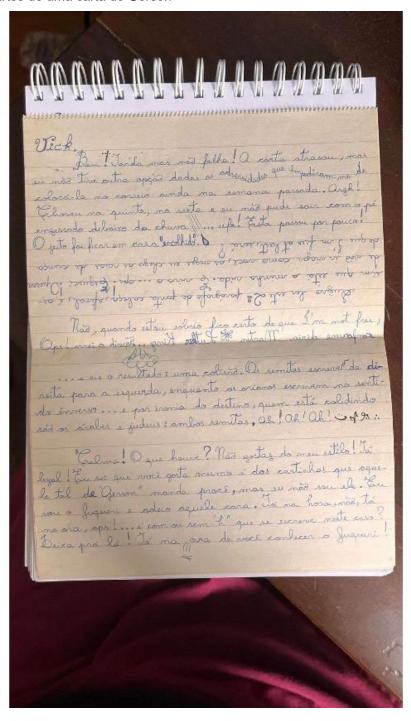
Como Adriana Schneider, quando escreveu o prefácio do livro de Márcio Libar, A nobre arte do palhaço (2008), aqui não encontro soluções e, sim, promessas. Esta pesquisa examina o palhaço como uma manifestação em performatividade⁵. Assim como o riso, o palhaço aqui aparecerá como a figura catalisadora da condição fluida no universo, entre o sublime e o grotesco; tendo o corpo como princípio e fator espetacular, com a exploração do impossível cada instante de glória do ser que o habita.

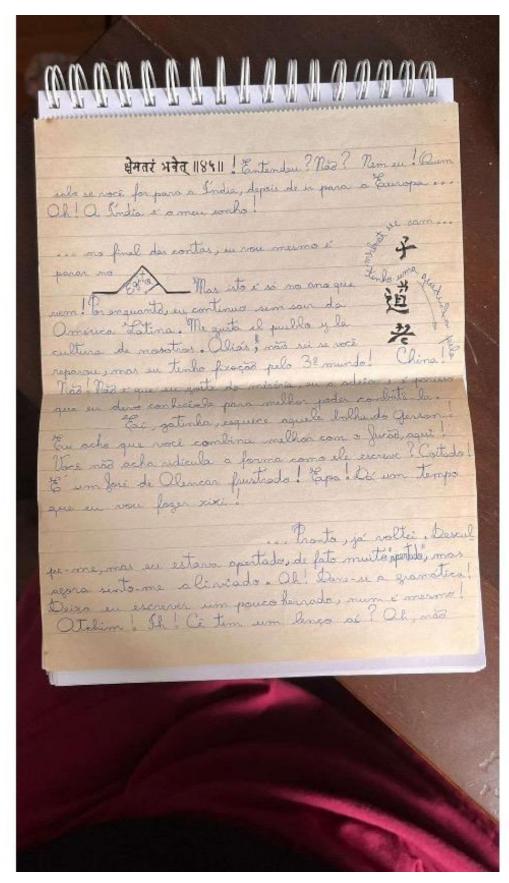
Fugindo de um movimento de mão dupla que oscila entre as atitudes de transformar o exótico em familiar e o familiar em exótico, buscando extrapolar o movimento que um texto possa ter, deliro inspirada pelas cartas trocadas nas décadas de 1980 e 1990 com meu amigo Gerson (Figura 2):

-

 $^{^{5}}$ Prefiro um abacaxi gelado e suculento.

FIGURA 2 — Partes de uma carta do Gerson





Fonte: Acervo pessoal.

#audiodescrição: carta em papel pautado e esferográfica azul com letras inventadas, palavras de cabeça para baixo e em linhas sinuosas .

Ele foi a primeira pessoa que me mostrou ser possível produzir textos dentro do texto. Com 13 anos de idade, fui convidada a entrar no campo da subjetividade e da picardia. Agora, auxiliada pelas criaturas nomeadas Fru Fru Bergamota e Paco Paquito, a participação especial de Shanti-Lee, e pela obra teatral de Nelson Rodrigues, *Vestido de noiva*⁶. Encenada pela primeira vez em 1943, a dramaturgia de Nelson Rodrigues mostra ações simultâneas em três planos – realidade, alucinação e memória. Aqui, além dos comentários cochichados nos rodapés, os capítulos cheiram a autobiografia e o delírio. Espero que você, leitor, se divirta.

Um dos ambientes aqui tensionados conta anedotas da minha trajetória. Memórias têm movimento, cheiro, temperatura. Assim, ao longo do texto e como pano de fundo deste roteiro, você pode fruir de links e hiperlinks ao fim da página⁷ com fatos, transformações e indagações da cena artística, cultural e social das últimas décadas. Uma das tentativas aqui é criar um ambiente sensorial, com fissuras e fluidos, sem me afastar do debate teórico. Colocar o texto parado, em movimento. Os outros ambientes, lamento informar, borram e se dissolvem em contato com a água que sai desses três que vos falam. Eu, inconformada com a redundância das minhas palavras, resmungo. Eu não tinha visto que tudo já estava dado. Só me falta exercitar o olhar. Mas é isso: quem joga pelo jogo, joga para perder.

Agora eu te convido para o jogo. Para refletir sobre esta ficção autobiográfica que invade essa canva já tão contaminada de pigmentos e traços (Derrida, 2010) impossibilitando uma essência ou ponto de partida. Penso sobre a provocação do riso e do palhaço e toda a teoria Cripstemológica que há em mim. Tudo isso para pensarmos sobre o jogo, o currículo e a lei, migrando para um voo livre do que seria a escola para mim. Afinal, se todos produzem tudo, por que não eu produzo a minha escola, onde todos os corpos transitam, dando temperatura e pulso para esse drama?

⁶ http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/vestidodenoiva1.htm

⁷ https://voutube.com/playlist?list=PLh2kTPaL9PUJW_ixE-Se3EkiPEnFNLFBv

Onde a gag nos conduz a possibilidades outras... A seguir, passo para um resmungo final, um suspiro, por ser artificial, mas necessário⁸.

Ao longo dos anos de doutoramento me perguntaram: "mas como você vai escrever sobre o palhaço?". Apenas vou. Ou melhor, sobre o aprendizado de uma palhaça, na virada do século XXI, com todos os atravessamentos maravilhosos que a contemporaneidade nos obriga. Nesse sentido, o estado permanente de aprendiz que é exigido desta palhaça que vos fala, faz desta pesquisa uma reverência aos mestres da palhaçaria ao mesmo tempo que evoca herança, dos portadores de uma arte milenar, plena de dádivas, transmitida através da observação, da oralidade e do suor. Para além de um apanhado de referências, da identificação dos parceiros, o pagamento de uma parte da dívida com a história do palhaço e a arte da palhaçaria, tento também seguir essa história que vem sendo, precisa ser e ainda será inventada.

Como diz Schneider (1996, p. 8), "a revelação da experiência desse aprendizado é um brinde à transmissão dos saberes e aos encontros, um convite a que todos contem as suas histórias". Que as próximas páginas se transformem no próprio picadeiro — ou em um pátio de escola — onde tudo está em relação. Aliás, esse é o truque: arte e vida, pessoa e personagem, perdas e triunfos, passado, presente e futuro, tudo junto. Pois não existe início, fim ou meio.

Será que eu já perdi esse jogo? Reconheço-me impregnada com o ranço da academia e do tal tom professoral, porém, como texto é jogo "... vocês terão que se conformar com um riso reivindicado, elogiado, pregado, analisado: um sermão sobre o riso. Que podemos fazer! Talvez outro dia..." (Larrosa, 2018, p. 211).

.

⁸ Apoleólico! Zzzzzzzzzzzzzzz...

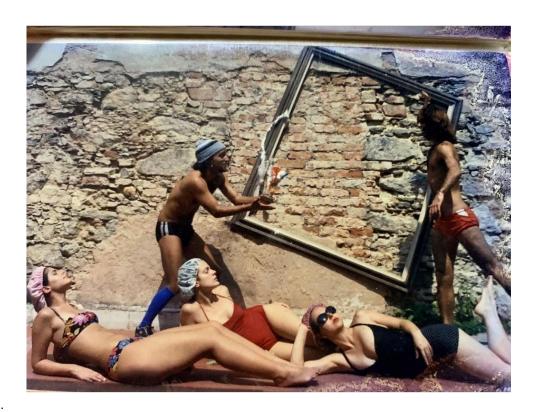
1. DELÍRIOS METODOLÓGICOS

FIGURA 3 — Registros da Ridículos Cia. de Teatro









Fonte:

#audiodescrição: Quatro fotos da Ridículos Cia. de Teatro, composta por Virginia Maria, Marcos Camelo, Tiago Forte, Marina Makohl e Maria Eduarda Carvalho. Na primeira, com roupas de banho, se contorcem em uma fila para o banheiro.

Na segunda, todos de touca, elas de banho, Marcos de lã e Tiago térmica, dentro de um box com cortina amarela rasgada, olham para frente.

A seguir, enfileirados lado a lado com figurino, olham para frente enquanto Marina cutuca Marcos com o cotovelo. Na última, elas deitadas de lado com o rosto para cima, como sereias enquanto Tiago e Marcos, em pé, atrás, jogam peteca. Ao fundo, uma parede de tijolinhos com uma moldura de madeira vazia.

1.1 Autobiografia e contra narrativa

Segundo Greiner (2023), certas matrizes epistemológicas promoveram uma estabilidade fictícia para definir a natureza humana e todas as relações binárias dela decorrente. Tais como as fronteiras compartilhadas entre dentro e fora, natureza e cultura, corpo e mente, que podem ter sido benéficas para a construção de uma proposta matemática fundamental para o contexto computacional, mas que acabaram persistindo no âmbito das auto-organizações vivas, revelando autoridades paralisantes. Contra elas, Hughes e Pennington (2017) e Spry (2001) entendem que

a autobiografia é uma "auto narrativa" que critica tensões dentro de lugares e interações. Já a "contra narrativa" torna visível a dualidade entre vulnerabilidade e cumplicidade, abrindo novas possibilidades de mundo ao mergulhar nas experiências do indivíduo, ajudando leitores a entenderem quem são e o que tentam dizer. Essa tensão notifica aqueles no poder e cria oportunidades de fala para aqueles que geralmente têm sua voz negada (Denzin, 2014). O uso da autobiografia também cobre a "desconexão entre a vida artificial da sala de aula e a vida real dos estudantes (e professores)" (Ladson-Billings, 2003, p. 10).

Para esses autores, experiências pessoais são centrais para o desenvolvimento de uma narrativa autobiográfica porque experiências pessoais nunca param de influenciar o indivíduo, acontecem em casa, na escola, na comunidade e em outros contextos. A narrativa autobiográfica pode acontecer em muitas chaves e aqui investigo a autobiografia através do campo pós estrutural.

Gostaria agora de complicar um pouco esse pensamento. E se a autobiografia for performática e surgir à medida que narro? Segundo Pimentel, Souza e Sá (2017) o movimento pós-estruturalista é particularmente marcado pela invasão da linguagem, tal como anunciado por Derrida (2011), sendo estruturante a noção de que nada na linguagem pode vir definitivamente à presença, isto é, nada na linguagem pode aparecer em plenitude (Peters, 2000; Derrida, 2011; Williams, 2013; Biesta, 2013). Da ordem da metáfora do espelho e do cálculo, não é um mero instrumento de descrição e de reflexão do real, e, sim, seu instituinte. Por isso, o pós-estruturalismo não apenas descentra o sujeito e o coloca no jogo (relacionaremos esse jogo mais à frente), mas também procura abdicar da busca de origens e essências universais, suspeitando da possibilidade de encontrar a origem — fundamento primordial em torno do qual a humanidade e sua relação com o mundo podem ser plenamente entendidas e explicadas, como já mencionado anteriormente.

O pensamento pós-estrutural tenciona diversos posicionamentos teóricos e busca ultrapassar leituras estagnadas a um desejo de querer capturar o real e as experiências de mundo. Mesmo reconhecendo a importância das questões históricas e lineares, não me aprofundo. Tanto por não ter ferramentas para isso, quanto por não ser a autobiografia o ponto final, mas uma ponte que quero cruzar. Porém pontuo,

pela necessidade que sinto, a problemática da morte do sujeito, outra característica do campo.

Para Pimentel, Souza e Sá (2017), dentre as problemáticas escritas pelos autores pós-estruturalistas, a crítica ao sujeito centrado, pensado nos moldes cartesiano-kantiano humanista de autossuficiência e transparência em relação a si mesmo (Peters, 2000; Williams, 2013), é de particular relevância para o objeto dessa teorização. A crítica ao sujeito centrado empreendida pelo pós-estruturalismo é precisamente a crítica a uma narrativa particular que concebe a criatura envolta por estruturas estáveis, às quais o pensamento do/sobre deveria recorrer sempre que se pense essa própria crítica para firmar-se em certezas, para firmar-se em um solo fundamental.

O sujeito centrado, marcado pela ambição de controlar e concluir a sua própria experiência de mundo com outros, acaba tornando-se uma imagem fixa, um construto identitário ideal. Na descrição de Hall (2006, p. 10), é característico desse construto a ideia de um sujeito "[...] totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação cujo [...] centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa". Biesta (2013, p. 55) reforça que esse sujeito "[...] era visto como a fonte autônoma, pré-social e trans-histórica da verdade, da racionalidade e de sua própria identidade. Era o ponto a partir do qual o universo podia ser movido". Em última análise, para Pimentel, Souza e Sá (2017),

[...]trata-se de uma forma de pensamento que funda o ser de fora, além de colocá-lo fora de sua eventualidade, fora de sua precariedade, conservando certa estabilidade ideal e cuja versão final pode ser sempre antecipada na forma de uma presença fixa, pré-escrita (VATTIMO, 2007; DERRIDA, 2011). É a própria ideia de centramento que é colocada em xeque pelo pós-estruturalismo, tendo a crítica nietzschiana do humanismo e do fundamento como "rolamento do sujeito do centro para X" (VATTIMO, 2007, p. 4) como mola propulsora (Pimentel; Souza; Sá, 2017).

O pensamento pós-estrutural, ao criar o sujeito no discurso e na linguagem, no que este tem de instável e incontrolável, permite questionar: é possível emancipar um eu, possuir uma identidade, adquirir um estado pleno de consciência que ateste a real presença do sujeito? Os autores respondem:

Criado na/pela linguagem, o sujeito centrado tem sua morte decretada precisamente pelo fato de ser um construto impossível, marcado por uma fixidez primordial e pelo desejo de domínio e posse de si, pelo desejo de centramento. Em chave pós-estrutural, a afirmação de que um dia se atingiu um sendo presente (DERRIDA, 2011) do sujeito, um sujeito centrado, não resiste a uma análise dos efeitos de exclusão e de marginalidade de tudo aquilo que escapa às grades de inteligibilidade do eu consigo mesmo, e que ele impõe ao movimento da diferenciação de si para narrar-se como suposto senhor de si (Pimentel; Souza e Sá, 2017, p. 212).

O sujeito no pós-estruturalismo, portanto, não é mais aquela individualidade forte, ciente das influências dos outros sobre seu eu nuclear, mas uma trama de forças descentradas, uma multiplicidade de vetores relacionais sem os quais sua existência seria impossível. Aqui o sujeito já se suicidou faz tempo. Defendo que o pós-estruturalismo pode nos permitir pensar a narração de si como enunciação: enunciase a vida, sendo essa operação uma construção infinita, instável, marcada pela própria discursividade, pelo movimento incessante de produção de sentidos. O palhaço anuncia a sua morte, volta à vida, volta a morrer e por aí vai. Nessa chave, a enunciação de si na linguagem "é infielmente fiel a toda ordem do vivido, ela reitera e trai tudo aquilo que é narrado, ela ficcionaliza o que narra" (Pimentel; Souza e Sá, 2017, p. 212).

A enunciação permite também dissolver a ideia de uma suposta verossimilhança entre a narrativa contada e os eventos vividos. Em outras palavras, a pessoa não consegue mentir pois não é capaz de dizer a verdade. Como enunciação, interessa mais a produção de sentidos do que o grau de realismo e aproximação com a verdade dos fatos que a narrativa pode exprimir. Quando caía ao chão, a plateia parava um segundo para verificar se eu tinha "morrido direitinho". A textualização da vida impede o acesso a uma verdade do vivido.

Em Butler (2015) vemos que não se questiona a veracidade da narrativa de si ou seu potencial em inventar histórias, articular e conferir sentido à própria vida:

[...] não existe nenhum "eu" que possa se separar totalmente das condições sociais de seu surgimento, nenhum "eu" que não esteja implicado em um conjunto de normas morais condicionadores, que, por serem normas, têm um caráter social que excede um significado puramente pessoal ou idiossincrático. [...]. Quando o "eu" busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse "si mesmo" já está implicado numa temporalidade social que

excede suas próprias capacidades de narração (Butler, 2015, p. 18, grifos da autora).

A opacidade do sujeito pode ser uma consequência do fato de se conceber como ser relacional, cujas relações primeiras e primárias nem sempre podem ser apreendidas pelo conhecimento consciente. Momentos de desconhecimento sobre si mesmo tendem a surgir no contexto das relações com os outros, sugerindo que essas relações apelam a formas primárias de relacionalidade que nem sempre podem ser tematizadas de maneira explícita e reflexiva. Se somos formados no contexto das relações que para nós se tornam parcialmente irrecuperáveis, então essa opacidade parece estar embutida na nossa formação e é consequência da nossa condição de seres formados em relações de dependência (Butler, 2015, p. 32).

Se o sujeito está morto, se tento tirar o foco da pesquisa de uma origem, uma essência, como e por que ainda me utilizo do palhaço para explorar minha perspectiva? Não estaria eu cavando minha própria cova ao fazer isso? Creio que cabe aqui registrar — como tento argumentar mais à frente — que meu entendimento sobre palhaço não é o de um ser, um sujeito ou um arquétipo, mas o de um simulacro, uma Mitológica onde minhas memórias são fagocitadas por esse *creep*⁹ para que eu possa enfim olhar currículos outros.

De modo geral, as Pesquisas (Auto)Biográficas surgidas a partir dessa virada são marcadas pela ideia de que

[...] não se trata de encontrar nas escritas de si uma "verdade" preexistente ao ato de biografar, mas de estudar como os indivíduos dão forma a suas experiências e sentido ao que antes não tinha, como constroem a consciência histórica de si e de suas aprendizagens nos territórios que habitam e são por eles habitados, mediante o processo de biografização (Passeggi; Souza; Vicentini, 2011, p. 371, grifo dos autores).

A história de vida narrada é, assim, uma mediação do conhecimento de si na sua existencialidade, que oferece, para a reflexão do seu autor, oportunidades de tomada de consciência dos vários registros de expressão e de representação de si, assim como sobre as dinâmicas que orientam a sua formação.

⁹ Segundo Greiner, a Cripistemologia são epistemologias nascidas de estados aterrorizantes e têm em vista que fortalecer a hipótese de que produzir conhecimento (e conhecer) é sempre um movimento que parte de um corpo — por mais frágil e debilitado que seja — de modo a instaurar novos modos de existência ou, como preferem alguns autores, novas formas de vida.

O interesse maior nessas questões está no fato de que, em um enquadramento pós-estrutural, tais desejos, pressupostos e questões filosóficas da modernidade avançada são problematizados em sua ambição fundadora de um eu exemplar, transparente a si mesmo, cuja vida é discursiva e culturalmente construída mediante atos de poder e exclusão, como vida grandiosa, vida que vale a pena entrar para a história, vida sem assujeitamento. Este talvez seja o ponto mais polêmico no que diz respeito à aproximação entre o campo das Pesquisas (Auto)Biográficas e a agenda pós-estrutural:

Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso — com a condição de nos entendermos sobre esta palavra —, isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo das significações (Derrida, 2011, p. 409, 410).

Butler vai além: "[...] acontece que dou um relato de mim mesma para alguém, e o destinatário desse relato, real ou imaginário, também interrompe a sensação de que esse relato é de fato meu" (Butler, 2015, p. 51). Ou seja, é impossível fazer um relato de si mesmo fora de uma cena interlocutória, fora de uma estrutura de interpelação que desorienta e expropria o eu de um território plenamente autêntico. É essa estrutura que define o relato e, para a autora, este só se completa, quando, em alguma medida, se é expropriado daquilo que se acredita possuir: "[...] é somente na despossessão que posso fazer e faço qualquer relato de mim mesma" (Butler, 2015, p. 52).

Ela defende que as narrativas de si são possíveis em um quadro de despossessão do eu, e isso significa que elas são, em certa medida, histórias fabulosas, ficções, Mitológicas (Derrida, 2004)¹⁰.

Em geral, a narração ficcional não requer nenhum referente para funcionar como narrativa, e podemos dizer que a irreconhecibilidade do referente é a própria condição de possibilidade para um relato narrativo de mim mesma. A irrecuperabilidade de um referente original não destrói a narrativa; ela a produz "numa"

¹⁰ **Aplaude.** Ronca.

direção ficcional", como diria Lacan(2015). Para ser mais precisa, diria que posso contar a história de minha origem e re-contá-la diversas vezes, de diversas maneiras.

[...] Com efeito, talvez ter uma origem signifique justamente ter várias versões possíveis dela — acredito que isso seja parte do que Nietzsche queria dizer ao tratar da operação da analogia. Qualquer uma delas é uma narrativa possível, mas de nenhuma delas posso dizer com certeza que seja a única verdadeira (Butler, 2015, p. 52-53).

Gosto das histórias, das autobiografias e dos palhaços porque nos três tenho a sensação de que quanto mais tentam se aproximar e se fazer transparente, mais deixam transparecer uma contingência e uma opacidade que lançam sombra sobre o vivido e que desapossam esse vivido de sua suposta estabilidade originária. O médico e biólogo Harry Atlan conta, em *Entre o cristal e a fumaça*, que a própria história da biologia foi muito marcada pela tentativa de escavar essa opacidade, que aqui vou chamar de fissuras. Um exemplo foi o esforço para isolar uma estrutura celular a fim de compreender os mecanismos de reprodução. Mas, toda vez os cientistas tentavam fixá-la, a célula morria. A única coisa possível era representá-la descrevendo a sua lógica formulando perguntas e reconhecendo que as organizações dinâmicas contam com duas noções simultâneas: por um lado, a repetição e a regularidade e a redundância; e, por outro, a variedade, a improbabilidade e a complexidade.

Se a narrativa é uma ficção, que o currículo possa transformar passos em cambalhotas (ou vice-versa), quebrar sua própria narrativa e mudar as histórias que conta sobre sua agência; ao mesmo tempo em que reconhece os perigos de assumir que tal "quebra" é necessária, desejada ou assumida como "melhor".

Chimamanda Adichie (2009, *on-line*) diz que: "É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna". Seguindo na mesma lógica, a propagação de uma ideia única acerca do que pode um corpo, do que cabe numa existência, a insistência no discurso totalitário que reduz a experiência humana ao conjunto de regras morais criadas por uma elite cultural e econômica querem dizer através das escolas que aqueles que não cabem nas normas estabelecidas não merecem fazer parte da vida. São a sobra, o avesso, o invisível, o indesejável, o abjeto, o que será punido por sua diferença. A punição, muitas vezes, é a interdição do ato de narrar a própria história. O que se sabe

desse outro indesejável acaba sendo aquilo que falam dele. Escrever dentro dessa perspectiva seria, então, uma tanatografia.

William H. Epstein nos diz:

A narrativa biográfica tradicional habitualmente encena um sequestro porque, para reparar discursivamente a fratura biologicamente irreparável (a alteridade, a alteridade, a descontinuidade) entre quaisquer dos indivíduos humanos (reificados genericamente como biógrafo e sujeito biográfico), a biografia parte e provoca a abertura de uma ferida (1998, p. 218).

A autobiografia, assim como a pesquisa, vai sendo produzida no processo de interpelação. Ao reconhecer atos de violência (Butler, 2020), olho todos os lados e abraço a diferença. E, como a interpelação não termina, eu escrevo (Rodrigues, 2020). Um jogo: fato-ficção-ficção-fato. A dicotomia convenção-invenção. O fato como efeito é performativo, e a autobiografia como movimento da escrita, torna-se uma escrita performática.

As ideias de traço e tradução, como sugiro mais à frente, também pode ser uma tradução performativa. Ver como essas e todas as histórias são discursivas, ideológicas e políticas, e então analisar e talvez contestar práticas e discursos normativos que trabalham para construir suas próprias posições de sujeito.

Quando se é pego por uma escrita, você não repete, mas você inaugura o pensamento. Isso, como sugerido por Wagner (2018), pode ser melhor compreendido em termos do contraste entre relações de causa e efeito em uma ficção (pois se a causa e o efeito em qualquer circunstância dada não fossem uma única e mesma coisa, a relação seria inútil e todo o argumento da lógica, desprovido de sentido) mas ainda assim um fato – e a estratégia ilusionista inversa de apresentar o efeito primeiro e então trazer a revelação subsequente de uma causa problemática em relação a ele, como na "montagem" inicial do cenário de uma piada e em seu consequente "desfecho". Ele segue:

"A causa do efeito é o efeito da causa" resume em uma frase o que de outro modo consiste em um longo e elaborado discurso sobre a relação entre convenção e invenção. Uma variante convenientemente alterada dessa sentença, como "a insanidade do controle humano sobre o inato é a insanidade inerente ao próprio controle" (Wagner, 2018, p. 34).

Segundo o autor (2018), há uma discrepância constitutiva criada pela irrecuperabilidade plena do vivido na ação do eu narrativo. A ação do eu narrativo, ao ficcionalizar a narrativa de si, pode significar, uma subtração da origem imóvel e estabilizadora da história de vida que se relata, possibilitando contá-la como uma performance autobiográfica de sentidos que se cria para a própria vida. À ação performativa e alocutária da narratividade de si, portanto, corresponde uma produção irregular e opaca de sentidos que nada tem de débito em relação ao passado que narra, que nada tem de amarração a uma fidelidade plena do vivido, ou, em um sentido derridiano, é um débito que já não se pode sanar. Assim, à narratividade de si, compreendida a partir de um enquadramento performativo, corresponde uma infundamentação de si, uma bagunça, um tropeço; corresponde um pôr-se em risco e incerteza no momento mesmo em que se narra; pôr-se em presença e procuração, pôr-se em jogo. Porque como já disse antes, quem joga o jogo, joga pra perder, e talvez, perder-se. A narratividade de si, nesse modo de compreendê-la, passa, a ser mais uma produção histórica de sentidos do que uma descrição distanciada dos significados, e a produção do conhecimento, um ato performativo. Escrever é tropeçar. É produzir sentidos. Noronha reforça:

O ficcional não é compreendido como fictício, como pura invenção, mas como mobilização de estratégias narrativas tomadas de empréstimo ao romance moderno e contemporâneo: "Autoficcção, pra mim, não mente, não disfarça, mas enuncia e denuncia na forma que escolheu para si: "Ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais". (Noronha 2014, p. 13).

Nessa pesquisa espero conseguir discutir o efeito performativo de ter sido impactada pelas minhas memórias, pesquisas e leituras. Uma ideia de traço como algo que não está ali, mas produz movimentação. Mesmo sabendo que, ao depositar a tese, o movimento não irá parar dentro de mim. É apenas um final artificial, uma vez que nunca houve começo.

Em 2022, o parecer que recebi da primeira tentativa dentro do país de externar esse projeto fora do PROPED foi:

O texto em análise não se caracteriza como trabalho científico [...] em nenhum momento é possível identificar problema, método ou estratégia de produção e análise de dados ou localização da pesquisa no campo da educação. [...] não evidencia método de pesquisa [...] estabelece limitado diálogo com os estudos de currículo, da educação infantil, das discussões da estética ou da ludicidade no currículo da infância ou no campo da educação.

Após um tempo de despeitamento, refleti e entendi que a pessoa avaliadora em questão estava certa. Pois minha pesquisa (ao que parece) se propõe repensar o entendimento que se tem de um trabalho científico, método, análise de dados e o próprio diálogo com o campo do currículo. Tem culpa ela? Não. Tem culpa eu? Também não. Para com esse papo cristão, que saco!

Comecei a me questionar sobre o que conta como produção curricular e científica para os Grupos de Trabalho (GTs) de currículo no Brasil. Eles não seriam o reflexo das tendências atuais? As tais autoridades paralisantes? Onde isso localiza na minha pesquisa? Pesquisa?!

Não seria uma pergunta e metodologia usar rastros de texto empírico e rastros de experiência, tornando-as minha? Se Derrida nos lembra que a infidelidade é ser infiel, qual o sentido de dizer o que já está dito?

Pecado, falta ou erro, a queda significa também que a cegueira viola aquilo a que se pode chamar aqui a Natureza. É um acidente que interrompe o curso das coisas ou transgride as leis naturais. E deixa pensar, por vezes, que o mal afeta, ao mesmo tempo que a Natureza, uma natureza da vontade — a vontade de saber [savoir] como vontade de ver [voir]. Uma má vontade teria levado o homem a fechar a si mesmo os olhos. O cego não quer saber ou antes gostaria de não saber: ou seja, de não ver (Derrida, 2010, p. 20).

Ao fugir da produção que fala sobre o mesmo (a cegueira), busco produzir novas inteligibilidades.

1.2 Suicídio do palhaço

Sendo palhaça na vida e no palco, posso dizer com certa tranquilidade que o palhaço hoje dialoga majoritariamente com a criança. Mas com qual produção de

criança essa produção de palhaço dialoga? Em um duplo movimento, onde a criança produz o palhaço e o palhaço produz a criança, ambos vão se transformando em uma coisa asséptica. Passamos de um palhaço escatológico e inesperado para um controlado, limpo e estéril. De uma criança cruel, espontânea e viva, para uma bemeducada. Ambos os projetos estéreis, como a teoria que criamos e pregamos nos grandes centros de pesquisa.

Para externar a impossibilidade de seguir trabalhando com as lentes acadêmicas praticadas atualmente, busco métodos outros para dar voz — ou, pelo menos, exercitar — o deslocamento do olhar. Assombra essa tentativa a pergunta: Como se cria uma metodologia?

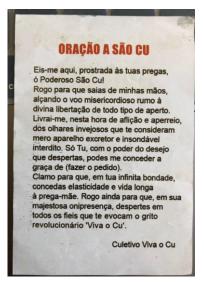
Estreio o espetáculo *Ridículos contos de amor* na Bienal do Livro de Campos. No meio do espetáculo, uma das clowns volta à vida de forma surpreendente depois de se matar. Nós, colegas, inconformados com a boa atuação, decidimos armar uma pequena competição *(sim, palhaços são muito competitivos)* para ver quem morria melhor. Quem decidia o resultado era o público, que reagia ruidosamente em volta da semi arena onde atuamos.

Ganhei poucas vezes. Não sei se por apego à vida ou por falta de talento. Confesso que, quando morria bem, era maravilhoso ouvir a plateia e sua aprovação. Número comum entre os palhaços pelo mundo, a competição para ver quem morre melhor é um sucesso garantido. Pego este gancho para antecipar esse palhaço/simulacro, sobre o qual pensaremos mais à frente, e aproximá-lo da perspectiva teórica dessa pesquisa.

1.3 Auto-brioco-grafia ou Quem tem cu tem medo?

FIGURA 4 — Panfleto da "Oração a São Cu"





Fonte: Culetivo Viva o Cu, acervo pessoal.

#audiodescrição: frente e verso de um panfleto com a oração ao poderoso São Cu. Na frente centralizado na borda superior em preto, o título. Logo abaixo um cu com asas brancas abertas. No verso, a oração.

Em uma noite de calor no ano de 2017, recém-instalada no bairro do Catete, na cidade do Rio de Janeiro, estava conversando com uns amigos do lado de fora do Bar do Zé. Um grupo se aproxima distribuindo o panfleto acima. Ao nos darmos conta do conteúdo, tanto foi o alvoroço que se formou uma roda, no meio da rua de paralelepípedos, composta por todos ali presentes (menos o Zé) para entoar tal oração aos Deuses. Melodia e textura da evocação surgiram espontaneamente:

Eis-me aqui, prostrada às tuas pregas, ó Poderoso São Cu!
Rogo para que saias de minhas mãos, alcançando o voo
misericordioso rumo à divina libertação de todo o tipo de aperto.
Livrai-me, nesta hora de aflição e aperreio, dos olhares invejosos que
te consideram mero aparelho excretor e insondável interdito.
Só tu, com o poder do desejo que despertas, podes me conceder a
graça de (fazer o pedido).

Clamo para que, em tua infinita bondade, concedas elasticidade e vida longa à prega-mãe.

Rogo ainda que, em sua majestosa onipresença, despertes em todos os fiéis que te evocam o grito revolucionário "viva o cu".

Após a oração, batemos palmas e nos dispersamos. Nunca mais pensei sobre esse momento. Ao mesmo tempo, trago sempre perto de mim o tal panfleto e suas palavras de conforto.

Ânus depois, encontro-me prostrada e rogando pela libertação divina. Pois só o cu, pelo desejo que desperta, pode evocar o grito revolucionário. Venho tentando compartilhar minha vulnerabilidade e desdizer-me de mim mesma faz tempo, e, com a ajuda da práxis da palhaçaria, até avancei no intuito. Porém, nesse momento, extrapolando os conceitos autobiográficos expostos aqui, sugiro maltratar a teoria e propor uma nova ferramenta: a *Auto-Brioco-Grafia*.

Se todo começo histórico é baixo, ou vil, então faz sentido começar por baixo, tanto pelo local da minha história, a rua, quanto pelo estrato corporal inferior, o "baixo corporal" no sentido bakhtiniano (1993) relatado na narrativa. Desdizer-se de si mesmo exige uma grandeza escatológica, uma estética que celebra o imperfeito, a despossessão, o queer e o macabro. Exige rir do tabu, colocar o cu na reta, expressão popularmente utilizada quando queremos comunicar que estamos nos colocando por inteiro em alguma situação que poderá nos ser prejudicial. Como diz Eduardo Viveiros de Castro:

"Quem tem cu tem medo." O que ele significa não é totalmente consensual. Já me deparei com algumas hipóteses extravagantes (na internet, onde mais?), sobre, por exemplo, a necessidade de se estar constantemente alerta para o risco de estupro sodomítico etc. Pessoalmente, nunca o ouvi usado nesse sentido sexualmente paranoico. O que o provérbio sublinha, em verdade, é a comum condição humana constituída pela implicação suficiente entre ser provido anatomicamente de um ânus e ser sujeito à emoção do medo (Viveiros de Castro, 2011, p. 890).

Mais que estar sujeito à emoção do medo, alimento-me do medo como afeto essencialmente democrático — orgânico, corpóreo, animal — para me mover. Mas mover-me para onde? Não faço a menor ideia. Movo-me apenas. E se Deleuze e Guattari (1972) alertaram para uma "vasta privatização dos órgãos", qual não foi minha surpresa ao concluir que o palhaço não só toma o cu de volta (Em suas mãos? Não sei, pode ser.), mas ressiginifca-o no imaginário popular como algo que nos une e

nos fragiliza. E isso está longe de ser algo negativo. Algo inocente que nos faz rir e imaginar um mundo onde o corpo seja mais visto, porém, menos controlado¹¹.

Ao final desse texto, o mesmo autor nos propõe um jogo: um animismo alterado pela alteridade. Uma alteridade que se torna animada na medida em que é pensada como interioridade inimiga: um Eu que é radicalmente Outro. Daí o perigo, e o brilho, desses mundos.

O termo *brioco* é usado em algumas comunidades do Brasil como sinônimo de ânus. Mais precisamente, da palavra cu. Além de absorver todo o imaginário anteriormente desenvolvido, é uma palavra que me provoca graça ao falar. Quando junto as três palavras, auto, brioco e grafia, proponho um jogo já no nome: para os desavisados, pode funcionar como um trava-língua, provocando confusão tanto mental quanto articular. A tentativa da pronúncia pode criar um local bastante bobo, uma falha na escrita do corpo (a articulação) onde cada suspensão, cada gague conta, perfeito para deixar o riso fluir e a fragilidade aflorar. Mas não é só isso.

Auto-brioco-grafia. Subjetividade, cu e narrativas. Eu tenho o que todo mundo tem. E tem mesmo sem ter, pois, caso tenha nascido sem ou se caiu o cu da bunda, devo relembrar que aqui estamos falando de atravessamentos, imaginários e reiteração. Ou seja: Vai ter gente mandando tomar no cu que não tem, e vai ter gente com o brioco tão escondido que um dia pode sumir mesmo da cabeça do coitado. Então, por que não trago isso que é tão único e igual para o mundo? Por que escondo? E se eu escondo, o que precisa ser endereçado?¹²

Entendo a Autobriocografia como um fluido corporal. Porém, a teorização presente que me permite pensar sobre o meu cu não vê o corpo, o fluido e muito menos a epistemologia da força, energia e fluxo que o corpo produz. A teoria pensa um cu parado, em taxidermia. Só vê um centro que precisa estar limpo e controlado a qualquer custo. Ao limparmos o cu, limpamos sua narrativa. Lembrem-se que até o cu

¹¹ Algum pode até questionar:

[—] Mas se for menos controlado, não será perigoso? Como ter certeza que o outro não me fará mal, sem tê-lo sob controle?
Respondo:

[—] E se for? Já não sabemos que o mundo é violento e perigoso? Que "o mundo de humanidade imanente é também um mundo de divindade imanente, em que a divindade está distribuída na forma de uma potencial infinidade de sujeitos não humanos? (Viveiros de Castro, 2011 p. 911)".

¹² Soy un niño de cuatro años. Deja me y vuelve a leer.

tem fissuras, causadas por momentos intensos ou por um cocô ressecado que resolveu sair causando. E se até o cu tem fissuras, por que não teria a teoria? Em que cu você senta? Tá com o cu na mão? Por que tanto medo do monstro que mora no cu?

Aqui, a Auto-Brioco-Biografia será a materialização da fricção entre o palhaço e as teorias do currículo, mediadas pelo jogo. E, ao contrário do que percebo em outros trabalhos, não quero racionalizar minha fragilidade para torná-la familiar ou demovê-la de sua função, de forma alguma. Busco ampliar e tornar mais complexas todas as delicadas tramas que a sustentam, sem verdades absolutas ou a tão desejada chegada a alguma lugar. E por isso, caro leitor, entenda que, se em algum parágrafo minhas ideias não cheguem a lugar algum, é isso mesmo. Talvez caiba a você.

1.4 O monstro que mora no cu

Tupy or not Tupy. Manifesto Antropófago, Oswald de Andrade, 1928

FIGURA 5 — Montagem com foto de Regina Duarte



Fonte: Facebook

#audiodescrição: Foto em preto e branco de Regina Duarte. Na lateral esquerda, na vertical e em branco: "Cultura é aquele pum produzido com talco espirrando do traseiro do palhaço".

Ao longo da pesquisa precisei entender como todas as minhas histórias eram, ao mesmo tempo, narrativas, ideologias e políticas, para depois analisar e, quem sabe, contestar práticas normativas e discursos que produzem posicionamentos subjetivos.

O corpo é parte fundamental da discussão sobre subjetividade. Corpo esse constantemente apagado e lembrado somente quando necessário ou quando foge do controle. Nesse momento, escolho uma das minhas partes favoritas do corpo por sua existência evocar tanta discussão: o ânus, mais popularmente conhecido como cu.

Na Europa medieval, as Saturnais foram transformadas na Festa dos Loucos, quando estudantes e membros inferiores do clero invertem a hierarquia e instalam a esbórnia nas igrejas. Um bispo ou arcebispo dos Loucos era eleito, rezando uma missa cômica onde abundavam versões satíricas e picantes das rezas. Os padres se vestiam de modo extravagante, muitos com roupas femininas, e se punham a cantar, a comer salsichas e chouriços no altar, dançando lascivamente, jogando dados e cartas, promovendo a mais absoluta pândega dentro das igrejas e em torno delas. Isso seria possível nos dias de hoje? Essa memória foi cuidadosamente limpa e apagada da narrativa cristã. Se antes o tríptico do pintor Hieronymus Bosch, *O Jardim das Delícias Terrenas* era usado de forma catequizadora, agora, de maneira insubordinada, o riso, a beleza, a monstruosidade e o burlesco migram e se reorganizam.

FIGURA 6 — Forma eterna, Hieronymus Bosch



Fonte: Creative commons. https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Jardim_das_Del%C3%ADcias_Terrenas #audiodescrição: pintura na vertical de aproximadamente cinquenta pessoas de pele branca. A maioria está nua e espalhada em um espaço em níveis e tons terrosos, e interagem com objetos fantásticos variados, todos quebrados. Na borda superior, sobre fundo branco azulado, anjos brancos e pessoas com túnicas coloridas se agrupam ao redor de uma pessoa de roupa branca e capa vermelha. Com os braços abertos, ela olha para frente.

O problema da Forma Eterna que vemos em Bosch, que é o problema da Eternidade atrelando-se à Norma, é caracterizado pelo enlace que até hoje a Modernidade faz com a alma e a estética. A Modernidade fez da Alma um fator biológico e fez da biologia de pessoas fora da norma um fator religioso e amaldiçoado. Ou seja, estética (aspectos fenotípicos) torna-se um fator que *determina* a alma como aquilo de mais profundo e irrevogavelmente defeituoso, a alma se torna o aspecto mais importante da vivibilidade, porque a alma passa a ser percebida como aquilo que antecede qualquer história, aquilo com o que se nasce e que se possui antes de tudo: o defeito, a incapacidade, uma incapacidade ontológica, sendo que a própria ontologia é pensada como Forma Eterna. Então, a alma (e o pensamento, a emocionalidade e a intuição) é considerada como uma Forma ou defeituosa ou correta de viver o planeta, com a qual nascemos e a qual não podemos mudar — talvez melhorar, se

redimir, mas nunca, mudar. Porque este é o destino dos Seres na Modernidade: padecer na eternidade de sua Forma primitiva ou evoluída — segundo a binaridade Moderna. Algo muito presente, por exemplo, na doutrina estadunidense do século XIX "Destino Manifesto" (O'Sullivan, 1845) que defendia a colonização branco-estadunidense como um destino civilizatório criado por Deus.

Apesar das singularidades locais, a minha tendência inicial de aproximação com os estudos queer e a cosmologia ameríndia foi, sobretudo, procurar aplicar o meu cu nos achados teóricos e conceituais praticados, para tencioná-los e, assim, produzir minhas próprias teorias. Mas minha postura tem mudado durante o próprio exercício de pesquisa e produção intelectual, especialmente quando me debruço sobre os trabalhos de Castiel Brasileiro e Larissa Pelúcio e sobre o *Periódicus*, que vêm produzindo relevantes denúncias no campo do gênero e da sexualidade. O fato é que ainda nos mantemos bastante reverentes a produções teóricas europeias e estadunidenses, enquanto guardamos relativa ignorância a respeito das contribuições de nossos vizinhos continentais, com os quais compartilhamos, muitas vezes, cenários sociais, políticos, econômicos e culturais muito próximos. Sintomaticamente, dialogamos muito pouco com o restante da América Latina. É como se a língua portuguesa tivesse nos ilhado nesse mar volumoso do idioma espanhol¹³.

Larissa Pelúcio diz:

Quando falo em teoria cu, mais que uma tradução para o queer, talvez eu esteja querendo inventar uma tradição para nossos saberes de cucarachas. Tentativa de evidenciar nossa antropofagia, a partir da ênfase estrutural entre boca e ânus, entre ânus e produção marginal. Minha inspiração, claramente, vem de Beatriz Preciado, que devoro com prazer canibal. No posfácio à reedição do livro seminal de Guy Hocquenghem, *El Deseo Homosexual* (2009 [1972]), ela retoma vigorosamente algumas das discussões já apresentadas no *Manifesto Contra-sexual*, que reproduzo a seguir: "Historicamente o ânus tem sido concebido como um órgão abjeto, nunca suficientemente limpo, jamais silencioso. Não é e nem pode ser politicamente correto" (Pelúcio, 2014, p. 5).

Ao ler isso meu cu coça, arde, fica vermelho, quase incha. **Pode ser fungo, viu?**O pensamento queer foi, desde seu início acadêmico em terras brasileiras,

-

¹³ De acuerdo! De acuerdo!

eminentemente uma teoria de combate. Entendo-o como um espaço de luta política, uma arena de embate de ideias que procura enfrentar a naturalização de uma série de opressões, seja evidenciando o caráter compulsório da heterossexualidade, desconstruindo binarismos que enrijecem possibilidades de transformações, tensionando o desejo, ou apontando para as crueldades dos discursos hegemônicos, muitas vezes revestidas de um cientificismo que quita a humanidade de determinados seres humanos, tratando-os como abjetos. Porém, se tanto já se fricciona nesse sentido no Brasil e no mundo, por que ainda me deparo com dois cus ao invés de um? Como defende Ribeiro (2022), não está na hora de pensar uma teoria por detrás?

Através da revisão de literatura e experiência pessoal, estão diante de mim dois cus. O primeiro é o cu erotismo do ânus. Desejado por uns e temido por outros, o fato é que quando cai na boca do povo um sorriso se abre, ou de sonho ou de constrangimento. Esse cu tem temperaturas, texturas, cores e formas. De dentro dele entram e saem possibilidades infinitas. Um denunciador por natureza, uma vez que expurga o que o estômago tentou digerir e guardar para si, mas não conseguiu.

O segundo cu que para mim pisca é o cu-lto: o cu acadêmico. Localizado da cintura para baixo, guardando segredos e possibilidades, conectando um interno com um externo, o pobrezinho, de tão poderoso e latente, precisou passar por uma higienização para chegar à teoria. Foi homogeneizado, higienizado e tantos outros 'ados'. Assim, o cu-lto me parece tudo, até aquelas crianças participantes de concursos de beleza da América do Norte (Figura 6), menos com o meu.



FIGURA 7 — Meninas em concurso de beleza infantil

Fonte: YU, Tammy. Ban Child Beaty Pageants in Canada. A importância desse abaixo-assinado. **Change.org**, 29 abr. 2019. Disponível em: https://www.change.org/p/petition-to-ban-child-beauty-pageants-in-canada. Acesso em: 10 jul. 2023

#audiodescrição: fotografias de três meninas editadas lado a lado. A primeira tem cabelos e olhos castanhos e usa um maiô preto com babados cor de rosa. Com as mãos na cintura e o ombro direito tocando a lateral do rosto, ela sorri. As outras duas são loiras e usam biquíni, a da esquerda amarelo e laranja e a da direita, cor de rosa. Ambas fazem pose.

E assim, seguindo a lógica opressora de desacreditar todo o conhecimento produzido nas entranhas, longe de uma racionalidade, na geografia anatomizada do mundo, nós nos referimos muitas vezes ao nosso suposto lugar de origem como sendo o "cu do mundo", ou fomos sendo sistematicamente localizados nesses confins periféricos e, de certa forma, acabamos reconhecendo essa geografia como legítima. E se o mundo tem cu é porque tem também uma cabeça, assim como nós. Uma cabeça pensante, que fica acima, ao norte, como convém às cabeças.

Essa metáfora anatômica agencia uma ordem política que assinala onde se produz conhecimento e onde se produzem os espaços de experimentação daquelas teorias. Esta mesma geopolítica do conhecimento nos informa também em quais línguas se pode produzir ciência e, em silêncio potente, marca aquelas que são exclusivamente produtoras de folclore ou cultura, mas não de conhecimento/teoria.

Retomando as discussões, penso que, muitas vezes, por não pensar em qual cu eu sento, compactuo com essas...

[...] "verdades" produzidas pela epistemologia ocidental, composta por binarismos duros: norte-sul, centro-periferia, desenvolvidos-em desenvolvimento, brancos-não brancos, racionais-passionais. Dicotomias que reforçam o que o antropólogo Jonnanes Fabian conceituou como discurso "alacrônico" aquele que resulta da prática de falar do "outro" colocando-o em um tempo diferente do tempo daquele em que se está falando (Fabian *apud* Ruiseco; Vargas, 2009, p. 200).

Na construção de cada pólo das dicotomias se esconde a informação de que o significado decorre sempre de relações e não de essências isoladas. É o que Jacques Derrida chamou, em 1973, de lógica da suplementaridade. Essa operação discursiva permite que se naturalizem diferenças a partir da articulação de pares de oposição como simples negação das diferenças entre os polos do dualismo e não como parte de um mesmo sistema, no qual o hegemônico só se constroi em uma oposição necessária a algo inferiorizado e subordinado. A questão é que cu é igual a palhaço: cada um tem o seu.

1.5 Headbanging¹⁴ com metodologías monstruosas

Conheço muitas pessoas que têm medo de palhaço. Escutando-as, entendo que algumas viveram experiências violentas e traumáticas envolvendo as criaturas, outras se assustam com as deformidades que a criatura insiste em apresentar. Um terceiro grupo, o que vamos explorar aqui com mais profundidade, simplesmente não entende a proposta. Mas, pensando na chave pós-estrutural, se eu me constituo na relacionalidade com o outro, como poderia isso acontecer? Um delírio onde nos fixamos a uma teoria? Um metaverso delirante, onde existe um mundo que não existe porque assim quero; como se a teoria que a habita e a teoria que habita um outro não dessem conta de um diálogo. E talvez seja isso mesmo. Mas, sem tal teoria, como pensar os problemas que a pesquisa que agora faço me apresenta? Como eu

¹⁴Headbanging é um tipo de dança que consiste em movimentar violentamente a cabeça no ritmo da música, mais comum com metal, mas também com derivados do rock de maneira geral. No Brasil é mais conhecido como bate-cabeça ou banguear.

empurro/alargo o horizonte se eu não tenho uma teoria que me faça enxergar o que eu já vejo?¹⁵

Assim como nos Estados Unidos da América, a maioria das políticas curriculares brasileiras se centraram nas políticas de identidade. O identitarismo na política está posto como acontecimento, pressionando uma ideia de que só nos cabe lidar com os efeitos disso sobre a educação. Em um mundo supostamente identitário, como eu lido com a diferença? Como lidar com corpos/campo de disputa, ora neutralizados pelo apagamento, ora pela superexposição? Os corpos ressuscitam como zumbis insubordinados, entrelaçando o irredutível das diferenças e nos lembrando de que a morte é o que permite que a noção de acontecimento exista para nós, e esta só acontece para corpos vivos e emocionados. Se Fanon pensa sobre a zona do não ser, da abjeção, se a teoria queer também faz sua política e campo teórico, por que não o palhaço?

Eu pesquiso para perturbar o estabelecido; para ampliar o que se pode experimentar. Esse é um dos muitos pontos em que a pesquisa mimetiza com o palhaço. Por isso decidi por uma pesquisa-afetação, uma empreitada de circulação da diferença. Expor minha monstruosidade identitária sobre rasura, onde a ação educativa sobre os sujeitos pudesse ser afogada pelo jogo dos acontecimentos curriculares, ocasionando uma aposta no sentido de que esse movimento produz efeitos, só não sabemos quais.

Segundo Eduardo Viveiros de Castro (2002), o que diferencia as culturas é o tipo de pergunta que elas se fazem e a que perguntas a vida nelas é uma resposta. Nesse jogo de esconde-esconde, quais os efeitos sobre a construção subjetiva, sobre os movimentos que trabalham as políticas de identidade e seus efeitos sobre a diferença? Pois, não se enganem, a diferença existe. E, volto a insistir, talvez a teoria que utilizamos em nossas pesquisas não dê conta de toda essa vida. Talvez seja necessário maltratar a teoria. Escarnecer.

A pedagogia dos monstros recorre aos monstros para mostrar que o processo de formação da subjetividade é muito mais complicado do que nos fazem crer os pressupostos sobre o sujeito que constituem o núcleo das teorias pedagógicas —

_

¹⁵ JUDITH Butler, "Why Preserve the Life of the Other?". 2016. Vídeo (1h11min24s). Yale University. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=40YPnzv5JzM. Acesso em:11 jul. 2022

críticas ou não (Trói, 2019, Silva, 2000). Os monstros são aqueles que estão na marginalidade e têm algo a dizer sobre e como habitam. Seres fora do lugar falando de algo fora do lugar. Essa abordagem é evidente nos estudos de religião, folclore, mitologia, cinema, televisão, ficção científica, arte, biologia e história da medicina (Mittman; Dendle, 2016). Uma outra metodologia — monstruosa — é utilizada em alguns estudos feministas, onde "a promessa do monstro é explorada" (Haraway, 1992). Aqui, monstros representarão figuras limítrofes que desafiam o humano/não humano, tensionando de forma não convencional as questões éticas do pós-humano.

De acordo com Law (1991), na sociedade ocidental atual, existem três tendências possíveis de exploração da metodologia monstruosa. A primeira (que aprofundarei nos capítulos sobre o palhaço e o corpo) considera como e por que em certos tempos e lugares algumas comunidades são entendidas como monstruosas outras (Compagna; Steinhart, 2019) — grotescas, perigosas e perturbadoras — instaurando medo, histeria e pânico; sendo necessária a defesa contra estas, o distanciamento ou a destruição. As perguntas aqui postas são: Quais ansiedades coletivas ou desejos reprimidos esses monstros outros evocam? O que é projetado dentro e com que efeitos?

Outra tendência (sobre a qual conversarei sobre no capítulo sobre o jogo e a Lei) — essa na Sociologia — é reverter a lógica anterior e aspirar um *status* heroico para tais "monstros". Apesar da sua corporeidade transgressora, eles são entendidos com o poder de subverter normas sociais e culturais, além de apontar caminhos alternativos de ser e ser visto (Sharpe, 2007).

Uma terceira tendência (onde foco meu debate ao longo do texto como um todo), com uma inclinação sociológica, foca em diferentes ordens de monstros e monstruosidades, capturando as principais características de sistemas monstruosos em larga escala (Giroux, 2011). O capitalismo e seus companheiros próximos, o colonialismo e o imperialismo atual, podem ser considerados como tais sistemas monstruosos, por exemplo.

Embora me entenda imersa no contexto da opção um, espero, com essa pesquisa, passar pela opção três, chegando enfim à opção dois. Aqui meu riso é de nervoso e constrangimento.

Após a qualificação, agachei sobre o campo da Cripistemologia, que, segundo Greiner e Helena Katz, considera o corpo como um sistema complexo e aberto, um conceito-experimento nascido de uma teoria em movimento que resiste às fronteiras disciplinares e tende cada vez mais a se tornar uma ação (corpar, tal como tem sugerido a própria Helena) — mas pode ter outros nomes, visto este campo viver contaminado por uma pluralidade promíscua de ideias e acontecimentos. Gosfol As teorias crip não são um tipo específico de teoria, mas, como toda a teoria (de acordo com Damásio), são um modo de produzir conhecimento a partir das leituras que o corpo faz de si próprio, dos ambientes e de possíveis compartilhamentos.





Fonte: quickmeme.com

#audiodescrição: Meme. Fotografia de um menino de pele branca, do banco de trás de um carro, de boca bem aberta. Sobre a imagem, em branco e traduzido por mim do Inglês: "Isso é vida real? Será para sempre?".

O riso surge nos momentos mais dramáticos, como uma válvula de escape das tensões. Mas há muitos tipos de riso. Os antigos perceberam isso e sempre o incluíram como parte fundamental dos rituais sagrados. Assim, em diferentes tempos e culturas, encontramos figuras mascaradas que dão gritos e dançam danças exageradas, provocando espanto, medo e, por isso mesmo, o riso. Algo próximo ao medo que as crianças pequenas sentem do palhaço. Medo e atração, medo e

fascinação: tudo junto. A interação dos mascarados nos rituais de morte e ressurreição quebrava a ideia de humano e não humano.

O diabo — ícone do Mal — assume inúmeras vezes um papel cômico. Se ridicularizar o Mal é uma das melhores formas de entendê-lo, assumo que ridicularizar a norma também pode produzir o mesmo efeito... O mesmo se dá com o medo, com o nojo e com o terror da opressão. Chaplin fez, em *O Grande Ditador*, a melhor crítica a Hitler e a todos os ditadores. Na época, houve quem o criticasse por estar "simplificando" uma figura tão terrível. Como dizia Deleuze (1980), a monstruosidade seria aquilo de deturpa uma originalidade e reduz o que já está dado. Sendo assim, Chaplin estava cumprindo seu papel de palhaço: reduzindo o Mal à sua inerente estupidez.

Na comicidade, a figura do grandalhão grosseiro e amedrontador é exagerada a tal ponto que começamos a perder o medo dele. Os personagens estúpidos (maridos traídos, velhos babões, avarentos e fanfarrões) são engraçados tanto hoje, como há 5 mil anos. O motivo disso é que uma vertente da comédia trabalha com mitos e estereótipos óbvios, aparentemente simples, mas que habitam as profundezas do nosso inconsciente desde tempos imemoriais. A arte aqui consiste em captar a essência dos tipos conseguindo, a cada vez, renovar-lhes o frescor e a comicidade. Afinal, o ser humano é o mesmo *animal*, seja segurando um tacape ou apertando o botão de uma bomba nuclear.

1.6 A enunciação f(r)iccional autobiográfica

Teto. Parede. Escuridão. Teto. A criatura saltita até o espelho. Mira-se. O que vê? Nada, ou tudo. Admira-se com o infinito de fora, porém muito mais com o infinito de dentro.

Na cômoda, muitas cores de tinta. Base branca. Mas por que branca? Ela pensa... sente-se uma canva pronta para viver mais um dia. Veste suas melhores cores, as melhores próteses e, em sua mala, guarda seus melhores truques. Hoje é dia de explorar um lugar desconhecido: la escuela!

Como afirmado por Bolognesi, em 2003, e sem atualização necessária, talvez devido à falta de pesquisas sobre palhaçaria, especialmente no Brasil, me vi inspirada a nutrir meu desejo de pensar sobre o tema colocando-o em relação com outros

campos. Um outro motivo é que não consigo enxergar na realidade imposta tudo que vejo. Preciso de conexões, iteração e, sobretudo, do sensorial para materializar tudo que, para mim, está posto. Deslizantes somos, e em fluxo me desentendo.

Em resumo, ao compartilhar minhas memórias, encontro narrativas absurdas, e, na enunciação auto-brioco-gráfica, um refúgio ao mesmo tempo seguro e desafiador. Por isso, agora discorro e fricciono ideias para criar a minha auto-brioco-grafia, que se desdobra para uma auto-brioco-grafia f(R)iccional, então para uma auto-brioco-grafia f(R)iccio(A)nal e, por fim, para uma Auto-Brioco-Grafia somente. É no último termo que encontro terreno fértil para correr com minhas perturbações.

Você me ama? Você vê a minha dor?

2. O CORPO EM JOGO (Da sarjeta, olhando as estrelas)

Julieta Hernández: quem é a artista venezuelana morta no AM enquanto viajava de bicicleta pelo Brasil

Manchete do jornal O Globo em 8 de janeiro de 2024

FIGURA 9 — Fotografia de Julieta



Fonte: jornal O Globo.

#audiodescrição: Fotografia em preto e branco na horizontal de Julieta. Mulher magra, cabelos e olhos castanhos e cabelos presos para trás. Ela usa um nariz de palhaço vermelho, uma camisa de manga com babados e, por cima, um colete abotoado. Em pé, Julieta olha para uma bola transparente na mão esquerda.

Vinciane Despret (2011) sinaliza:

"Quando os mortos estão mortos, eles estão mortos", neste quadro, e quando deixamos a tautologia leiga que obriga os vivos a se resolver com relação à inexistência dos mortos, designa então um processo, um processo de transformação que não nega a existência, que, ao contrário, afirma certos modos de existência, e consequentemente certos modos de presença. E é o que a etnopsiquiatria nos ensina: a

repetição "quando os mortos estão mortos" indica que uma metamorfose está em andamento (Despret, 2011, p. 75).

O currículo transpõe nossas formas de produção do saber para uma vivência de produção de sentidos conectados às subjetividades. Esse processo se liga aos espaços institucionais, como também ao espaço político ocupado pelas sexualidades na escola e na sociedade. Mesmo sem trilhar essa linha de pensamento, entendo que a sexualidade problematiza e traz para a escola a exigência de erotizar o saber.

O currículo integrado ao corpo (neste caso, do palhaço) não obstante de suas limitações, apresenta rachaduras e brechas que potencializam a erotização e a (re)integração das sexualidades nos processos formativos. As mídias podem ajudar a criar miragens nessa direção, ajudando a alargar nossa percepção, mas também a construir outros olhares para potencialidades do currículo. Voltar ao corpo, e não só ao humano, pode trazer outras formas de linguagem e de olhares, e as vivências passam a ser um novo desvelar das representações existentes do currículo oculto, dentro e fora da escola. A instituição educativa pode ser um dos locais de segurança para os estudantes em seus caminhos de desejo. Dito isso, recomeço meu caminho, de outra direção.

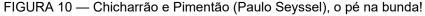
O teatro começa na Grécia com as peças curtas representadas pelas trupes ambulantes, vindas da região dórica. Temos notícias da presença desses grupos em Esparta há, pelo menos, 2.700 anos atrás. Eram os *deikelistai* — os que mostravam. Estes artistas itinerantes apresentavam um espetáculo de variedades com as cenas cômicas entremeadas de números de acrobacia, malabarismo e funambulismo.

Os palhaços dóricos, assim como as peças curtas que eles apresentavam, são chamados de mimos. Hoje o termo é associado à mímica e à pantomima, artista e espetáculo sem palavras. No entanto, o termo originalmente se referia ao ato de imitar e ao artista que se especializava em imitar tipos característicos e as personalidades da sociedade, que todos reconheciam na cena. Ao contrário dos mímicos atuais, os mimos gregos eram conhecidos por sua capacidade de fazer humor também com as palavras.

O circo, para muitos, é a exposição do corpo humano em seus limites biológico e social. Os números cômicos, por sua vez, ao explorar os estereótipos e situações extremas, evidenciam os limites psicológicos e sociais do existir. Eles trabalham, no

plano simbólico, com tipos que não deixam de ser máscaras sociais biologicamente determinadas (os palhaços são desajeitados, lerdos, fisicamente deformados, estúpidos etc.). Esses limites se revelam com o riso espontâneo que escancara as estreitas fronteiras do social. Quando os palhaços entram no picadeiro, o olhar espetaculoso se desloca objetivamente para a realidade diária da plateia. Porém, Lecoq, um apaixonado pelo movimento e pelas inúmeras possibilidades expressivas do corpo humano, muito embora fosse encantado com o humor, a intensidade, a emotividade despertada pela figura estranha e insólita deste personagem, não se identificava com a palhaçada de picadeiro, com o humor rasgado muitas vezes óbvio e simplista dos palhaços de circo do seu tempo. Lecoq escreveu: "Na tradição do circo, o *clown* começava sendo um acrobata, malabarista ou trapezista, e depois, com o passar do tempo, não podendo mais realizar os números no mesmo nível de qualidade, ensinava-os a um jovem e tornava-se um *clown*" (1987, p. 152). Era essa transferência e essa incorporação que o espantava.

Palhaços têm uma forma orgânica de usar a habilidade física e a linguagem monstruosa e grotesca para provocar o riso. Um leve tropeção ao entrar no picadeiro já garante as primeiras risadas e traz a cumplicidade do público. Um tapa bem dado e bem levado, um tombo de cara no chão ou que se transforma numa cambalhota são gestos que já fizeram rir nossos antepassados e farão as próximas gerações gargalharem para todo o sempre. E não devemos nos esquecer do gesto mais palhaço de todos os tempos: o pé na bunda! Essa ação tão desejada nos números cômicos, talvez por trazer à cena de maneira minimamente tolerada socialmente a parte do corpo mais temida na sociedade branca e ocidental: o cu.





Fonte: CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da bobagem** — palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

#audiodescrição: um palhaço chuta a bunda de outro palhaço.

Dar e levar um pé na bunda é uma arte cultivada ao longo de gerações. Exige ritmo, equilíbrio, reflexos rápidos e senso de oportunidade, além de ser uma bela metáfora de situações de humilhação e rejeição pelas quais todo ser humano passa na vida, mas que gostaríamos de manter em segredo e esquecer para sempre.

Comicidade física é aquela que se baseia fundamentalmente na agilidade, perícia, elasticidade e ritmo dos tombos, tapas, pontapés, saltos, quedas e rolamentos. O palhaço tem que ser, antes de tudo, um exímio acrobata e ter a inteligência e o talento de dar a um simples tropeço a graça e a comicidade de uma tirada de gênio.

A categorização existe para ajudar na tradução/transição.

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma "anatomia política", que é também igualmente uma "mecânica do poder", está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis" (Foucault, 1977, p. 164).

Vinciane Despret (2011) sugere que a nossa forma de vivenciar a experiência pode estar ligada às teorias que descrevem esta experiência, e como estas teorias

estão articuladas a dispositivos sociais, históricos ou culturais. Aí a coisa complica: como embaralhar esse quebra-cabeça de práticas discursivas evitando a replicação como mera inversão das relações de poder, que nada desestabilizam no sentido lógico das operações? Afinal, há uma instância corporal que é justamente onde e como os discursos se constituem... Na prática, tanto binarismos como dualismos terminam por se constituir como procedimentos excludentes, que assombram sem cessar os debates sobre identidade, gênero ecologia e outros tópicos. Como defende Greiner, "é preciso então lançar enxames de ideias-movimentos que possam fortalecer a insurreição das multiplicidades" (2023, p. 21). Esta tem sido justamente a proposta dos estudos crip. Além de esgarçarem as epistemologias em proveito de outros modos de conhecer, ajudam a desafiar as referências e categorias dadas, focando na gênese dos processos: naqueles momentos em que o conhecimento estava sendo gerado ainda sem uma gramática reconhecível, como um estado corporal estranho, um desequilíbrio, um tsunami prestes a destruir todas as barragens.

Subjetividade, sujeito e processos de subjetivação não são verdades absolutas, ou modos de vida universais, ainda que ideologias e pedagogias se propaguem através da essencialização de tais categoriais e dinâmicas, "que elas articulam enquanto ferramentas de controle e reprodução da cartografia estabelecida tomada como norma e naturalizada" (Brasileiro, 2021, p. 11). São as singularidades corporais que acionam o modo como o conhecimento se organiza. Por isso, a prática nunca foi oposta à reflexão teórica, e sim um modo de considerar realidades, pensamentos, conhecimentos e também as ações enquanto estão se produzindo... No entanto, este algo não deve ser reduzido a alguma coisa imediatamente reconhecível.

O clown precisou, em algum tempo-espaço, performar nessa pele circense. Porém, agora, o convido a potencializar a *escutação* e aproximar-se mais uma vez das ruas, trazendo consigo todos os saberes produzidos.

Recorremos a Rolnik para entender uma certa potência inventiva:

Do lado da potência de invenção, é o acesso ao corpo vibrátil que orienta seu exercício de modo a dar consistência existencial ao processo de emancipação que se faz necessário, se entendermos a arte como o exercício de rastreamento das mutações que se operam nas sensações, as quais indicam o que está pedindo um novo sentido, novos recortes e novas regras, orientando assim o ato de sua criação (2003, p. 4).

Um dos papéis que desempenho é o de audiodescritora. Gosto desse ofício, porém algo tem me incomodado muito, especialmente depois que comecei a roteirizar os filmes do canal de TV por assinatura Sexy Hot: a tradução insubordinada dos corpos. Quando digo insubordinada é porque raramente tenho a chance de conversar com as subjetividades que habitam tais corpos, escutar como se veem e interagem no mundo, cabendo a mim, refém dos corretores de imagem automáticos e os ambientes mal iluminados, traduzir o que vejo.

Mas o que eu vejo? Todas as vezes que me autoaudiodescrevo, sou uma mulher latina, de pele clara. Outros ficam em choque em um primeiro momento, pois, até ali, me viam branca. Como um portal quântico, ao menor movimento em que mostro que posso ser, sim, outra coisa que branca, me acompanham na descrição. Mas por que para ela era tão impensável traduzir-se a si mesmo dessa forma?

Nas contingências do presente, as escolas e as universidades são espaçostempos que se dobram entre o corpo-presença-física e o corpo-presença-virtualizada. Nossos corpos estão ali, no pátio, nas salas, mas também em outros lugares, gravitando no ciberespaço que transborda pelas ruas, pelas casas, pelos escritórios e, claro, pelas salas de aula. Corpos que agem trânsito. Corpos não lugares. Um não lugar que move lugares.

Se a história do presente nos revela outros modos de estar no mundo — e podemos acompanhar essas novidades a partir das novas formas de comunicação, das autorias textuais e imagéticas espalhadas pela Internet — por que não acompanhar isso também na representação dos corpos? Por que não investir em novos processos de formação para a multiplicidade? Por qual razão mantemos o magistério aprisionado a procedimentos e critérios de um tempo que conversa tão pouco com o hoje?

^[...] as necessidades formativas que foram emergindo em contexto de pandemia, nos provocaram, nos ensinaram a buscar caminhos outros no pensar/saber/fazer formação docente privilegiando a oportunidade de uma relação com o conhecimento formativo referenciado nas demandas e nos sentidos de um aprender plural, dialógico e, principalmente, experiencial (Santos; Ribeiro; Fernandes, 2021, p. 26).

Volto a pensar no Cu-lto e na reorganização artificial dos corpos, onde são ditados como os *comos* e *quandos*. Conhecer é pegar aquilo que não conheço e evitar valorizar esse movimento/reconhecimento. É olhar mais pra identificação que pra surpresa e recuperar as coisas que não conhecemos. O conhecimento dificultou ver o não conhecimento do que eu já conhecia. Talvez seja hora de bagunçar a lógica em voga e estranhar o currículo familiar.

Um corpo performativo, não estático, mas um corpo campo de disputa e batalha, onde "o que se repete não são as Formas, mas o reposicionamento das Formas, a insistência do gesto — fruto das memórias corporais criadas na transfiguração –, as cores, os sabores e os cheiros" (Brasileiro, 2021, p. 93). Onde não existem realidades últimas, mas a constante possibilidade de "troca de perspectivas".

Assumir o ponto de vista do outro é uma transformação ao mesmo tempo desejada e perigosa. A transformação dos corpos e o deslocamento de perspectivas conduzem a um arriscado empreendimento que é o de capturar a agência do outro, produzindo um conhecimento relacional sobre ele. Sim, o corpo em jogo, o jogo do corpo, o corpo no jogo e o corpo "em jogo" são coisas distintas.

A questão do perspectivismo é associada ao campo mais amplo de uma "economia geral da alteridade", que pode ser observada em diferentes situações do universo ameríndio, como a caça, a guerra (Viveiros de Castro, [1993] 2002; Carlos Fausto, 1998) ou a arte (Lagrou, 2007). Segundo Lagrou, o processo de capturar a alteridade conhece diversas estratégias, indo desde a mimese e transformação à predação e captura, e, no contexto ritual especialmente, a sedução estética (2007, p. 64). Se "apoderar" do outro não significa aniquilá-lo, mas exercer um poder de agir sobre ele e incorporá-lo. A identificação com o outro se baseia na criação de alianças e na construção de um conhecimento. Conhecer é personificar, perceber a intencionalidade, a intensidade, subjetivar o outro (em contraste com a nossa epistemologia objetivista).

Muitos corpos performativos andam "esquecidos". Apagados. Outros, como o de Julieta Hernandéz, violentados. Porém, como diz Barad (2017 p . 20), "[...] parece sintomático do grau com que as matérias de 'fato' (por assim dizer) têm sido substituídas por matérias de significação".

Para Brasileiro, destituir um corpo do seu saber é criar possibilidades para saquear, renomear e recontextualizar seu conteúdo e forma. Ela diz: "Isso é a colonização: a imposição de uma nova autoria sobre aquilo que já existe. [...] a tentativa de moldar e interromper os movimentos vitais de transmutação, transfiguração, transição" (2021, p. 17). Alguns maliciosamente se utilizam desse movimento para tentar apagar corpos que são ao mesmo tempo matéria, mas também simulacro, uma estufa onde germina subjetividade. Se por dentro o corpo dá conta de si realizando sinapses, trocas, digestão, fagocitose, entre outros movimentos, em determinado momento, ele denuncia sua presença transbordando disruptivamente: emite sons, temperatura, aromas e claro, muitos fluidos. Se para alguns a aspersão desses elementos no mundo parece grotesco e desnecessário, lamento dizer que a tentava de ridicularizar e diminuir movimentos peristáltico, golfadas, flatulência, perdigotos e lágrimas é inútil. Pois a linguagem do corpo é aquela que nos permite viver, criando espaço para o fluxo, esvaziando-nos daquilo que não precisamos mais e denunciando, caso algo esteja sendo retido por um tempo maior que o necessário.

Rolnik denuncia:

[...] essa política do desejo é a própria de uma subjetividade reduzida à sua experiência como sujeito, na qual começa e termina seu horizonte. Por estar bloqueada em sua experiência fora-do-sujeito, ela se torna surda aos efeitos das forças que agitam um mundo em sua condição de vivente, ignorando aquilo que o saber-do-corpo lhe indica. O gérmen do mundo que a habita é por ela vivido como um corpo a tal ponto estranho e impossível de absorver que se torna aterrorizador, razão pela qual deverá ser calado a qualquer custo e o mais rápido possível (2018, p. 66).

Talvez por isso, nos acontecimentos narrados, me interessa pensar sobre os traços e a linguagem desses apagamentos. Entender como o familiar chegou ao familiar. Como ele se construiu para, assim, poder deslocar a familiaridade. Olímpico ou débil, olhar para esses corpos condenados à norma para revelar um conhecimento localizado no corpo. Além do mais, como Barad (2017 p . 18) reforça, "a linguagem importa. O discurso importa. A cultura importa. Há um sentido decisivo no qual a única coisa que parece não importar mais é a matéria". Muitos autores separam o debate da performance e da performatividade. Contudo, para a exploração que aqui faço,

creio isso ser de pouca importância uma vez que, ao repetir um número, a falha sempre estará presente. Não existe linha reta. Acessar a memória é modificá-la.

Como já expus, não entendo o corpo como estática matéria. Entendo o corpo do momento presente, do acontecimento. Brasileiro defende que a encruzilhada é um acontecimento, uma experiência que anuncia o fim como o começo de algo. Para ela, a encruzilhada é a contradição, a negociação, a coragem. É o local ilocalizável de mistura, e decantação. De tomada de decisão, não apenas de contemplação das possibilidades de caminhos. Um acontecimento espiralado, não linear, onde o "fim não é o esquecimento, mas o momento de transfiguração da memória" (2021, p. 49). A encruzilhada não é um espaço ideal (assim como o corpo), "mas uma territorialidade contraditória, que nos mostra possibilidades de caminhos vitais que se contradizem na experiência coletiva onde somos convidadas nos experienciar em outro tipo comunidade" (2021, p. 66).

Inspirada por Brasileiro, propondo dançarmos com esse corpo-crip, um simulacro performativo, um espaço-tempo criado para cultuar memórias da transfiguração. E a experiência de cultuar é um acontecimento de reviver no corpo histórias que nos constituem enquanto comunidade e como subjetividade. Então, o que nos é necessário para construir um corpo-crip — seja na arquitetura de uma escola ou mesmo na escrita de uma tese — é a tomada de decisão para transfigurar memórias. É cair e abraçar o mistério, a doce e úmida escuridão. Um corpo conectado, pulsante e inesperado. Ele é como o tolo: tudo ou nada (que também é algo).

Ao perceber a promessa desse corpo-tubo — borrador de sistemas de classificação — percebe-se também a possibilidade de gozar com a transmutação ininterrupta de nossos corpos. Segundo Barad, "A perfomatividade, devidamente compreendida, não é um convite a transformar tudo (inclusive corpos materiais) em palavras; ao contrário, a performatividade é precisamente a contestação do poder excessivo dado à linguagem de determinar o que é real" (2017, p. 9). Performar é mergulhar.

Incorporações são mergulhos abissais nos mistérios que compõem nossas existências e permitem que nossas existências continuem existindo e acontecendo. "Perambulações nesses profundos e insondáveis cemitérios que somos nós" (Brasileiro, 2021, p. 109). Nesse instante, nossas existências acontecem a partir do

movimento incontrolável de transmutação, sendo a própria morte a transmutação existencial. A transmutação é a relação cotidiana e ininterrupta entre morte e vida, o que está longe de ser um fim, ou um começo.

Incorporar é integrar-se a um elemento ou conjunto. É corporificar o diferente e sacrificar o corpo a isso que nos torna diferente. Incorporar é juntar-se, embolar-se, introduzir- se. Sendo assim, me pergunto se é possível abandonar o regime do tempo cronológico e viver o tempo como os idiotas, o tempo do nosso corpo singular, em comunidade.

Se o corpo é a encruzilhada do mundo, o cu é a encruzilhada do corpo. Segundo Overing,

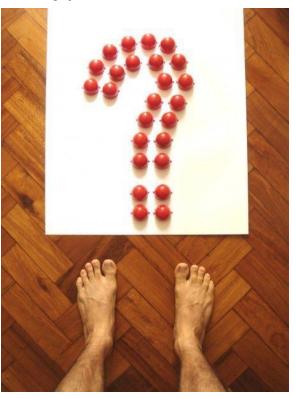
As excreções e fluídos são autofecundantes, pois entre os ameríndios assim como o sêmen, sangue, urina e cuspe também possuem poderes fertilizadores. Por outro lado, essas excreções também liberam a toxidade do corpo e podem oferecer perigo à saúde. Por isso são alvos da preocupação cotidiana entre os parentes que podem absorver algo que outro descartou "se os orifícios são excretores, os sentidos dos outros são receptores: o nariz inala, os olhos veem, a pele absorve, a boca experimenta, os ouvidos ouvem — as perigosíssimas danças dos sentidos (2006, p. 42). [...]

Os orifícios corporais são os pontos de contato entre os corpos e entre estes e o mundo e as substâncias que mediam essa troca engendram processos ambivalentes, de decomposição e regeneração. É exatamente essa ambivalência que seduz no realismo grotesco, pois eles não se restringem a uma ironia negativa, à subversividade aniquilante, ao contrário, implementam também um poder criativo e renovador. "Todos os orifícios são férteis, todos estão perigosamente abertos ao mundo. No realismo grotesco este estado de coisas é ridículo e hilariante, mas também criador e extremamente arriscado" (2006, p. 44).

Neste corpo-tubo, onde convido o palhaço a mergulhar, como o gato convida Alice, que o cu liberte o que a boca prende até que, todo borrado, caia em gargalhada. Talvez seja preciso entender que é necessário incorporar mais sobre a performatividade do corpo que, no discurso da matéria, o limita.

3. E O PALHAÇO, O QUE É?

FIGURA 11 — Fotografia de interrogação



Fonte: acervo pessoal

#audiodescrição: na borda inferior pés descalços. Logo acima, sobre uma folha de papel branco, uma interrogação feita de narizes de palhaço de plástico vermelho.

O ano era 2003, mas eu já os acompanhava desde antes. Desde a adolescência, sempre quis ser útil à sociedade, me envolver em projetos que "fizessem a diferença". Assim sendo, a certa altura, alimentava duas ambições: trabalhar no Canal Futura e/ou ingressar no grupo Doutores da Alegria.

Havia recém-ingressado na escola de Teatro e não foi difícil conseguir o contato do diretor artístico do grupo de palhaçaria hospitalar *Doutores da Alegria-Rio*, Sávio Moll. Expliquei que era socorrista da Cruz Vermelha Brasileira desde os 15 anos, tinha grande influência da minha família de maioria com carreiras na área Biomédica e via no grupo a oportunidade perfeita de unir meus interesses. Ao perguntá-lo sobre como podia ingressar no grupo, ele respondeu: "Muito simples, é só você virar palhaço". Mas como se vira palhaço? O palhaço, o que é?

A tradição do humor apoiado na palavra e na música vem das festas populares, seguindo a longa linhagem que atravessa os tempos e se espalha por todos os povos e regiões deste planeta. Castro entende o palhaço como "uma manifestação performática destinada a gerar o riso e que esteve presente em diferentes épocas e civilizações" (2019, p. 13). Imbuída desse humor e performatividade, a palhaçaria é uma arte milenar. Possui muitas faces e facetas, cada uma delas dialogando com o lugar com o qual habita.

Hoje em dia, estudo o palhaço não para defini-lo — missão desinteressante, limitante e impossível —, mas para me inspirar na iteração deste modo de ser em relação ao mundo e com o currículo. Mesmo assim, para esse estudo e ao longo deste capítulo, reorganizo e diferencio as palavras clown e o palhaço.

Alguns são os motivos pelos quais o faço: o primeiro é porque, muito embora queira exercitar borrar qualquer tipo de início histórico e formalização de persona, sinto importante começar desconstruindo alguns fatos dados como históricos e denunciar epistemicídios, baseando-me principalmente nas pesquisas de Mário Fernando Bolognesi, sintetizada no livro *Palhaços*; de Maria Alice Viveiros de Castro e seu livro *Elogio da Bobagem*, e de Lili Castro, com *Palhaços: Multiplicidade, performance e hibridismo*.

Em segundo, como dito anteriormente, utilizo a dualidade clown/palhaço para tensionar o fio condutor e denunciar a genealogia de uma certa assepsia, que une a infância, o corpo, o palhaço e a teoria. Como mostro ao longo do texto, produziu-se uma infantilização negativa tanto da criança, quanto da criatura, colocando-os em um lugar de impotência.

O processo é simples e objetivo: ao não poder falar de sexualidade e partes sexuais perto de criança, rouba-se isso do palhaço também, uma vez que existe um movimento similar de construção do palhaço e da criança. Quando apagamos a parte inferior do corpo, em uma arte que depende basicamente do corpo, o palhaço foi se tornando asséptico e, em parte, apagado e normatizado. Um paradoxo. O pum cheiroso do palhaço que é feito do talco branco e a torta de chantilly gostosa estão distantes das manifestações relatadas durante os Entrudos, quando os negros escravizados jogavam fezes pelas ruas em sinal de protesto. A modernidade inventou

um palhaço limpo e asséptico. E isso tudo me leva a pensar sobre como é possível limpar um palhaço e uma criança que dependem do corpo.

Este capítulo será longo e estranho, pois terá uma série de homenagens que creio que devam estar aqui. Ao mesmo tempo, pretendo contar uma história.

Era uma vez um palhaço, que, com o passar do tempo, foi ganhando outro corpo, um mais quadradinho, e que, por isso, não o deixava voar para todos os lados que queria. Eram muitas coisas para dar conta e ele simplesmente foi se modificando sem notar. Mas, de tempos em tempos, uma abelhinha amiga lhe dava uma ferroada e esta, com um pulo, se transformava em corpos outros, fracassando os tempos estranhos que pensavam ter cercado o pobre ser. Com isso, o ser palhaço foi ficando mais atento e, sem esperar a ferroada da abelha, começou a naturalmente se olhar no espelho de vez em quando, a se notar...

Através da exposição do ridículo e do fracasso, a máscara revela o que as amarras sociais exigem que escondamos e, curiosamente, o que temos de mais "verdadeiro". Que o belo, quando se trata do palhaço, é alcançado paradoxalmente por meio do grotesco, da carnavalização e da paródia. Sendo assim, tenham paciência com as nossas limitações. Por mais que eu aqui provoque uma recuperação teórica do palhaço, esta se dá para mostrar que todas as tentativas para nomear esse corpo foram em vão. Que processos podem ser normatizados, mas, de tempos em tempos, aparece uma abelha que ferroa e poliniza, fazendo florir processos outros. Se existe uma tentativa de cerceamento, esta não se efetiva, uma vez que o dinamismo e a imprevisibilidade ainda os ossos da criatura lhe conferem um certo dinamismo. Assim como nos movimentos de contracultura, ao constatar a existência das drags, das burlescas e das palhaças mulheres, os palhaços autores respiram aliviados ao constatar que a roda gira, e é esse entendimento que pretendo (emos) conseguir compartilhar. Assim, peidamos ventos de mudança e desconstruímos o apagamento.

Para isso, em um primeiro momento, foco, dentre as inúmeras expressões da palhaçaria presentes no mundo, nos dois formatos mais populares no Brasil ocidental: o clown de circo e o clown de teatro, ambos de origem europeia ocidental e como viventes do sistema neoliberal, movendo-se por entre normas e suturas. Logo após, passeio pelo hibridismo em si ao pensar as novas manifestações contraculturais e que cosmologias outras o mundo Queer podem nos apresentar. Mais à frente, olho para a

figura do palhaço Hotxua, por onde tento defender que, mais do que perguntar o que o currículo pode aprender com o palhaço, talvez a pergunta seja, uma vez o que o palhaço — enquanto simulacro Queer, burlesco, denunciador, subvertido e acima de tudo híbrido — nos possa sinalizar, tanto quando olhamos para as criaturas inseridas em nossa cosmovisão, tanto os que nos sopram perspectivas outras.

Cavalgando em teorias monstruosas, a chave pós-estrutural faz uma segunda altura¹⁶ com a ficção científica e desenha aos poucos a figura de um arquétipo: esse ser que parece vindo de um outro planeta tão semelhante ao nosso, essa figura que não é ninguém que conhecemos e que, no entanto, reconhecemos ao primeiro olhar. Que não surgiu em um momento definido, mas foi sendo construída ao longo dos séculos e assumindo papéis e formatos diferenciados, tendo como única função provocar, pelo espanto e pelo riso.

Identifico um palhaço não apenas pela forma, mas principalmente pela sua capacidade de nos colocar, como viventes da experiência, num estado de suspensão e tensão que, em segundos — sabemos de antemão — vai explodir em risos.

3.1 Entradas e saídas

Pode-se pensar que o palhaço surge na segunda metade do século XIX, assim como acreditar que a figura do palhaço é exclusiva do circo. Porém assumir esse entendimento seria negar uma história de milênios em troca de cento e poucos anos de circo clássico. Precisamos antes conhecer e reconhecer a maestria de chineses, indianos, egípcios, russos, ucranianos, ciganos, astecas e tantos outros povos considerados exóticos.

 $^{^{16}}$ Postura acrobática composta por uma base e um segundo elemento em plano elevado.

FIGURA 12 — Macaco da Ópera Chinesa (Theatre de France)

Fonte: Livro Elogia da Bobagem



#audiodescrição: fotografia quadrada de uma pessoa que usa roupas amarelas e uma máscara branca com detalhes em vermelho e preto. Com os olhos arregalados e a boca semiaberta revelando os dentes, ela acena com a mão esquerda.

O palhaço como o conhecemos tem seu lugar de maior destaque no circo, mas o próprio circo — a casa de espetáculos — é uma relativa novidade que não detém a exclusividade como espaço de apresentação das artes circenses. Acredito que muitos dos equívocos na construção recente da História do Circo se devam a uma visão de que, ao invés de privilegiar a genialidade dos artistas, prefere acreditar no marketing economizante dos empresários e nos interesses dos dirigentes dos grandes espaços franceses e ingleses.

Segundo Maria Alice Viveiros de Castro, o palhaço é essa "doida harmonia", algo em estado puro, primitivo, que se liga ao mundo com o mínimo de amarras possíveis. É uma energia viva, é a sinceridade de se assumir limitado, de assumir a dor e ser capaz de rir com o objetivo de a transgredir. Ainda nas palavras de Alice Viveiros de Castro:

[...] um palhaço é um ser estranho que bota a mão no fogo que põe a cabeça na guilhotina e que se expõe nu em sua tolice e estupidez. [...] Ele não conta uma história engraçada. Ele é a graça, ele é o risível. [...] Literalmente o palhaço dá a cara à tapa! Clown é transgressão de regras; é transgressão do próprio corpo. É a construção de um novo corpo, único. É a liberdade permitida através da arte, do fazer arte, da arte absolutamente viva e ao vivo, porque o clown só é naquele momento. Mesmo que haja uma cena ou um esquete previamente preparados, a graça se fará no improviso. O palhaço se entrega ao

improviso, se joga no desconhecido e esse é seu material primordial. (2005, p. 17)

Mas, como veremos mais à frente, se por um lado esse ser do palhaço encontra eco no ser do *curinga*¹⁷, por outro, muito embora reconheçamos esses traços na carpintaria do palhaço¹⁸, ao longo da história fica claro que o artista que incorpora a criatura é sujeito às mesmas normas compostas pelo sistema economizante em que vivemos, sequestrando a criatura. Como nos alerta Brasileiro (2021), o capitalismo explora vitalidades outras, inserindo em contextos geográficos criados para que a exploração aconteça, concluindo que o capitalismo reconfigura comunidades bióticas¹⁹.

FIGURA 13 — Print de postagem do cartaz da paródia Bacuringa



Fonte: Instagram:Kleber Mendonça Filho. Disponível em:

https://www.instagram.com/kleber mendonca filho/ Acesso em: 3 jan. 2021

#audiodescrição: cartaz do filme Bacurau. O ator Silvero Pereira usa maquiagem do personagem Curinga.

 $^{^{17}}$ Arquétipo do inconsciente coletivo que insurge para brincar com a lei, e rir.

 $^{^{18}}$ Expressão criada por mim para pensar a composição artesanal do palhaço.

¹⁹ Comunidades bióticas são conjuntos de seres vivos de espécies e reinos diferentes atuando numa mesma área e relacionando-se, harmonicamente ou não, de modo intra e interespecíficas.

Cloun é uma palavra inglesa derivada de colonus e clod, palavras de origem latina que designam os que cultivam a terra, a mesma origem da portuguesa colono. Cloun é o camponês rústico, um roceiro, um simples, um simplório, um estúpido caipira. A conotação pejorativa vai se entranhando aos poucos e cloun passa a identificar um roceiro estúpido e bronco, no meu caso, uma libertina.²⁰

Nos séculos XII e XIII, as feiras tornam-se o principal instrumento de troca, transformando a economia e desenvolvendo as relações entre os povos. A feira de Saint Germain foi criada em 1176 e, depois dela, surgiram a de Saint Lazar — mais tarde transformada em Saint-Laurent —, a de Saint-Barthélemy, a de Lyon, de Bruges e, logo, as de Sturbridge e Southwark, na Inglaterra; Frankfurt, Colônia, Nuremberg e Leipzig, na Alemanha; Florença, Nápoles, Veneza, Milão e Gênova, na Itália; Medina, na Espanha, e Nijni-Novgorod, na Rússia. As feiras estavam por toda Europa, e, no início, duravam algumas semanas, mas logo passaram a durar meses.

Tudo estava à venda: especiarias do oriente, joias, verduras, legumes, grãos, remédios miraculosos, roupas, tecidos, sapatos, vacas. Toda uma fauna de gente vinha vender, comprar ou simplesmente olhar aquele movimento inaudito.

Para chamar a atenção no meio da balbúrdia, armava-se um pequeno tablado — tipo um banco — e, em cima dele, eram realizados espetáculos. Vem daí o termo saltimbanco, saltare in banco. É a mesma origem de banqueiro também, pois era em cima de bancos que os cambistas trocavam moedas, avalizavam empréstimos e vendiam promissórias.

Primeiro um banco, depois um tablado com cortinas e, mais tarde, nas feiras maiores, foram sendo construídos verdadeiros teatros. Nas feiras, a variedade era o espetáculo:

[...] numa barraca apresentava-se um cavalo de seis patas capaz de realizar inúmeros saltos. Na outra, macacos e cachorros adestrados. E anões vindos da Holanda, venezianos fortes, dançarinos na corda tesa, marionetes, leões, equilibristas, contorcionistas, magia e prestidigitação, funâmbulos atravessando a feira em grande altura, um rinoceronte... tudo era possível de ser admirado em troca de alguns tostões (Viveiros de Castro, 2005, p. 38).

_

²⁰ Cala a boca.

De acordo com Maria Alice Viveiros de Castro, as primeiras referências ao clown são do século XVI, quando, na Inglaterra, os espetáculos de Mistérios e Moralidades, que se baseavam na vida dos santos e em histórias livremente adaptadas da Bíblia, incorporam um terceiro personagem cômico: o rústico. Até mais ou menos 1550, a comicidade desse tipo de espetáculo estava a cargo do Diabo e do Vice, personagem recorrente que representava todas as fraquezas humanas. O Vice era um camponês velhaco, canalha, pecador incorrigível, fanfarrão e covarde que, por algum motivo, deparava-se com o Diabo, sempre acompanhado de um séquito de pequenos demônios e metido em situações cômicas que o transformavam numa figura ridícula. Esse tipo de espetáculo contribuiu muito para a representação do Príncipe das Trevas com rabo, capa vermelha, chifres e um grande garfo com o qual empurrava os pecadores para a Boca do Inferno. O Diabo e o Vice sempre acabavam em algum tipo de disputa ou aposta que o Vice vencia usando de alguma esperteza ou tramoia. No final, o Diabo levava uma grande surra do Vice, para alegria e gozo da plateia.

Em algum momento, a partir dos anos 1550, o Vice ganhou um companheiro, um parceiro — o rústico —, camponês ingênuo, medroso e supersticioso. Ao longo dos anos, o personagem do rústico vai se desenvolvendo e se transformando num elemento risível, motivo de chacota de todos os personagens. Por volta de 1580, o termo clown, para o rústico, já aparece na cena elizabetana. E, entre 1580 e 1590, a qualificação do personagem passa de um clown para o clown. Agora ele é um tipo de características bem definidas, bem machinho, sabe? O clown elizabetano adquire um novo status: segue um grosseirão, porém ganha esperteza e eleva sua posição social. Sua linguagem também é modificada e começa a se expressar com palavras difíceis, num linguajar complicado, cheio de hipérboles, que o aproxima dos Dottores da Commedia dell'arte e dos charlatões de feira. Creo que sea más para esquerdomacho. Nas pantomimas tudo era válido para se provocar o riso: texto, cenário, movimento, mímica, micagens, quedas, truques — o importante era usar os recursos com precisão e oportunidade e conhecer suas habilidades e capacidades. Cada cômico bebia na fonte dos antepassados e buscava seu próprio e único caminho. Aqui já se identificava um híbrido de manifestação estética e com isso, um grande alcance popular. Arte e esporte, no sentido do corpo que se desafia.

Como na França, só para os grupos artísticos denominados teatros era liberado a fala, e tal título só era concedido pelo Rei, os palhaços europeus (que ainda não pisavam nos palcos dos teatros ou das óperas) foram impedidos por quase duzentos anos de usarem livremente a palavra. Sendo assim, tinham na mímica sua principal expressão. A música fazia parte do número, e muitos eram músicos extraordinários, mas, como também eram impedidos por lei ou pela força dos costumes de se equipararem aos músicos, buscavam a graça em não conseguir tocar, ou em tocar instrumentos insólitos, de sons engraçados, estapafúrdios.

Em 1680, a *Commedie Française* conquista o privilégio de ser a única companhia autorizada a representar em francês. Uma intensa luta se estabelece por quase dois séculos (pereza). Os teatros oficiais conseguem leis que garantem que ninguém mais possa representar comédias em atos, nem utilizar diálogos em cena.

Com o declínio das feiras, o clown migrou para o que na época era conhecido como Circo: vindo de herança militar, constituía-se em uma arena fixa, fechada e coberta, onde as atrações principais eram ex-militares experts em acrobacia equestre e claro, os cavalos. Devido ao alto grau de tensão que os números provocavam, cabia ao Tony (antes conhecido como clown, que antes era conhecido por muitos outros nomes) apresentar sua inocência e estupidez entre uma atração e outra para que a plateia pudesse respirar. Aos poucos, surgiram pequenas entradas e reprises²¹ onde era possível rir-se do pobre idiota que tentava sem sucesso copiar o talentoso atleta que tinha se apresentado anteriormente.

²¹ Estruturas dramaturgias mais populares entre os palhaços de tradição circense.



FIGURA 14 — Trupe de comediantes italianos, pintura anônima, Zanini e Pantaleão, o criado e o patrão

Fonte: La Planète des Clowns.

#audiodescrição: gravura na horizontal de um picadeiro lotado de espectadores, organizados em três níveis indo até o teto. Ao centro, uma pessoa de costas em direção a uma outra pessoa em pé em cima de um cavalo em movimento.

Para ser bom, o Tony tinha que ser muito bom. O público de circo, como todo público popular e misto, era exigente e deixava muito claro seu contentamento e sua insatisfação. Por isso, a maioria dos palhaços de picadeiro não buscava novidades nem se arriscava em sutilezas. Até hoje o clown de circo, grande ou pequeno, tem muita clareza de sua dependência do público. A primeira regra é agradar. Isso é ruim, mas também é bom.

Os artistas de circo e teatro tem uma relação muito diferente com a plateia. Sucesso para o artista de circo é medido pelas gargalhadas que provoca, pelas palmas que recebe e pelo número de ingressos vendidos. Sua existência até hoje depende da sua capacidade de manter uma estética de risco, uma postura de erro. Errar para manter o erro em jogo, pois a relação só pode existir se um dos dois (plateia/clown) errar. Já o artista de teatro é movido por um compromisso de buscar a verdade na relação, de desdar-se para encontrar-se — o que é anterior e mais gratificante do que o aplauso.

Muito embora artista conhecido como "pai" dos palhaços, Joe Grimaldi²² nunca pisou em um picadeiro. É por essa herança que, ao examinarmos com atenção a lista dos grandes clowns do século XIX, veremos uma série de gênios capazes de realizar múltiplas proezas com cavalos, equilíbrios insuspeitados, saltos fantásticos e de manter a plateia em permanente estado de riso.

O figurino desses grandes cômicos de picadeiro era bastante semelhante ao usado pelo grande Grimaldi no início do século, com pequenas variações desenvolvidas por cada um para marcar sua personalidade. Alguns eram mais líricos e se inspiravam na doce e triste figura do *Pierrot* de Deburau; outros apoiavam-se especialmente na perícia acrobática e nas proezas de equilíbrio, trilhando o caminho de Auriol; muitos especializaram-se nos números musicais ou no adestramento de animais. Durante toda a trajetória da pesquisa até aqui, não encontrei nenhuma referência que justifique a relação entre o palhaço e a infância.

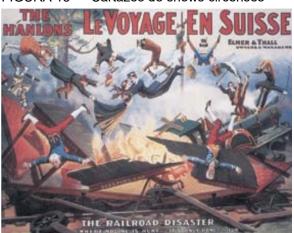


FIGURA 15 — Cartazes de shows circenses



Fonte: Livro Elogio da Bobagem

#audiodescrição: dois pôsteres com ilustrações, um ao lado do outro. O primeiro, na horizontal, tem o título em francês e ao centro uma grande fogueira em chamas onde caem pessoas restos de meio de transporte. No segundo, com o título também em francês, três palhaços na diagonal. O do canto inferior esquerdo é calvo, com maquiagem vermelha, branca e preta. O acima dele tem a maquiagem toda branca. O último usa cartola, monóculo, gravata borboleta e paletó pretos. Só a ponta do nariz está pintada de vermelho e preto.

_

²² Joseph Grimaldi foi um ator, mímico e palhaço inglês. Inspirado originalmente na commedia dell'arte, foi ele que estabeleceu o tipo de palhaço moderno com seu personagem Clown Joey.

Ao longo dos primeiros 80 anos do século XIX, eram inumeráveis as formas de que se utilizavam os cômicos de picadeiro. O circo atraía multidões, os palhaços eram queridos e amados pelo público ao ponto de serem colocados em lugar de destaque nos cartazes. Infelizmente, alguns historiadores dos últimos anos do século XX decidiram que o que eles faziam não era tão bom, provocando o que Boaventura Santos (2018) chama de *Epistemicídio*.

O circo, francês e inglês, sofreu com os limites impostos pelas rígidas normas e leis que controlavam os espetáculos e garantiam privilégios para o teatro dramático. Os palhaços só podiam dizer pequenas frases e interjeições, não podiam tocar instrumentos de verdade e, mesmo assim, eram capazes de atrair multidões. No entanto, essas limitações foram responsáveis pelo desenvolvimento de um imenso repertório de cenas mudas e de números cômicos, realizados por brilhantes palhaços que, além de mestres na comicidade, eram mestres em acrobacia, equilíbrios e mímica. O corpo aqui assume de vez não só seu protagonismo como a configuração de área de disputa. Não só como pretensa matéria, mas como canva onde se pinta sonhos e inspirações.

3.2 Palhaços Russos e a chegada ao teatro

Na Rússia, de 1793 a 1917, o clown seguiu o modelo europeu com polaridade branco e augusto. Porém, com a Revolução de 1917, os tipos cômicos russos se associaram à luta política, fazendo surgir a figura do clown-tribuno, que participava de marchas populares e militares, usando o mínimo de maquiagem possível.

A aproximação com as vanguardas fez o palhaço soviético retornar às pantomimas circenses. Outra forte influência foi a herança teatral popular russa, especialmente dos mimos e menestréis que, desde o século XVII, dedicavam-se ao entretenimento das massas operando um agenciamento político a ponto de terem sido banidos, em 1648, pelo czar Alexis I. Mas sempre criticando a maquiagem.

Sobre esta, Oleg Popov, o clown soviético mais famoso da história, comenta: "O Clown cara-pintada está separado da vida por sua própria careta, precisamente em razão da única imagem criada uma vez por ele. Em contrapartida, o cômico está muito mais próximo da vida, é um verdadeiro homem real, próximo a cada trabalhador

simples" (1975, p. 79). Identifica-se, assim, um intuito de romper com padrões vigentes, o que aconteceu com a aproximação definitiva do naturalismo com o teatro russo. Tempos depois, nas experiências teatrais russas da década de 1910, os elementos circenses coroam o processo de teatralização do teatro russo de Maiakóvski, entre outros.

O tempo passou e a Arte, a tal que era escola das máximas sãs da política, da moral etc., foi subvertida por impressionistas, futuristas, dadaístas, modernistas, entre outros. O teatro foi reencontrar sua origem no circo e nas feiras pelas mãos de Gordon Craig, Meyerhold, Piscator, Jean Cocteau, Karl Valentin, Brecht e tantos de seus contemporâneos que redescobriram a força e a magia das artes do povo.

Judith Butler vê no teatro um grande potencial de exposição dos "comportamentos sociais" como já performativos e uma possibilidade de desnaturalização dos mesmos. Segundo ela, o teatro acontece como possibilidade de desnaturalizar as convenções sociais e políticas em que estamos inseridos. Sendo assim, palhaços como Philippe Gaulier²³, Ângela de Castro, entre outros, desnaturalizaram o estereótipo da constituição tanto do palhaço, como da construção de uma "realidade".

Não basta, para um clown de teatro, apresentar-se ao público fracassando naquilo que procura realizar e com uma roupa típica e nariz vermelho. O *clown* profissional deve saber realizar seus fracassos com talento e trabalho. Os *clowns* de teatro fundamentam-se mais sobre o talento do comediante que sobre o do acrobata; sem o nariz vermelho, eles animam um mundo geralmente absurdo e trágico. Em companhias, montam peças curtas criando seus personagens a partir de si mesmos, caricaturando a si mesmos (Lecoq, 1987, p. 117).

3.3 O clown no Brasil

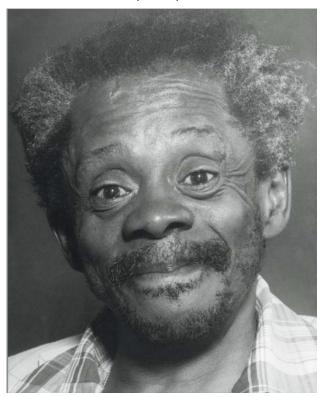
Ao longo da história, lá estiveram eles — palhaços, bufões, saltimbancos — espalhando a seriedade da alegria. Lá estiveram e, pensando bem, cá estão: fazem parte das tradições que perduram.

Viveiros de Castro, 2005, p. 7

²³ ECOLE Philippe Gaulier. Disponível em: https://www.ecolephilippegaulier.com/. Acesso em:10 jul.2022

Antes de começar o próximo movimento, gostaria de dizer que aqui nessa homenagem faltam incluir muitos palhaces. Grande Otelo, Piolin, Benjamin de Oliveira, Arrelia, Os Trapalhões, vovó Mafalda, Oscarito, Hugo Passolo e tantos outros. Reconheço também que poderia me utilizar de alguns outros palhaços para defender o ponto onde quero chegar. Porém, a minha narrativa se mistura com a do Carequinha, personagem com a qual tropeçarei ao longo dessa escrita.





Fonte: acervo Sebastião Prata, AAVC

#audiodescrição: Grande Otelo é um homem negro de cabelos curtos e grisalhos, olhos pretos, nariz largo e barba. Com o cabelo despenteado e olhos bem abertos, ele sorri contraindo os lábios, formando rugas nos cantos dos olhos.

As festas populares, muitas das quais permanecem vivas entre nós até hoje, são fundamentais na formação da comicidade brasileira. O palhaço brasileiro deve muito de seu estilo às personagens cômicas dos folguedos populares. Todas as festas populares têm uma figura cômica, com maior ou menor destaque, mas não se concebe festa sem riso, nem nunca tal sucedeu. A graça do velho do Pastoril, dos Mateus, Biricos e Bastiões dos Bois e Cavalos-Marinhos, dos palhaços dos Reisados, bem

como dos bonecos dos Mamulengos, foram as primeiras influências para a grande maioria de nossos cômicos de picadeiro. Afinal, enquanto os espetáculos circenses chegavam às cidades de quando em quando, as festas eram constantes, certas e fartas.

O jogo de o que influenciou o que, ou quem, é uma discussão infindável. Afinal, as origens dos próprios folguedos se perdem nos tempos e tudo acaba remontando aos antiquíssimos rituais sagrados e aos seus sacerdotes do riso.

As comemorações profanas de datas sagradas vieram de Portugal e aqui se abrasileiraram. Já no século XVI, temos inúmeras notícias de Reisados e Festas do Divino com danças, cantos e muita comida. Como todas as atividades humanas, as festas e brincadeiras populares estão em constante transformação. As diferenças regionais também são muito significativas e o tempo tende a ampliá-las. Mas, para Castro (2019), o que chama a atenção para o estudo do palhaço brasileiro são exatamente as características que permanecem ao longo dos séculos e que são comuns a diferentes folguedos de diferentes regiões.

Exímios improvisadores, cantores, safados, conquistadores, dançarinos cheios de requebros e de trejeitos, bons de pernadas e cabeçadas, de língua solta e sem freios, nossos cômicos de folguedo abusam dos duplos sentidos e sabem aproveitar o momento para brincar com a plateia. Seja num tablado de Pastoril, na porta de uma casa num Reisado ou por trás de uma empanada, o artista popular usa o humor como aprendeu de seus mestres: seguindo a tradição da nobre linhagem dos cômicos sagrados ou profanos, de palcos, ruas e picadeiros. A seguir, alguns exemplos.

FIGURA 17 — Mateus



Fonte: Foto de Leandro Cunha, Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo, Cidade Tabajara, Olinda/PE.

#audiodescrição: Fotografia horizontal de três palhaços de Folia lado a lado. Todos usam chapéu pontudo com flores e fitas, máscara com barba e macacões de chita com estampas vibrantes.

Para tornar-se um palhaço de folia é preciso um longo aprendizado e talento especial. Os próprios palhaços são responsáveis por sua indumentária: estão sempre descalços, vestindo uma lagartixa — espécie de pijama colorido bem folgado — para permitir a liberdade de movimento. Como vestimenta, levam uma gola em forma de estrela com as pontas cheias de guizos e um porrete que usam para tentar afastar, sem sucesso, as crianças que os seguem o tempo todo. A máscara é sempre feita pelo próprio palhaço ou herdada de um palhaço mais velho. Habitualmente, é feita de couro de bode, mantendo as longas barbas do animal. Durante o jogo/jornada, os palhaços se apresentam cantando chulas e recitando versos picantes, em que costumam contar suas inacreditáveis proezas. Entretanto, quando o grupo de foliões, depois de cantar um pedido de licença — "Senhora Dona da Casa dá licença d'eu entrar..." —, é recebido dentro da casa de um dos fiéis para realizar suas orações, os

palhaços não entram, salvo se houver uma licença especial. "Normalmente, ficam do lado de fora, divertindo a criançada que corre de suas porretadas aos gritos, fazendo algazarra. Quem sai como palhaço numa folia deve continuar saindo por sete anos sob pena de sofrer alguma desgraça" (Viveiros de Castro, 2005, p. 118).

FIGURA 18 — Velho do Pastoril



Fonte: Livro Elogio da Bobagem

#audiodescrição: fotografia horizontal do Velho do Pastoril. Ele usa maquiagem branca nos olhos, com tracejado preto, nariz vermelho e boca vermelha ao centro com branco e tracejado ao redor. Ao fundo, um grupo o observa.

Folguedo do ciclo natalino, o Pastoril, muitas vezes chamado de Presépio, tem sua origem no cortejo de pastoras e pastores que vão a Belém saudar o Menino Deus. Atualmente, a festa ainda resiste por todo o Nordeste, mas o Pastoril já foi folguedo de grande presença no Rio de Janeiro. Seus foliões participaram intensamente da criação dos cordões carnavalescos e, mais tarde, dos blocos e das escolas de samba. O termo pastoras, como sinônimo de cabrochas e passistas, deve-se a essa intimidade entre as duas festas.

De início, o folguedo era uma dramatização da caminhada das pastorinhas (cadê a mulherada?) (cala a boca, tô tentando fazer um negócio sério aqui) até Belém. Pobrezinhas, elas sofrem o tempo todo com as artimanhas do demônio, que tenta, a todo custo, afastá-las do caminho que conduz à manjedoura, à lapinha, onde dorme o Menino Deus. (De onde você tirou isso?) Com o tempo, o diabo vai tomando conta da festa e as pastoras deixam de lado seus trejeitos de virgens imaculadas e

inocentes. (Sério mesmo, quem foi o macho idio la que criou esse negócio? Porque mulher não foi!) O Pastoril vira uma festa de exibição dos atributos das "moças" — que

certamente deixaram de sê-lo há muito —, apresentadas por um velho devasso que, tal como um hilário cafetão, promove suas "meninas"...

Nos dias atuais, existem dois tipos bem diferentes de Pastoril. O Pastoril das famílias e, nos bairros populares, o Pastoril profano. A tradição se mantém com os dois cordões, o azul e o encarnado, comandados pela Contra-Mestra (Eu li mestra? Melhorou) e pela Mestra, respectivamente, competindo pela preferência do público. Quem conduz a festa e apresenta as meninas é o Velho, um animador anárquico, que usa um humor sem restrições, apelando para o duplo sentido, "vendendo" as formas sensuais das pastorinhas. (Só eu que estou pirando nisso aqui?!!!) Os modos não são

nada ortodoxos, mas muitas canções mantêm a inspiração natalina e o resultado é

uma inusitada mistura de sagrado e profano com as meninas rebolando e cantando.

FIGURA 19 — Mateus e Birico, os cômicos do Boi



Fonte: Foto de Leandro Cunha, Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo, Cidade Tabajara, Olinda/PE.

#audiodescrição: fotografia na horizontal de quatro personagens em meio ao festejo de Cavalo-Marinho.

Bumba-meu-boi, Boi-bumbá, Cavalo-Marinho, Boi de mamão, são alguns dos nomes para as diversas formas de folguedos que fazem parte do ciclo do boi em todo o Brasil. O enredo básico é a história do vaqueiro que mata o boi preferido do patrão para atender aos desejos de sua mulher grávida. Desesperado, faz de tudo para ressuscitar o boi e não ser punido. A festa assumiu diferentes formatos em todo o país. É o caso do Boi do Maranhão, onde Pai Francisco e Catirina fazem a principal dupla cômica, como o empregado e sua mulher. Já no Cavalo-Marinho de Pernambuco e da Paraíba, essa história praticamente desapareceu.

As figuras podem variar de folguedo a folguedo, mas Mateus sempre está presente. Esperto e capaz de tremendas vilanias, ele é o palhaço da festa. Seus diálogos com o Mestre fazem a alegria dos presentes e um bom Mateus é a alma do boi. Seu parceiro Birico é o tonto, a vítima preferida, sofrendo nas mãos do amigo que, em alguns autos, chega a matá-lo a facadas... Como já contei, assassinato de palhaço não dura muito e logo, logo todos estão juntos de novo, cantando e dançando, pois não há crueldade na crueldade cômica: tudo é pretexto para a diversão. **Mas lá vai**

você com essas historinhas... No dos outros é refresco, né?)

FIGURA 20 — Títere



Fonte: Foto de Leandro Cunha, Coletivo de Cultura e Educação Meio do Mundo, Olinda/PE. #audiodescrição: Fotografia na vertical de um títere/palhaço manipulando um boneco cangaceiro.

Teatro de Bonecos nordestino, o Mamulengo — e seus semelhantes João-Redondo e João Minhoca — são parte da milenar arte do teatro de formas animadas, onde bonecos e objetos são os atores do espetáculo. Presentes por toda a Europa na época dos descobrimentos, supõe-se que aqui chegaram com os portugueses. As primeiras notícias do teatro de bonecos entre nós são do século XVIII. Mas como pouco se pesquisou sobre o assunto, e considerando a popularidade dos bonecos na Europa, podemos supor que sua presença entre nós é ainda anterior.

A figura cômica é um dos pontos altos do teatro de bonecos e, se estudarmos especialmente o Mamulengo nordestino, veremos o forte parentesco entre os palhaços de picadeiro e as figuras da empanada. No Teatro de Mamulengo, dá-se o nome de empanada ao palco por trás do qual trabalha o mestre, alternando-se na manipulação de inúmeros bonecos, cada qual com voz e personalidade próprias.

Na estrutura dos enredos do Teatro de Mamulengo encontramos muitas semelhanças com a *commedia dell'arte*: roteiros simples, personagens caricatos e muito espaço para a improvisação. Hermilo Borba Filho define bem: "os bonecos representam suas histórias na maior parte improvisadas, com críticas a pessoas e entidades, cantam, dançam, dão pauladas, gritam obscenidades" (Borba Filho *apud* Viveiros de Castro, 2005, p. 132). **Como lem que ser, né? Quando esse PDF vai acabar,**

hein?

A comicidade é geral, todos os bonecos são personagens cômicos. Mas quem faz o palhaço central, o grande cômico, é o boneco principal, que é quase um alterego do mestre mamulengueiro. Além dos bonecos e do Mestre, há ainda o Mateus, espécie de líder da banda de música que acompanha o folguedo e conversa com o Mestre e com os bonecos, em diálogos cômicos que servem de ligação entre as cenas. Como vemos, repete-se aqui o nome Mateus para palhaço, com a diferença que o Mateus do Mamulengo funciona como escada para as graças do Mestre e dos bonecos, realizando, na maioria das vezes, papel próximo ao do mestre de pista circense, ou, em algumas raras ocasiões, o do segundo palhaço das duplas cômicas.

Nessa breve (breve?) explicação, pudemos ver que, como tudo (ou quase tudo) neste país de singularidades, o palhaço brasileiro tem heranças diferentes e se

expressa com linguagem absolutamente pessoal e subjetiva nas diversas regiões do país. Há desde o animador das pastorinhas ao Catirina do bumba-meu-boi.

Quando pensamos na figura do palhaço, a constatação da visão primeira, unilateral e estereotipada está presente em nossa imaginação. *(Uai, clarol Tudo machistal)* Porém, de acordo com a pesquisadora Ermínia Silva (S/N), muito embora um imaginário do palhaço seja fortalecido nas tradições circenses europeias, sua característica antropofágica o fez absorver e questionar uma gama de questões quando chega ao Brasil. Sendo assim, não se pode dizer que existe uma só dramaturgia do palhaço. Ele está em constante escuta com o espaço que habita. Ele chega, pesquisa, escuta, internaliza e devolve em um eterno fluxo. Para além de um palhaço somente, a imagem correspondente seria a de um caleidoscópio de múltiplos palhaços. Alguns palhaços se expressam de forma ruidosa e espalhafatosa. Outros, através das palavras. Outros, pelo silêncio. O silêncio é um importante instrumento de pesquisa. Mas o que o silêncio do palhaço revela? O que existe por trás desses textos, que em um primeiro momento parecem ser tão diversos?

Devido a essa absorção, o palhaço no Brasil Ocidental se aproxima da cultura popular. Os palhaços dos folguedos — Mateus, Bastiões, Biricos, Velhos, entre outros — cantam e falam besteiras e safadezas o tempo todo²⁴. A habilidade para o improviso e para o jogo foram sendo desenvolvidas no Brasil ao longo dos séculos e em todas as regiões do país temos uma riquíssima poesia regional, seja nas toadas dos galpões do Sul ou nos cordéis e desafios do Nordeste.

São inúmeras as referências à figura do palhaço: fechando o desfile, montado ao contrário num burro — a cabeça voltada para o rabo — e puxando a cantoria. Além disso, um fenômeno: nossos palhaços tocavam violão, compunham modinhas e viraram cantores. A música típica dos palhaços é a chula, cançoneta de melodia simples, com perguntas e respostas, cantada pelo palhaço nos desfiles de propaganda.

Nos livros sobre palhaços europeus, ambos autores no qual baseio essa pesquisa não encontram referências a cantigas que se assemelhassem às nossas

_

 $^{^{24}}$ Vim dar um lempo aqui embaixo que lô de cabeça quenle...

chulas de palhaço. Nos países de referência, também havia música nas paradas e nos desfiles que anunciavam os espetáculos, mas nenhuma delas pode ser comparada à nossa chula mais conhecida: "Ô raia o sol, suspende a lua, olha o palhaço no meio da rua".

Pontuo rapidamente que Hugo Pazzolo, palhaço, professor, pesquisador e um dos primeiros palhaços a ocupar um cargo público de tomada de decisão no Brasil (mas deixaremos essa discussão para mais adiante), conecta²⁵ o palhaço ao movimento modernista e à ideia de ruptura. Através do palhaço Benjamin Oliveira, seguido por Piolim e sua relação com a Semana de Arte Moderna de 22, culminando em Mário de Andrade, homem preto e gay que teve forte influência na criação de políticas públicas, nos inspira a pensar que, muito embora tudo que um dia foi questionado corra risco de encontrar um lugar de acomodação/comercialização, o contrário também pode acontecer. Felizmente, ao observar o trabalho de grupos como o Lume Teatro²⁶, essa possibilidade me parece cada vez mais distante.

Seguindo esse enrola e desenrola, acelero a música e convido a perdermos a cadência e o fôlego, ao menos que por alguns instantes.

3.4 O palhaço ladrão de mulher? Onde está o feminino na palhaçaria?

Diziam os tradicionais que mulher não podia ser palhaço. E falavam assim mesmo, no masculino, tão forte era a associação do personagem com o gênero.

Viveiros de Castro, 2005, p. 220

Soy una criança barriguda e encrenqueira de quatro anos de idade, nascida na Espanha. Eu pedalava minha bicicleta cuando um carro me atropelou. A partir daí, vago pelo Rio de Janeiro e fico com rabia quando alguém não entende meu idioma natal. Todo de branco, com asas, capuz, tênis 2 vezes o tamanho do meu pé, e um macacão que não esconde a volumosa barriga, eu soy a versão humana do gato Garfield: preguiçoso, ácido, cruel y articulado.

²⁶_LUME Teatro — Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp. Disponível em: http://www.lumeteatro.com.br/. Acesso em: 10 jul. 2023

-

O TEATRO brasileiro é palhaço: em torno de Piolin, Xamego e o Circo dos pretos. 2021. Vídeo (2h01min14s). SP Escola de Teatro. Disponível em: https://youtu.be/d8VmHa_nYQU. Acesso em: 02 jul. 2023

Quando fui fazer a prova para ingressar nos Doutores da Alegria, me orientaram: leve uma palhaça mulher, pois, quanto mais perto da realidade, melhor. Fiquei confusa: realidade? Paco era eu, eu era o Paco. Paco me permitia expressar uma subjetividade inadequada para uma mulher com as minhas características: branca, latina, atleta, professora e na casa dos 30 anos. Sentia-me no direito de desejar experimentar a vida fora do domínio da generalização das questões de gênero. Até aqui?

Tentando desdar-me de Paco e de Virginia, entra em cena Fru Fru Bergamota: *Mulher branca, na casa dos 30, ranzinza a princípio, porém extremamente namoradeira e sexualizada.* Fru Fru pra mim era um desafio. Via em suas intervenções todas as normas e objetificação impostas ao corpo feminino. Se por um lado suas ações, de uma certa maneira, denunciavam e buscavam, de alguma forma, ressignificar tais normas, internamente não me sentia capaz de realizar minha proposta, por mais que tentasse.

FIGURA 21 — Fru Fru, a mulher das cavernas, plena, no camarim do concurso de fantasias de carnaval do *Buraco da lacraia dance show*



Fonte: Acervo pessoal, fevereiro/2012.

#audiodescrição: Fotografia do perfil esquerdo de Fru Fru Bergamota. Ela é uma pessoa de pele branca e olhos castanhos, com maquiagem branca e preta nos olhos e vermelha nas bochechas e na boca. Ainda no canto de cada boca, uma bolinha branca contornada de preto. Ela usa uma peruca despenteada amarela com um osso e uma tira de cabelo com estampa de onça, lenço no pescoço e no punho de mesma padronagem e vestido com padronagem de leopardo amarelo. Em um dos ombros, uma pelagem branca. Fru Fru olha por cima do ombro e estende os braços à frente do corpo, em uma pose melancólica.

Essa sensação me permeia desde quando me junto à trupe *Ridículos Cia de Teatro*. Composta por cinco artistas, entre homens e mulheres cisgênero, por mais que a comicidade nos tocasse a todos, ainda que essa decisão não tenha sido tomada conscientemente na época, somente aos homens era permitida a ida até a plateia para brincadeiras mais invasivas ou sexuais. Nesses momentos, as mulheres ficavam no palco, reprovando os colegas que, em meio ao público, agarravam e beijavam qualquer adulto que vissem pela frente. Hoje em dia, entendo que, desde sempre, ao homem cis essa postura é normalizada, enquanto a mulher, se partisse para a plateia, ao invés de receber risadas, seria julgada.

FIGURA 22 — Fotos promocionais — Ridículos Cia. de Teatro





Fonte: Acervo pessoal.

#audiodescrição: duas fotografias da Ridículos Cia. de Teatro. Na primeira foto, os quatro integrantes (três mulheres e dois homens) usam roupas de banho e fazem fila na frente da porta de um banheiro. À direita, Marina tenta voar do alto de uma escada de madeira e os outros a bloqueiam.

As intrincadas relações entre gênero e comicidade apenas começam a ser estudadas e merecem um espaço muito maior do que o que disponho neste texto. Aqui ele simplesmente pontua miragens de minhas perturbações (Santos, 2022).

Certamente, quando essas questões de gênero e os preconceitos inerentes à expressão da sexualidade estiverem melhor resolvidas, veremos também muitas palhaças construídas por homens. O fato é que é muito difícil, na nossa sociedade homofóbica, um homem deixar aflorar uma *persona* palhaça sem que imediatamente seja transformada no estereótipo do viadinho, que é outra coisa muito diferente. Não devemos nos esquecer que a *viadagem* é um atributo exclusivamente masculino, assim como a *sapatice* é feminina.

Muitas mulheres, quando começam a buscar seu palhaço, deparam-se com um tipo masculino. Coisa muito normal e facilmente explicada em um mundo ainda tão dominado pelos homens e onde as referências masculinas são tão abundantes e fortes. Há que se considerar ainda que a Mulher como ideia ainda é uma novidade, coisa que só começou a ser admitida em meados dos anos 1960. No Brasil, o código civil de 1943 considerava a mulher parcialmente incapaz, assim como os indígenas e os loucos. Ao buscar sua *persona* cômica é grande a chance de uma mulher ver surgir forte um ser masculino, e o fato de aceitá-lo e desenvolvê-lo é uma decisão pessoal, íntima e para a qual não cabe crítica nem tentativa de interpretação ou julgamento.



FIGURA 23 — Zezé Macedo e Dercy Gonçalves

Fonte: https://cinema10.com.br/filme/minervina-vem-ai . Acesso em 01/03/2023 #audiodescrição: frame do filme *Minervina vem aí*, de 1959, onde Dercy Gonçalves usa um uniforme de cozinheira e coloca café na xícara de Zezé Macedo, que está a mesa.

Ao longo da história como a conhecemos, apesar de algumas também possuírem o papel social de provocar o riso, à mulher em geral foi delegado um

pequeno e discreto espaço de onde, de tempos em tempos, algumas disfarçavam sua feminilidade, conseguiam sair e projetar-se. Porém, logo eram reprimidas e colocadas no seu devido lugar, que ia da cozinha até a cama, com um berço no meio. Fuil Não

me liga.

A mulher, assim como a criança, não existia; era um homem a quem faltava algo de fundamental. A mulher era vista como um homem incompleto e muito perigoso. Como uma figura dessas podia ter o poder de provocar o riso e não pena? Era possível rir da mulher, mas não com a mulher. Ela não pode rir sem levar a mão à boca. Rir junto, rir com é coisa que só se permite aos iguais, o que homens e mulheres não eram e não podiam ser. Basta lembrar que, desde antes da inquisição, a mulher era uma ameaça, tinha parte com o diabo e, ao mesmo tempo, era a Santa Virgem Maria, mãe imaculada, esposa adorada... Até o circo reserva ao corpo feminino, na maioria das vezes, operações arquitetadas a partir da estética da beleza, da graça e, por que não, sensualidade.

Nessa relação tão complexa, o papel das artistas foi diminuído ao longo da história. As que se sobressaíram foram tratadas como algo entre sílfides e putas. Quem se lembra das carteiras de artista que as mulheres precisavam portar no Rio de Janeiro para não serem presas por vadiagem? Nunca é demais lembrar que os artistas em geral eram considerados pessoas não confiáveis, que em diferentes períodos sofreram severas restrições, não podendo nem mesmo ser enterrados em Campo Santo. Com as mulheres artistas tudo era pior. Volta e meia surgiam as proibições à presença de mulheres nos palcos, como, por exemplo, aconteceu nos tempos de Shakespeare e nos de D. Maria, a Louca, em Portugal.

A história da mulher cômica é cheia de silêncios e falhas. Encontramos mulheres cômicas recitando poesias na Grécia antiga, dançando na Índia e mandando ver no Circo Romano. Em Bizâncio, a história celebra Teodora, circense de talento ou prostituta leviana, ou talvez uma mulher inteligente que não se curvou aos preconceitos de sua época? Na idade média a figura feminina do menestrel errante era chamada *spilwin*, mas pouco se escreveu sobre ela. As atrizes da *Commedia dell'arte* eram fabulosas cômicas. E sabiam saltar, dançar, mas pouco se fala delas.

No Brasil, tivemos maravilhosas comediantes, desde Passarola e Joana Castiga até as cômicas dos teatros, do cinema e da televisão: Otília Amorim, Pepa Ruiz, Pepa Delgado, Dercy Gonçalves, Mara Rúbia, Alda Garrido, Consuelo Leandro, Carmem Verônica, Renata Fronzi, Nádia Maria, Berta Loran e tantas outras. A maioria delas eram mulheres belíssimas, ou mulheres que sabiam como ficar belas no palco. Representavam muito bem a personagem mulher bonita que delas se esperava. Mas é raro que sejam reconhecidas pelo seu imenso talento de atriz.

FIGURA 24 — Mara Rúbia



Fonte: Acervo pessoal.

#audiodescrição: Mara Rúbia é uma mulher de pele branca, cabelos loiros presos para cima, cintura fina, quadris largos e longas pernas com coxas grossas. Ela usa um corselete sem alças com aplicação de renda, calça alta preta, meia fina e sapatos altos fechados presos por tira no tornozelo. Com o corpo a 25 graus para a direita, ela estica a mesma perna para frente, apoia o braço em um apoio e leva o outro braço para cima, atrás da cabeça.

Há quem, até hoje, pense que o que uma Mara Rúbia tinha de melhor eram as pernas e o rosto lindo, esquecendo-se de que ninguém é capaz de colocar-se diante de uma plateia lotada e fazer o público rir por mais de cinco minutos se não tiver um grande talento de comediante, uma inteligência especial e uma capacidade de jogo matemática. Mara Rúbia tinha tudo isso e muito mais. Foi uma das maiores cômicas do Brasil.

O outro lado da moeda é o da "mulher feia", tipo que teria a facilidade de fazer rir por seus atributos negativos. Ora, se olharmos com atenção as fotos de uma Alda Garrido, veremos uma mulher que tinha um grande talento para a caricatura e que sabia muito bem como transformar-se, adequando-se aos mais diversos personagens. E, para concluir, Zezé Macedo não teria feito a carreira que fez se fosse apenas destituída de beleza. É preciso talento até para ser feia em cena.

Veladas por Celuluk, a palhaça que trabalha para Rangda²⁷, os tempos mudaram graças às Deusas, e hoje temos mulheres assumindo todas as funções com competência e talento. Ainda ganhamos menos que os homens e escutamos muita bobagem sobre a incompatibilidade de certas funções com nossa delicada e frágil natureza, mas vamos à luta e nos dedicamos também ao riso.

FIGURA 25 — Rangda e Celuluk





Fonte: Acervo pessoal.

#audiodescrição: duas fotografias na vertical lado a lado. A esquerda a bruxa Rangda, com o corpo listrado na horizontal nas cores branca, preto e vermelho, dentes grandes e garras. A direita, Celuluk, de pele clara, longos cabelos marrons, nariz largo e dentes muito grandes, com os caninos indo até a altura dos olhos.

A palhaça é um tipo cômico novo. Algo próprio do final do século XX e que parece ter um brilhante futuro no século XXI. No Brasil, essa linha começa a se

2

²⁷A bruxa Rangda é a rainha demônio dos leyaks, na Ilha de Bali, Indonésia, segundo a tradicional mitologia balinesa. De compleição aterrorizante, Rangda, "a devoradora de crianças", lidera um exército de bruxos do mal contra o líder das forças do bem, Barong.

desenvolver com Ana Luísa Cardoso e sua Margarita. Em 1988, depois de um curso com Guillermo Angelelli, em Buenos Aires, Ana retorna ao Brasil querendo desenvolver-se como palhaça. Traz Guillermo para uma oficina no Rio de Janeiro e, a partir daí, forma um grupo de mulheres palhaças: As Marias da Graça. Em 1992, elas estreiam seu primeiro espetáculo, *Tem Areia no maiô*, que virou um marco inspirador na palhaçaria brasileira. Depois de uma participação memorável no *Festival de Palhaças de Andorra*, as Marias organizaram, em 2005, no Rio de Janeiro, o 1º Festival Internacional de Comicidade Feminina, Esse Monte de Mulher Palhaça.

Pausa. Respiro. Continuo porque não posso deixar de tocar em algumas interessantes experiências brasileiras.

3.4.1 Xamego²⁸

Eu fui vendida pela mãe para o brutamonte Zampanò, estrela de um número em que arrebenta correntes amarradas em seu corpo. Eu auxiliava Zampanò e passo a também me apresentar como palhaça. Era constantemente maltratada pelo homem, que ainda me agredia sempre que tentava fugir. Quando nos juntamos a um circo, fico encantada com Bobo, provocando ciúmes em Zampanò.

Brasileiro (2021) desfaz a categoria "resistência", a fim de denunciar e responsabilizar a supremacia branca brasileira pela construção e institucionalização de uma língua fundamentalmente violenta.

Dirce Militello conta, no livro *Terceiro sinal*, que uma filha de João Alves, do Circo Guarani, substituiu o irmão que estava adoentado e acabou virando o palhaço do circo. No masculino. Era um segredo guardado a sete chaves, pois as moças do público apaixonavam-se pelo palhaço e não podiam saber que por baixo da maquiagem e da peruca estava uma mulher. No livro, Dirce mantém o segredo e não conta o nome da palhaça, mas fala do seu espanto ao ver o palhaço, com uma criança nos braços, abrir a blusa e começar a amamentar.

_

²⁸ TRAILER DO DOCUMENTÁRIO: Minha avó era palhaço! 2017. Vídeo (1min01s). SescTV. Disponível em: https://youtu.be/1f3mammBTbQ. Acesso em:

Palhaças sempre foram poucas. Algumas, como a filha do João Alves, mulher negra, trabalhavam escondidas atrás da maquiagem, outras eram relegadas a um papel secundário e atendiam pelo delicado e nada cômico nome de *clownettes*. Mas esse não era um "privilégio" das palhaças; era um problema enfrentado por todas as mulheres.





Fonte: acervo pessoal

#audiodescrição: montagem de duas fotos em preto e branco lado a lado. À esquerda Elizia, mulher negra, cabelos e olhos pretos. A direita, Elizia como o palhaço Xamego de chapéu preto e terno listrado na vestical.

A história de Elizia, o palhaço Xamego, só é divulgada muito tempo depois, quando sua neta, Mariana Gabriel, cineasta, palhaça e pesquisadora, compartilha, em 2017, esta herança, através do documentário *Minha avó era palhaço*. Ao assistir, penso que a mulher palhaça negra brasileira é, em si, rasura e herança.

Brasileiro nos lembra que

[...] negociar com a negritude é abandonar a raça, mas é antes percebê-la fazendo-se músculo, movimento e imagem. Perceber como cotidianamente corporificamos a raça, através de nossos modos de ser *negras/os*; negritudes. Perceber a negritude como uma corporificação da raça (2021, p. 16).

Elizia não foi o primeiro palhaço negro no Brasil. Benjamim de Oliveira, por exemplo, era um palhaço cantor muito querido e popular. Mas Elizia não podia ser chamada pelo nome. Travestia suas curvas, disfarçava sua voz. Elizia era o deslocamento sem poder publicamente sê-lo. Ao adentrar na dimensão moderna de tempo-espaço, o que não é uma simples escolha, e, sim, uma condição cotidiana traumática, pois é a vivência do racismo, evoco Elizia. Ela me sussurra que a demanda a ser vencida é a percepção — cognição — do como a história colonial circunscreve no músculo, gesto e temperatura corporal, pela via do tornar-se *negra/o*, pois tornase *negra/o* é adentrar no tempo-espaço colonial e, nesse contexto, a compreensão emocional e cognitiva nos é de extrema importância. Tornar-se *negra/o* é um trauma racial cotidiano (Brasileiro, 2021). Outro trauma é, cotidianamente, lembrar-se e compreender-se através dos limites da racialização. Evoé, Elizia!

3.4.2 Mulheres palhaças

Olha quem chegou?! Aproveitei que Virginia foi ao banheiro e vou falar de umas mulheres maravilhosas que encontrei pela vida.

FIGURA 27 – Angela de Castro



Fonte: Acervo pessoal Ângela de Castro, foto divulgação #audiodescrição:

Castro (2019), Viveiros de Castro (2005) e Bollognesi (2009) acreditam que a primeira brasileira a se assumir palhaça foi Ângela de Castro. Atriz de teatro, viajou em turnê com o espetáculo Macunaíma, do Antunes Filho (CPT), para a Europa e por lá ficou. Na Inglaterra, em 1987, começou a trabalhar com um grupo de teatro-circo, o Mummerandada, e descobriu-se clown. Empolgada pelas possibilidades da comicidade clownesca criou o Souza. Idiota de quinta categoria, o Souza é um cara simples, que entende as coisas de um jeito muito peculiar. Ele guarda o sanduíche dentro do sapato. O sapato deixa os pés quentes e, portanto, é um bom lugar para guardar o sanduíche, que vai ficar quentinho também... "Estúpido, simplório, imbecil, o Souza toca a alma provocando o riso e, ao mesmo tempo, dando um nó no coração. Dá vontade de pô-lo no colo e levá-lo para casa, coitadinho. Tão feio e atrapalhado que parece um bichinho... bonitinho" (Viveiros de Castro, 2005 p. 217). Angela é hoje uma referência internacional, e parte atuante do grande movimento de mulheres clowns que vem se espalhando pelo mundo, sendo parceira e referência para Sue Morrison, Nola Era, Sue Broadway, Laura Herts, Naomi Silman e eu!

Outra ser que me enche de orgulho é Lily — Jasmin —, uma herdeira de Giulieta Massina, do filme *La Strada*, de Fellini, mas com um *quê* de felicidade que confunde a plateia.

Temos pena daquela mulherzinha, coisa pequena e frágil e, ao mesmo tempo, ficamos na dúvida se não é ela quem domina aquele magrão cumprido, autocentrado, egoísta e metido a forte. Quem é o dependente naquela relação? Ela não parece sofrer nada, feliz na sua enlouquecida adoração pelo idiota que a humilha... O resultado é que nos apaixonamos imediatamente por aquela pequena mulher, que mais parece uma boneca, um brinquedo, um bichinho desprotegido. Lily brinca com a ideia da "mulherzinha indefesa", provocando na plateia o desejo de protegê-la, colocá-la no colo e levá-la para casa (Viveiros de Castro, 2005 p. 224).

Infinitas possibilidades de viver o palhaço. Infinitas possibilidades de viver o feminino. Infinitas possibilidades de viver o masculino. Infinitas possibilidades de se viver. Porra, voltou!

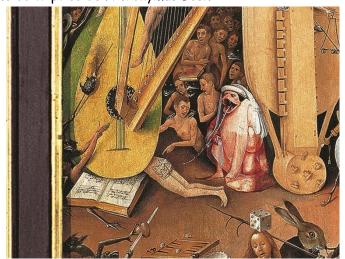
Não é do meu interesse aqui desenvolver uma genealogia dos gêneros²⁹, apenas relatar um recorte nos documentos oficiais de artistas e pesquisadores que admiro tanto. Porém, inspirada por Brasileiro (2021), tento adiante desfazer a mitologia dos gêneros, tudo aquilo que lhe compõe e lhe possibilita como ferramenta de percepção de vidas. Castiel Vitorino Brasileiro me provoca ao afirmar que gêneros não organizam culturas que não aquelas ocidentais/ocidentalizadas. Então, o problema não se restringe à, por exemplo, transfobia e à travestifobia, porque essas violências de fato só se tornam possíveis numa sociedade organizada pela mitologia dos gêneros, composta pela cisgeneridade, travestilidade e transexualidade.

Feito este pequeno parêntese para apenas destacar os apagamentos do corpo feminino na arte da palhaçaria no Brasil, sigo com algumas experiências brasileiras masculinas.

3.5 Transgressão x desobediência x delicadeza

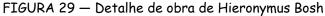
Ahora, já que tô morto mesmo, é a minha vez.





_

²⁹ Paco e *Fru Fru* trocam olhares.





En 287 da era cristã, el Imperador Diocleciano — grande perseguidor de cristãos (ooohhhh) — baixou uma lei que todos os cidadãos deveriam prestar homenagem pública a los deuses pagãos. Foi cuando un cristão rico e pragmático acreditou ter encontrado uma saída para ficar bem com Deus e con él Imperador. Resolveu contratar lo mais famoso dos stupidus, Philemon, emérito imitador, para representar uma farsa (oooohhhh): ir até o templo, substituindo-o, e lá cumprir las obrigações com los deuses em su nombre. O palhaço disfarçou-se con perfeição e já ia começar seus rituales quando, de repente, dá um grito: "No lo haré!". Todos se espantam, e imediatamente ele é reconhecido. Alquém rindo diz: "És Philemon, o stupidus!". E luego todo el templo começa a rir (haha ha ha) de la más nova piada do palhaço. Pero no, não era uma piada (oooohhhhh!!!!). Philemon receberá a graça divina e acabará de se converter. Tomado pela fé no Deus único, continua gritando que jamás, jamás prestaria homenagem a los falsos deuses. Preso e torturado para que abjurasse de sua recente fé, Philemon resiste (aaahhhhh!) y termina sendo martirizado e executado (si murrió). Mais tarde, vira São Filomeno, santo e mártir da Igreja, protetor dos músicos, de los comediantes y de nosotros, los palhaços, festejado no dia 1º de noviembre.

Essa é, praticamente, la misma história de São Genésio. Tambiém palhaço, igualmente martirizado por Diocleciano no ano de 303. Numa festa, o palhaço Genésio resolve fazer um deboche do batismo cristão (ha ha ha), mas na hora em que su comparsa, num arremedo do sacramento, lhe unge com o óleo e diz las palavras sagradas, eis que se dá el milagro: Genésio se converte y declara para

todos sua fé em la doutrina do Cristo (ooohhhhhh!!!!). Mismo amenaçado, no renega suas convicções (no no no!) y acaba condenado às feras no Circo (roar). Genésio, el santo palhaço, festejado em 25 de agosto, és el padroeiro dos actores, palhaços, adbogados, epiléticos y vítimas de torturas.

Voltei. Como vimos até aqui, o clown é múltiplo. Sabotador e subversivo a tal ponto que, quando em relação com a norma, subverte seu próprio simulacro e cosmologia. Ele sabe que a estética, a beleza, a alegria e o afeto são poderosos agenciadores. Um poder despótico.

As subjetividades que integram essa criatura habitam e são habitadas. Assim, o clown pode, sim, tornar-se doce e perigoso como nunca. Ao borrarmos ainda mais a maquiagem da máscara, o que virá?

Tentei encontrar uma imagem que tencionasse essa última parte. Como não encontrei, recorri a uma inteligência artificial (AI)³⁰. Talvez algumas outras estejam perdidas ao longo do texto.



FIGURA 30 — Eu e IA

Fonte: Acervo pessoal.

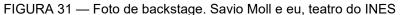
#audiodescrição: duas imagens feitas por inteligência artificial lado a lado. Em cada uma, um palhaço em um corredor de escola.

3.6 Os palhaços midiáticos do século XX

³⁰ Tentei inserir na IA as palavras referentes às partes sexuais. Todas as tentativas foram negadas.

Em 2014, sou chamada para protagonizar o programa de TV *Comédia da Vida Surda*, da TV INES³¹. No enredo éramos três clowns (eu, Sávio Moll e Sandro Almeida) apoiados por muitos palhaços de primeira categoria. Mais uma vez, me colocaram no papel da moça bonita (no caso, eu) que fazia par romântico com o clown vagabundo e pobretão e vivia aventuras ao lado dele e seu inseparável amigo.

Além do desafio de pensar um metateatro clownesco para a linguagem de televisão, sem plateia, produzimos conteúdo para um canal dentro de uma escola para surdos. O resultado disso foi que, no mês de preparação antes da gravação, muito mais que pensar palhaçaria ou no roteiro em si, fizemos uma imersão em LIBRAS e seu contexto (pois, na série, nos comunicaríamos ou assim ou por expressão corporal e gagues). Essa experiência, ainda que me aprisionando no mesmo estereótipo feminino dócil de sempre, me possibilitou pensar mídia, palhaçaria e currículo de maneira mais estruturada pela primeira vez.





Fonte: Acervo pessoal, 2014.

#audiodescrição: Virginia Maria e Sávio Moll.

Há clowns no cinema, na televisão, nas redes sociais, no meio da rua fazendo sabe-se lá o que; clowns de hospital, de presídio, de palco e os de picadeiro. Há cursos de clowns (presenciais e remotos), oficinas, encontros, seminários, teses de mestrado, doutorado e livros sobre o assunto.

-

³¹ INES, abreviatura para Instituto Nacional do Surdos. Série completa em COMÉDIA DA VIDA SURDA. Educação Básica DEBASI/INES, 2014. Disponível em: https://debasi.ines.gov.br/tv-ines/com%C3%A9dia-da-vida-surda. Acesso em:10/06/2021

Começamos pela indústria fonográfica, em 1902, com Benjamin de Oliveira. Depois Arrelia, participando da primeira exibição de televisão no Brasil — em 1950, em São Paulo — realizada num único dia para espectadores que se reuniam num salão com o objetivo de conhecer as possibilidades do aparelho assistindo a um programa de variedades que era refeito de hora em hora. Em 1951, Carequinha e Fred, liderando o que chamavam de Palhaço Moderno (mas que Paco e Fru Fru chama de CC: clown cagão), receberam o convite-desafio da TV Tupi. Midiaram-se e criaram o primeiro programa infantil (com plateia) do Brasil: o *Circo Bombril*. Seguidos pelo cinema, a indústria do entretenimento, a propagação de ideais socializantes e do direito universal à livre expressão do pensamento, levaram a comicidade e os cômicos a um reconhecimento social antes inimaginável. Vivemos hoje uma época em que se multiplicam os tipos e as formas de ser clowns. Ou assim nos fazem pensar.

O fato é que os novos meios de comunicação abriram inúmeras possibilidades para os clowns e cômicos de diferentes estilos. Como lembra Alice Viveiros de Castro,

O cinema abrigou a comicidade física e universalizou figuras como Buster Keaton, Chaplin, o Gordo e o Magro, Peter Sellers, Jerry Lewis e os Monty Python. Melhor do que isso, o cinema e a televisão permitem eternizar o humor e hoje podemos ver e rir de Grande Otelo e Oscarito tal qual o público dos anos 50. Arrelia se foi, mas a televisão pode reprisar *O Barbeiro que se vira* a qualquer momento, ou exibir um especial, e lá vamos nós cantar *Como vai, como vai, como vai? Eu vou bem, muito bem, bem, bem, como velho Waldemar de novo...* (2005, p. 123).

E, junto de Arrelia, Piolin e Mazzaropi, as novas gerações vão assumindo palcos, picadeiros e plataformas. Xuxu, Margarita, Parlapatões, Anônimos, Seres de Luz e La Mínima são contemporâneos de Kuxixo, Xupetin, Jacaré e Ligeirinho. Clowns de palco e de picadeiro coexistem para nosso deleite e privilégio.

FIGURA 32 — Palhaço Xuxu³²



Fonte: https://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2013/05/festival-internacional-de-palhacos-comeca-na-proxima-quarta-no-df.html. Acesso 20/06/2021

#audiodescrição: Xuxu é uma pessoa com o rosto branco, peruca loira, olhos e boca preta e nariz vermelho. Ele olha para frente com o rosto contraído.

Enquanto alguns iam para a Europa encontrar "seu clown", lá na Paraíba, uma outra possibilidade se abria. Luiz Carlos Vasconcelos³³ se descobria Xuxu. Jovem ator e diretor de teatro, formou um grupo e com ele criou a Escola Piolin, em 1977. Luiz Carlos é uma figura muito importante na renovação da palhaçaria brasileira. Apesar do reconhecimento na indústria do entretenimento, o que poderia distanciá-lo de um resgate na cultura popular brasileira nortista, graças, principalmente, a ele, os nossos clowns aproximaram-se dos palhaços de folguedo e dos pequenos circos populares.

Em depoimento à revista *Folhetim*, do grupo Teatro do Pequeno Gesto, de maio de 1999, Luiz conta os seus primeiros passos como Xuxu e fala um pouco da sua trajetória e das experimentações práticas que acabaram virando um método para ajudar a possibilitar a descoberta do palhaço de outros:

³² Depoimento de Xuxu em PALHAÇO Xuxu. 2009. Vídeo (2min). Canal Altino Machado. Disponível em: https://youtu.be/eCbcPVmt5ZQ. Acesso em: 06/07/2021

³³ Luiz Carlos Vasconcelos protagoniza um par romântico com o cantor Johnny Hooker no clipe da música "Alma Sebosa": Johnny Hooker — Alma Sebosa (CLIPE OFICIAL). 2014. Vídeo (4min59s). Johnny Hooker. Disponível em: https://youtu.be/8rSUKG108ys. Acesso em:

[...] durante três meses, eu ia para a Piolin todo sábado à tarde me pintar, tentando criar coragem de ir para a rua, até que Edinha, minha amiga, me põe no fusca: "Te dou uma carona". Quando chega na via expressa que corta a favela, já estava escurecendo. Desço do carro, não deu tempo nem de fechar a porta, ela arranca. Ela sabia o corajoso que tinha na mão. E aí eu me vejo no meio de uma favela, debaixo de um poste, banhado pela luz que vinha daquele pratinhoabajur — talvez nem fosse esse o desenho, mas hoje eu vejo assim — e, na minha frente, uma bodeguinha com uma mulher no balcão. A cara dela era de quem via o que eu imagino que ela estava vendo. E, lentamente, o homem, vendo a cara dela, começa a virar. Meu coração, tum-tum-tum, preparo uma pose, com a bengala que eu tinha e espero: "Meu tempo vai ser a virada do homem, quando ele virar eu vou dar um boa-noite impostado." Era tudo o que eu tinha, um boa noite impostado. Dou esse boa noite e ele simplesmente aperta o olho e diz: "Você é muito viado." Olhe, eu só não caí nem sei por que... foi um banho de água fria. Eu só tinha duas coisas a fazer ou voltava correndo e chorando, ou corria para cima. E talvez a gente possa dizer que existe um Deus dos palhaços, porque ele me deu um pontapé na bunda, para cima da favela. Que eu conhecia bem, porque durante meses andei por ela, para saber por onde eu deveria caminhar com o meu palhaço. Depois desse chute na bunda, eu gritei: "Oi, que cheguei eu!", brandindo um pau na mão, no topo da favela: casinhas uma do lado da outra, valas enormes que a água da chuva cavou, pedregulhos, lixo, e eu a gritar: "Oi, que cheguei eu, oi que lá vou eu!" De um átimo apareceram todos, pais, mães, crianças, avós, todos, em todas as casas, chegando às janelas, à calçada, olhando, mas com o grito, sumiram todos, de medo. Quem é o louco com o pau na mão dizendo que chegou?! Então eram erros e desacertos, se acertei em correr para cima, errei quando entrei aos gritos com o pau na mão. Venci o medo no grito. Hoje é que eu percebo tudo isso. Depois, devagarzinho, as pessoas foram reaparecendo, e assim foram quatro anos, todo sábado, às três da tarde, a passear cercado de meninos, a cantar e a descobrir, a inventar. Ao invés de ensaiar numa sala como todo mundo, para construir um palhaço, eu fui violentado na rua dessa forma.

Conheci Xuxu quando fui ver seu espetáculo *Silêncio total*, no teatro do Jockey Club do Rio de Janeiro. As pessoas me advertiram para tomar cuidado e não sentar nas primeiras fileiras, pois a estrutura do espetáculo era um desafio: se você risse dele, apanhava. Ele exigia silêncio total.

Sentei-me na primeira fila. Queria sentir-me na palmatória de Phillipe Goulier³⁴ e sua cruel busca pela vida momento a momento. O nervosismo das pessoas fazia

_

³⁴ THE Clown Master – Newsnight. 2015. Vídeo (7min14s). BBC Newsnight. Disponível em: https://youtu.be/wD4YFuJT0 E. Acesso em: 10 jun. 2023

com que elas rissem mais do que eu e, assim sendo, elas apanhavam proporcionalmente. Frustrante.

Ele gritava e batia sem dó nem piedade. Dava gosto de ver. O palhaço/clown sem medo de ser um combinado onde a cada vez que apanhávamos, mais o amávamos.

Anos mais tarde, vi *Regurgitofagia*, do ator e performer Michel Mellamed. Em cena, conectado a fios de tensão, ele dizia seu texto e, a cada vez que o público ria, uma luz ao fundo se acendia e Michel recebia uma descarga elétrica relativamente alta no corpo. Não tanto que provocasse uma parada cardíaca, mas o suficiente para provocar fortes espasmos e interrupções³⁵.

No início da peça, a plateia realmente tentava controlar-se ao ver que os choques eram reais. Porém, do meio para o final, riam alto, muito mais dos choques que das piadas do texto em si. Me lembrou uma frase que ouvi dia desses: "A clown falls down, so we don't have to". ³⁶

Após esse breve recorrido acerca dos palhaços e a mídia, gostaria de refletir sobre dois pontos para depois complicá-los:

- 1) A entrada da televisão nos lares brasileiros traz também uma televisão como espaço escolar, fato que se perpetua até os dias atuais³⁷;
- 2) Com a mídia, a figura do palhaço é disseminada como nunca e isso gerou (e gera) muitos movimentos. Se, por um lado, temos o palhaço didático trazido por Carequinha; por outro, borra as fronteiras entre o palhaço e a contracultura.

3.7 Carequinha

Na cidade de São Gonçalo, morre meu pai, em 2021. Helter Barcellos, ao longo de sua carreira como professor, foi diretor da faculdade de Educação da Universidade

³⁵ REGURGITOFAGIA 2009. 2010. Vídeo (5min44s). Michel Melamed. Disponível em: https://youtu.be/k1ce0g-JHEo. Acesso em: 15/07/2021

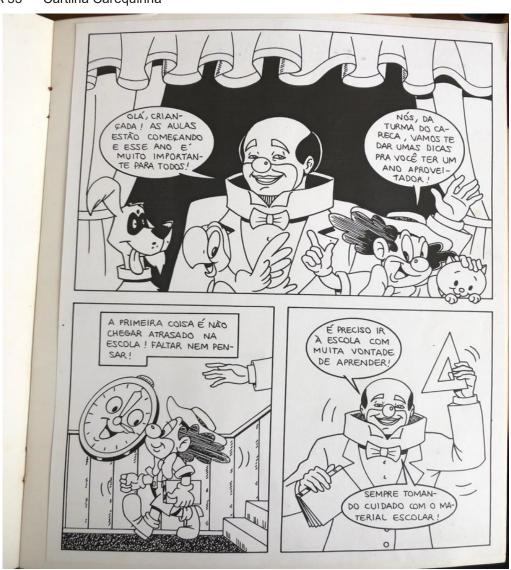
³⁶ O palhaço cai para que nós não tenhamos que cair (tradução feita pela autora)

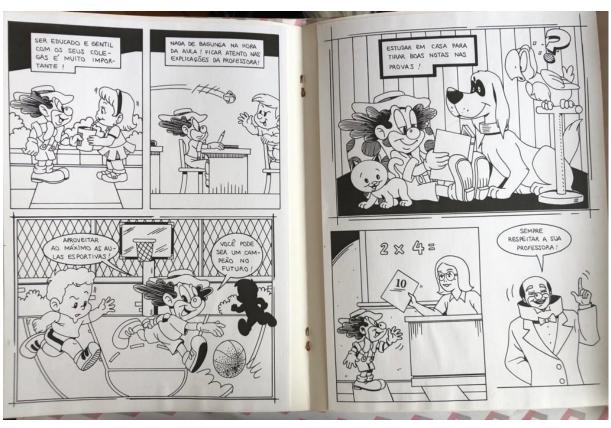
³⁷ Antes de Carequinha, o palhaço Clarabell já apontava nessa direção dentro do programa *The Howdy Dutty Show*. Até recentemente, Xuxa também explorava esse universo ao trazer amigos que trabalham no circo para desempenhar os personagens Muriçoca e Dengue em seus programas infantis.

Federal Fluminense, fundador da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e secretário de Educação do Estado e dos Municípios de Niterói e São Gonçalo.

Ao arrumar seus pertences, encontro o modelo de uma cartilha de volta às aulas estrelada pelo clown Carequinha e produzida pela Secretaria de Educação de São Gonçalo (RJ).

FIGURA 33 — Cartilha Carequinha







Fonte: acervo pessoal

#audiodescrição: boneca de história em quadrinho em preto e branco da personagem Carequinha, em diversos espaços escolares, sugerindo como aproveitá-los ao máximo. Exemplo: Não faltar, respeitar a professora, estudar em casa e nada de bagunça.

Desde criança eu amava o Carequinha. Ele morou anos na frente da escola da minha família e uma de suas filhas é minha colega até hoje. Como amigo da família, ele era colorido, alegre, cantava e dançava. Ele comparecia a todos os meus aniversários e me fazia rir muito. Uma música era obrigatória em todos os eventos:

O bom menino não faz pipi na cama,

O bom menino não faz malcriação,

O bom menino vai sempre à escola,

E na escola aprende sempre a lição.

O bom menino respeita os mais velhos,

O bom menino não bate na irmãzinha,

Papai do Céu protege o bom menino

Que obedece sempre, sempre à mamãezinha.

Por isso eu peço a todas as crianças

Muita atenção para o conselho que eu vou dar:

(falando) — Olha aqui, o Carequinha não é amigo de criança que passa de noite da sua cama para a cama da mamãe. E também não é amigo de criança que rói unha e chupa chupeta. Tá certo ou não tá?!

O Carequinha só gosta de criança que respeita a mamãe, o papai, a titia e a vovó, e que seja amigo dos seus amiguinhos e também que coma na hora certa e durma na hora que a mamãe mandar. Tá certo ou não tá?!

(nós respondíamos) — Tá!!! Eu obedeço sempre à mamãezinha.

— Então receba os parabéns do Carequinha.

Carequinha é a minha primeira lembrança de um clown. Porém, ao longo dos anos, Carequinha se distancia muito de Paco, Fru Fru, Xuxu, Cuti Cuti, Toto e tantos outros. Ele começou a me lembrar muito dos tios da escola, aqueles seres que diziam gostar muito de mim, mas não paravam de me dar ordens e dizer como esse mim que eles gostavam tanto deveria ser.



FIGURA 34 — Registros de turma de pedagogia do ISAT SG

Fonte: Acervo pessoal.

#audiodescrição: duas imagens ladeadas. Matéria de jornal com Virginia cercada por seis alunos do curso de pedagogia do ISAT SG, vestidos de preto, maquiagem e gola de palhaço, estilo Carequinha. A seguir, dentro de uma sala da Faculdade, uma selfie coletiva da mesma turma, agora completa, com 17 alunos, todos de nariz vermelho.

Georges Savalla Gomes nasceu em Rio Bonito, Rio de Janeiro, em 18 de julho de 1915, no momento em que o Circo Peruano, que pertencia a seu avô, terminava a função. Sua mãe estava fazendo o número de arame quando começou a sentir as primeiras dores. Do picadeiro seu pai fez sinal para que ela descesse. O espetáculo continuou com todo o elenco nervoso, mas somente quando a orquestra dava os últimos acordes, nascia, nos fundos do circo, o menino que seria consagrado em todo o Brasil como o palhaço Carequinha (Viveiros de Castro, 2005, p. 194).

A família conta que o filho de Elisa Savalla e de Lázaro Gomes, Carequinha, perdeu o pai aos 2 anos de idade e foi criado pelo padrasto, Ozório Portilho. Com 5 anos e na cidade de Carangola Minas Gerais, o padrasto o vestiu de palhaço e, colocando-lhe uma careca na cabeça, disse: "Hoje você vai entrar, Carequinha!"

Acompanhou os palhaços no circo de seu avô e depois no de seu pai — o Circo Ocidental —, onde, aos 12 anos, já era o palhaço principal. Continuou sua carreira nos Circos Atlântico e Olimecha, onde nasceu, em 23 de março de 1949, a dupla Fred e Carequinha.

Trabalharam juntos no Circo Sarrazani e, depois de uma temporada de sucesso no Cassino Atlântico, em 1951, veio o tal convite-desafio da TV Tupi para a criação do *Circo Bombril*.

Carequinha compreendeu que estava realizando algo inédito: estaria representando para uma câmera e entrando na casa de milhares de pessoas. O programa era montado como um circo e ele exigiu que as crianças estivessem presentes, dando o clima, reagindo às piadas e situações.

Mas a grande mudança que Carequinha imprimiu foi no personagem do palhaço, criando o que chama de *Palhaço Moderno* (e que Fru Fru y yo llamamos de *CC*): um palhaço que é um herói para as crianças, que não apanha, que é quem engana o clown e que sempre dá bons exemplos e conselhos para a garotada. "Inventei uma nova escola de palhaços. Até então as pessoas riam da desgraça do palhaço que apanhava como ele só. Não gostava disso e virei o herói da história. Os outros se davam mal. Mas o Carequinha não" (Carequinha *apud* Viveiros de Castro, 2005, p. 195).

Numa inversão total do simulacro milenar do palhaço, nascia ali um palhaço dócil e bem-comportado. Normativo pela ocasião (que pelo visto faz o ladrão e também o palhaço), Carequinha percebeu o que o novo meio de comunicação esperava dele, e, sem saber, acabou criando a figura que hoje se alinha em perfeita sintonia com a chamada "babá eletrônica" e toda a subjetividade que ela desloca. Talvez possamos ver aqui o nascimento de um palhaço verdadeiramente educador³⁸.

"Eu inventei essas brincadeiras com crianças, tão comuns hoje nos programas infantis. Eu pegava as crianças para dar cambalhota, rodar bambolê, calçar sapatos, vestir paletó primeiro, brincadeiras com maçã e furar bolas" (Carequinha *apud* Viveiros de Castro, 2005 p.196).

Durante o meu mestrado em Londres, comecei a pesquisar um termo cada vez mais popular entre os professores: Child Panic. Esse termo ainda hoje é usado para descrever as ações de professores, tanto no Reino Unido, quanto nos Estados Unidos da América, frente a incidentes do dia a dia junto a alunos de qualquer idade. O que narro a seguir foi presenciado por mim em mais de uma oportunidade.

Se uma criança cai e em seguida corre em direção ao professor, este caminha para trás e grita, você não pode me tocar. Resta à criança chorar e se auto-acolher. Os professores não podem tocar de forma alguma os alunos, frequentar os mesmos

_

³⁸ WTF?!?!?!?!

banheiros ou fechar as portas das salas durante as aulas. Caso seja urgente o toque, o consentimento deve ser dado de forma verbal e pública.

O documento correspondente ao Estatuto da Criança e do Adolescente no Reino Unido, chamado de Convenção sobre os Direitos da Criança (CDC), gerou a norma chamada Child Protection Services. Tal norma é impregnada da política médica no não-toque, levando a norma a interpretar o não toque como uma coisa boa para a crianças. Essa norma passa a valer também nos EUA, após uma série de processos (ganhos) contra professores que podem ter ou não abusado do toque. Como desdobramento, intensificam-se os procedimentos de investigação, autorizando uma criança a partir de três anos a dar parte, por meio de desenhos, de seus professores, que são afastados imediatamente e sem remuneração até que a investigação finalize. E, mesmo que comprovada a inocência, o registro permanece em seu histórico, tornando quase impossível a candidatura a vagas futuras. Perante esse cenário, afirmo que existe entre os professores de tais culturas um pânico moral. Freire (1989) lembra que o dualismo cartesiano está bastante presente em nossas escolas, que valorizam a mente e a mobilizam, deixando o corpo reduzido a um estorvo ou à condição de silêncio e imobilidade, pois, quanto mais quieto, menos atrapalhará. Pergunto-me se esse pânico moral pode também ter influenciado nossas práticas curriculares, que banem o corpo para proteger os vulneráveis. Se for esse o caso, sugiro aos professores refletir e buscar, além das formações institucionais, uma (auto)formação com leituras e pesquisas que vão na contramão de uma educação formal, sujando a práxis pedagógica diariamente.

Carequinha, entendendo o poder dos recursos midiáticos, lançou seu primeiro disco de sucesso no Carnaval de 1958: Fanzoca de Rádio. Foi o primeiro artista a gravar especialmente para o público infantil, inaugurando a série de disquinhos de cantigas de roda com o Atirei o Pau no Gato. Com o compacto da canção "O Bom Menino", de Irany Oliveira e Altamiro Carrilho, gravada em 1962, Carequinha vendeu 2 milhões e 500 mil discos. Em uma época em que as notícias corriam de outra forma e tempo, um palhaço grava uma música que sugestiona o que é ser um bom menino/a e vende mais de dois milhões de cópias. Tá viu, né? E não parou por aí. Em toda a sua carreira, Carequinha gravou 27 LPs e 184 compactos.

Em paralelo à carreira musical, o *Circo Bombril*, transmitido ao vivo com Carequinha, Fred, Zumbi, Polidoro e Meio Quilo, durou até 1964. Além do *Circo Bombril*, Carequinha fez para a TV Tupi/RJ os programas *Boliche Royal*, *Teatrinho do Carequinha* e *Escolinha do Carequinha*. Depois, foi montar seu circo nas demais estações regionais. Foi chamado para trabalhar em todos os lugares onde existia uma emissora da Rede Tupi: TV Piratini (Porto Alegre), dois anos; TV Curitiba, um ano; TV Itacolomi (Belo Horizonte), um ano; TV Rádio Clube (Recife), um ano; e a pioneira TV Tupi/SP. Naquela época, ele também trabalhou em emissoras que não eram do Diários Associados, como as cariocas Excelsior, Rio e Continental.

Sucesso na televisão, o incansável Carequinha fez também cinema. Foram cinco filmes em quatro anos:

- 1. *Sai de baixo*, 1956, dirigido por J. B. Tanko. Com Carequinha, Fred, Norma Blum, Paulo Monte, Adelaide Chiozzo, Renato Restier, Costinha e Ivon Curi. Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.;
- 2. *Com jeito vai*, 1956, dirigido por J. B. Tanko. Com Carequinha, Fred, Grande Otelo, Renato Restier, Roberto Duval, Anilza Leoni, Costinha, Procopinho. Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.;
- 3. *Com água na boca*, 1957, dirigido por J. B. Tanko. Com Carequinha, Fred, Alberto Perez, Anilza Leoni, Renato Restier, Costinha, Madame Lou, Procopinho, Adalgisa Colombo. Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.:
- 4. *Sherlock de araque*, 1958, dirigido por Victor Lima. Com Carequinha, Fred, Costinha, Wilson Grey, Mauricio Shermman, Joyce de Oliveira, Celeneh Costa, Carlos Imperial, Calipso Rock. Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.:
- 5. *O Palhaço, o que é?*, 1959, dirigido por Carlos Manga. Com Carequinha, Fred, Sônia Mamede, Meio Quilo. Atlântida Cinematográfica Ltda.

Carequinha faz parte também da história da publicidade brasileira. É dele a voz no célebre anúncio das Casas da Banha: "Vou dançar o tcha-tcha-tcha, Casas da Banha... É lá que eu quero comprar!".

Além da televisão, da música e do cinema, a turma do Carequinha realizava espetáculos em clubes, parques e festas de aniversários de crianças de todo o Brasil. Getúlio Vargas o convidou para a festa de seus netos, no Palácio do Catete. A partir daí, Carequinha foi o palhaço das festas de aniversário de filhos e netos de todos os presidentes, até mesmo dos ditadores durante os tristes anos da ditadura civil-militar. Tudo isso a partir da música "O bom menino".

Foi amigo de Juscelino Kubitschek, o presidente "bossa-nova". A convite de Juscelino, Carequinha participou da festa de inauguração de Brasília. Em homenagem ao presidente em exercício, o palhaço gravou "O peixe vivo", música que virou hino, um símbolo que acompanhou o presidente por toda a sua vida. Quando em 1976 — ano em que nasci — Juscelino morre, o povo que acompanha seu caixão pelas ruas do Rio de Janeiro canta "O peixe vivo" aos prantos, num misto de canção de protesto e de despedida. Curiosamente, foi a música que cantei no velório do meu pai.

Em 1983, montou, na TV Manchete, um novo programa, e acabou revelando a modelo Xuxa como apresentadora de programas infantis. Nos seus últimos anos, Carequinha trabalhou na TV Globo, no programa *Escolinha do Professor Raimundo*, do comediante Chico Anísio.

Tornou-se Cidadão Honorário de dez estados brasileiros e de inúmeras cidades do país. Foi agraciado com as medalhas Tiradentes e Pedro Ernesto e é Cidadão Benemérito do Estado do Rio de Janeiro. É nome de praça em Rio Bonito, cidade onde nasceu.

Georges Savalla Gomes é o padrinho da Escola Nacional de Circo, sempre incentivando e apoiando a formação dos novos artistas circenses. Porém, como veremos mais à frente, tornou o ato de palhaçar tão engessado e burocrático quanto o texto que vocês acabaram de ler.

4. QUEM NASCEU PRIMEIRO, O PALHAÇO OU O QUEER?





Fonte: Acervo pessoal

#audiodescrição: duas imagens feitas por inteligência artificial, lado a lado. A primeira, de perto, com o rosto branco, finas sobrancelhas azuis e vermelhas, olhos amarelos pintados de azul, nariz e boca vermelhos. Usa dois tufos de cabelo, um cor de abóbora na área da nuca e outro em cor de rosa, violeta, e azul, na têmpora direita. À direita, com o rosto branco, finas sobrancelhas verdes, olhos vermelhos pintados de azul, nariz e boca vermelhos. Usa três tufos de cabelo, um cor de rosa no topo da cabeça, e outros dois em cor de rosa e azul, nas têmporas. Ambas as figuras usam um terno colorido com babados brancos na gola e punhos.

Falar da sexualidade do palhaço é assunto complexo. Alguns palhaços são claramente masculinos; outros, no entanto, são tão líricos e inocentes que deixam longe essas questões de gênero e sexo, que parecem não ter qualquer importância na construção da *persona*-palhaço. É claro que isso é um engodo. O fato de o artista criador ser um homem ou uma mulher muda o personagem — mesmo que isso não seja percebido no primeiro momento, nem no segundo. O Souza, da Ângela de Castro, só poderia ter sido criado por ela. E ela é uma mulher. Assim como o Dr. Giramundo — o pernóstico, afetado e falastrão palhaço da Yeda Dantas — é fruto da visão e das experiências dela, que é uma mulher. Independentemente de ter sido criado por ele ou ela, cada palhaço será único. "O palhaço é sempre uma criação pessoal, única e intransferível" (Viveiros de Castro, 2005, p. 27). Cada palhaço é uma encruzilhada.

Da mesma maneira, não se pode dizer que só existe uma dramaturgia do clown. Ele está em constante escuta com o espaço que habita. Ele chega, pesquisa, escuta, internaliza e devolve, como em um eterno fluxo. O palhaço, mais do que fazer, escuta. A escuta aqui é um importante instrumento de pesquisa. Pesquisa imersão.

A imersão, como vimos, é em primeiro lugar uma ação de compenetração recíproca entre sujeito e ambiente, corpo e espaço, vida e meio; uma impossibilidade de os distinguir física e espacialmente: para que haja imersão, sujeito e ambiente devem se interpenetrar ativamente, caso contrário, falaríamos simplesmente de justaposição ou de contiguidade entre dois corpos que se tocam em suas extremidades. O sujeito e o ambiente agem um sobre o outro e se definem a partir dessa ação recíproca (Coccia, 2018, p. 41).

Quem sabe se o que busco seria um currículo do palhaço escuta-ação?

Brasileiro (2021) acredita e percebe que a colonização age no roubo, e roubase aquilo a que se atribui valor. Por isso, em seu trabalho *Corpoflor*, ela me atrai com
seu perfume:

[...] o ponto crucial de meu posicionamento epistêmico frente à Transmutação, porque a transmutação da nossa subespécie Homo sapiens sapiens, na Clínica da Efemeridade, não é uma questão de gênero, ou seja, não serão as mitologias de Sexo e Gênero os princípios de percepção da transfiguração. Porque, a transmutação está localizada justamente numa situação espaço-temporal que não a linear, sendo a linearidade o que fundamenta o Tempo Racial, o Tempo Sexual e o Tempo de Gênero. Pois, deslocando-se de análises culturais modernas, conseguimos perceber que o que se transmite nas transfigurações de nossa espécie não são os binarismos filosóficos de gênero, o que nomeamos, agui, de "transição de gênero". A nível terráqueo, trata-se de retransmissões de um legado ancestral terrário e galáctico: a metamorfose. Para isso, é preciso assegurar nossa condição enquanto espécie animal, a fim de percebermos nossa transfiguração animal acontecendo não num nível trans cultural ou social moderno, mas num nível interespecífico (Brasileiro, 2021, p. 98)

Se os corpos não são fatiados, pulam, tocam, sentem; se o palhaço flerta com o antropofágico, se alimentando de uma gama de questões, quantos vislumbres de palhaços andam por aí sem esse título? Se a gira dos palhaços é estar na merda, temos chafurdado o suficiente para ver além daquilo que já entendemos?

FIGURA 36 — Albert Fratellini dans Salomé



Fonte: Le Cirque (Regards sur les arts de la piste du XVI siécle à nos jours).

#audiodescrição: ilustração de um palhaço-burlesco. De pele branca e maquiagem em branco, preto e vermelho, ele usa uma cabeça azul com plumas e a parte superior de uma ave, também azul, um top sem alças azul e amarelo e uma parte inferior de onde saem duas plumas nas laterais do gancho, uma calça transparente azulada e sapatos largos.

Encontrei meu refúgio e paz nos braços da comunidade burlesca. Strippers, palhaços, burlescos, Drag Kings e Queens, corpos e subjetividades com múltiplas formas exibindo seus corpos campos de batalha, desapegando de apagamentos, jogando com os olhares dos curiosos. Todo palco é força e deslocamento através dos corpos nus tapeados e transfigurados por próteses, truques e maquiagens. Longe do universo infantil e inocente, todo o dia é dia de dar a bunda e os peitos para a plateia que, aos berros, celebra³⁹.

Ouvi de Hadock-Lobo (2024) que o úmido (ou a úmida) parte do humor do corpo é viado. Um humor sacana, diferente da ironia filosófica. Ele advoga pela necessidade do humor da bicha na Academia. Um humor fundamental para lidar com essa bagunça que alguns vendem por realidade. Mas é possível lidar com o caos? Sempre digo que tenho uma alma viada. Será que foi ela que me conduziu até aqui? Pode uma pessoa

³⁹ YES, nós temos Burlesco!. Festival, 17-20 nov. 2022. Disponível em: https://www.yesnostemosburlesco.com/. Acesso em: 10 jan. 2023

que abraça a teoria pós-estrutural ter uma alma, ainda que viada, úmida, sacana? Nota mental: abrir espaço para as brochadas do pensamento.

Na perspectiva de Shanti Lee⁴⁰, detenho-me alguns momentos a pensar na manifestação a qual tenho grande fascínio e admiração: Es Drags. Esses artistas que, assim como o palhaço, nasceram das ruas, de uma contracultura e, ainda que hoje normatizados e economicizados, atuam como um marcador somático e lutam pela vivibilidade da escatologia, ao mesmo tempo que sob ataque, e hibridizam à sua maneira um papel antes destinado (acredita-se) somente ao palhaço⁴¹.

FIGURA 37 — Registros de Rupaul's Drag Race



Fonte: Fotos de divulgação.

#audiodescrição: três fotografias ladeadas de drag queens, montadas. A primeira, Charity Kase, com os olhos pintados de preto e prótese nasal pontuda, usa uma cabeça com chifres dourada, com aplicação de pedraria em branco e verde, colares, luvas e roupa justa de mesmo padrão. A segunda, Cristal Method, com os olhos pretos e brancos, nariz, bochechas e boca vermelhas, usa um arco com pompons cor de rosa, peruca azul, luvas e parte superior em tons de azul, lilás, branco, amarelo e verde. Por último, Jimbo, com o rosto branco, olhos e boca preta, usa uma enorme cabeça branca e um macação, também branco.

 $^{^{}m 40}$ A burlesca que habita em mim saúda a burlesca que habita em você. Burlesquê.

⁴¹ Gente, currículo é qualquer coisa, pós-estrutural é tudo menos o essencial, por que palhaço não pode ser drag, drag não pode ser palhaço e burlesco pegar geral?

Dentro desse vocabulário reciclado, as montagens formam um conteúdo semântico que rompem com o pensamento, ou seja, nos descola e faz com que o nosso corpo funcione de um outro jeito. Uma Ecologia desistente. Uma equação termodinâmica que só se resolve com a morte. Recorro a Deleuze ao compreender que "pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e experimentação é sempre o atual, a nascente, o novo, o que está em vias de se fazer" (1992, p. 136). Romper o pensamento convoca a experimentação. Com o rompimento é possível transmutar os processos de subjetivação que nos constituem. O deslocamento produz desvios na lógica, nos hábitos, no contínuo.

Lili Castro se utiliza do conceito de rizoma pensado por Deleuze e Guatarri. Segundo eles, "um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio entre as coisas, inter-ser, intermezzo" (1995, p. 37). Como não possuo leitura o suficiente para entrar nesse debate ou encontrar pontos de diálogo com o campo teórico até então explorado, falo pela autora uma vez que acredito ser relevante citar ao menos as ideias que mais ressoaram, uma vez que, dentro das leituras do campo Queer e Drag, esses conceitos são utilizados com frequência por ser "uma antigenealogia" (Deleuze; Guatarri, 1995, p. 20). Apesar de reconhecer que a carpintaria do palhaço agencia currículo outros, se pensarmos em uma trama de sentidos, distante do corte estrutural comumente visto nas pesquisas científicas, no Cu-lto, busco aqui realizar agenciamentos somente, muito mais que convencer alguém de algo. Colocar a pulga atrás da orelha. E se?

Segundo Castro, o palhaço pode ser pensado a partir de um modelo rizomático. Ela defende que, assim como um mapa aberto e conectável em todas as suas direções, o rizoma, por ter como principal característica múltiplas entradas, opera mutações a cada vez que o arquétipo do palhaço é recuperado. O palhaço por sua vez, a cada uma dessas mutações, mostra uma infinidade de múltiplos singulares, que comungam de algo, porém serão sempre distintos.

Nesse momento, me relaciono com as contradições inauguradas no contexto social da língua portuguesa, com as palavras palhaço, cômico, bufão, burlesco, popular e a própria palavra contradição. Não desejo torná-las lineares, mas umidificá-las em si mesmas e a partir disso demonstrar que o desentendimento, o acaso e a imprevisibilidade, tornam-se dilemas e tensões da modernidade, porque são os

princípios que nos fazem deslocar de suas mitologias raciais, de gênero e de nacionalidade.

Ao debruçar-se sobre algumas definições da palavra "palhaço" presentes nos principais dicionários brasileiros e documentos oficiais, Castro constata que existem lacunas. Apesar de na sua maioria "encerrarem o palhaço no universo do circo, trazem alguns pontos que serão constantes nesta trama: o riso, o cômico, o ridículo. E também ampliam o campo conceitual, colocando bufões, saltimbancos e arlequins como sinônimos de palhaço" (2019, p. 23).

Se até aqui falamos constantemente de comicidade, polissemia e singularidade; de entrecruzamentos que estabelecem intensidades contínuas atribuindo somente ao clown esse manto, penso que talvez nós também estejamos presos a tríade sexo-gênero-raça, apontada desde o final do século XVIII, e alienando novas possíveis leituras do clown. Sendo assim, sugiro agora estender manto, cetro e coroa ao mundo drag também⁴².

4.1 We were born naked and the rest is Drag

A atenção à pluralidade ontológica que atua na materialização do corpo tem efeitos políticos fundamentais. Palhaços, clowns e drags, em sua maioria, compartilham entre si a montação. No momento em que se montam, no momento em que produzem outro corpo, percebemos as trocas e como que elas (as criaturas) desafiam aquilo que a gente tem entendido como gênero, como sexualidade. Ao exibirem-se assim, nos obrigam a criar outros modos de nos colocar na relação. Não só na performance em si, no trânsito delas, pela rua, pela universidade, na calçada. De alguma forma, elas quebram o entendido pela sensibilidade e não é a racionalidade da academia que vai explicar. Vai pelas afetações pensar no que uma criatura faz através da arte e texto que produzem, da intervenção do corpo e na performance.

(The Edge of Glory) Lip Sync and Crowning | RPDR Season 11 Finale HD. 2019. Vídeo (4min34s). Dane Oddly. Disponível em: https://youtu.be/TObL0JBy6cU. Acesso em: 04 abril 2023

Segundo André **Boquete**⁴³, um corpo é, sobretudo, uma espessura agencial emergente de uma política que joga com a *posição* e com a força transgressora de atuantes distintos. E foi justamente tal jogo posicional, de onde deriva o *pathos*, que Didi-Huberman (2021) reconheceu como o próprio processo de montagem.

Espero ter ficado claro que, para mim, o estereótipo é construído por condições culturais, midiáticas, instituições sociais, políticas. Sendo assim, me pergunto se o estereótipo é constituído por "questões coletivas de enunciação". Segundo Guattari e Rolnik,

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização — ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica — não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microssociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extraindividual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização e produção de ideia, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos etc.) (Guattari; Rolnik, 1999, p. 31).

Se ponderamos que os agenciamentos de enunciação produzem alguns sentidos que atribuímos às expressões Queer (e entendendo o clown como pertencente de tal grupo), somos atravessados pela "natureza extra pessoal". Com Guattari e Rolnik (1999), compreendo também que somos permeados pela dimensão "infrapsíquica", ou seja, pelos afetos. Nessa aventura, estamos afetados pelos sentidos produzidos com as experiências singulares dessa mitológica do palhaço.

4.2 Palhaço selvagem?

Tudo que li, vivi e pensei até então me sugere que uma das coisas que todos tentam me revelar é uma disputa de memória através da história.

-

⁴³ Lamento gatinho, foi mais forte que eu.

Adentramos agora o pedaço da pesquisa onde me sinto mais frágil e incompetente. Lentamente, saio do ocidente e do mundo dos clowns para adentrar o fantástico mundo dos palhaços orientais.

Outro dia, trocando áudios pelo WhatsApp sobre a tese com uma amiga que trabalha com máscaras Barong e mora em Bali, ela me disse:

É porque assim, tem uma coisa muito louca desses materiais escritos, é que esses materiais escritos são todos ocidentalizados. Em sua maioria, né? A tradição asiática, é... em geral, ela é oral, ela não para pra escrever. Alguns lugares sim, na Índia, no Japão, na China, eles tinham uma tradição mais pela escrita, mas em geral, em outros lugares da Asia, a escrita não é algo tradicional, o tradicional é oral, então quem vem pra cá [Bali] e escreve livros sobre a cultura, é o ocidental. Então o ocidental ocidentaliza a visão que ele tem em cima da cultura também. Entendeu [risos]. Essa é uma visão que eu como ocidental hoje tenho e tomo um cuidado imenso pra entender se eu não trago uma visão ocidental pra essa cultura que é tão diferente. É louco porque tem muita coisa que não tem informação e que se perde... é... e é triste que se perca, tem que tentar achar um balanço também, é difícil (Ceccarelli, 2022).

Para Bhabha, uma fronteira não é onde alguma coisa termina, mas, sim, "o lugar onde algo começa a se fazer presente" (Bhabha, 2013, p. 25). Nem dentro nem fora, mas um latente terceiro espaço. Isso me sopra os ouvidos. Reconhecendo que a minha iteração com o mundo é o que me permite senti-lo e pensá-lo, independentemente de categorizações geopolíticas, identifico nessa minha sensação de fragilidade e incompetência rastros de uma herança do pensar vigiado.

Castiel Vitorino Brasileiro comenta sobre desejos de interações e reconexões para com outras culturas planetárias que não as *brancas latinas*, *americanas*, *europeias*:

O Brasil, a Nação Brasileira e também a categoria de cidadã/ão brasileira/o correspondem e caracterizam modos modernos de competição e aniquilação, na medida em que a delimitação que essa nação faz no planeta Terra, assim como seus procedimentos para assegurar o *status* de cidadania brasileira — constituído pelo direito à Segurança —, tem sido executados por meio de uma série de aniquilações e usurpações de grupos outrificados pela Modernidade à *brasileira*; grupos *indígenas*, *negros*, *imigrantes*, *ciganos*, *travestis* e *transgêneros*. O *status* de cidadã/o brasileira/o corresponde à oligarquia branca-cisgênera brasileira, que por sua vez agenda e executa as expansões territoriais do Brasil com a eliminação e

usurpação de geografias terrestres habitadas por outras comunidades bióticas-sociais que não a brasileira moderna (Brasileiro, 2021, p. 91).

Durante muito tempo, a transmissão oral do saber não produzia conhecimento. Resumia-se apenas em um popularesco. Então, como fazer quando olho para a cultura dos povos originários ameríndios? Larissa Pelúcio narra:

O professor Pedro Paulo Pereira, meu companheiro naquela viagem tecnopolítica pelas veias entupidas de São Paulo, indaga "sobre as potencialidades do queer nos trópicos". Sua proposta se inicia pela própria crítica colonial, provocando minha imaginação com a possibilidade epistêmica de pensarmos a partir de algumas torções, de, com essas investidas, levarmos Preciado para a Amazônia, assim como um dia, Laura Bohannan (2005) precisou levar Shakespeare para a selva para descobrir que não há uma natureza humana exatamente igual no mundo inteiro e que as interpretações dos dramas humanos só fazem sentido em contexto. Ainda que, muitas vezes, chequemos a duvidar da potência universalizante dos conceitos e da matriz científica, acabamos nos esforçando no sentido de torná-los universais. Desta forma, nos empenhamos, por vezes, em traduções que, como tal, têm grande potencial para traírem-se. Nossas inquietações são, portanto, também linguísticas e, como tal, políticas (2012, p.125).

Para Brasileiro.

[...] que no Brasil nomeamos de religiosidades e espiritualidades "afro-indígenas", são exercícios filosóficos que nos possibilitam continuar lembrando da experiência corporal/vital que é viver fora dos parâmetros de existências inaugurados pela colonização — raça, gênero e classe social —, ainda que esses mitos também estejam presentes nessas situações ritualísticas e medicinais (2021, p. 28).

Como escreveu Richard Miskolci, no seu *O Desejo da Nação* (2012): "o ideal de nação que guiou políticas e práticas sociais" que orientou nosso desejo de nação, foi "moldado por fantasias elitistas sobre branquitude" que passava necessariamente por um regime erótico específico de racialização do sexo e vinculação entre classe e cor, além da sexualização desprestigiosa dos não-brancos. Pelúcio completa:

Temos procurado mostrar que a construção dos sujeitos abjetos é marcada por discursos de poder nos quais as experiências de exclusão estão referidas a processos históricos que marcam subjetividades. Talvez nossa própria experiência fronteiriça tenha nos

sensibilizado para essa produção marginal, subversiva, forjada pela força rasteira dos que sempre necessitaram enfrentar os inseticidas morais para sobreviver (2012, p.134).

Não me sinto preparada para escrever sobre o que estou. Mas estarei algum dia? Algum dia se está pronto para algo? Sendo assim, tropeço e sigo.

Ao longo dos capítulos, venho de alguma forma tentando sugerir que a perspectiva que temos sobre o palhaço, a teorização e o cu seja um tanto limitante. No capítulo final, estendo essa rede para o currículo, mas ainda não é o momento. Também venho, em alguns momentos, provocando com conceitos e informações onde não me estendo. E é isso mesmo. Pois, assim, como uma música cuja harmonia não se resolve, não sinto que essa pesquisa tenha que resolver, explicar ou nada parecido. Sabe aquele papo do porquê a escola tem que ser alguma coisa, ela tem que apenas ser? É por aí⁴⁴. De qualquer forma, o que tento fazer no final desse capítulo (sim, está terminando) é, de alguma forma, confrontar as agências que em mim operam através de uma investigação pelas mitológicas ameríndias, deslocar crenças limitantes e pensar cenários outros.

Quero assinalar aqui a base do argumento da Mitológica de Lévi-Strauss: o dualismo caracterizado por oposições em perpétuo desequilíbrio, ideia-chave desenvolvida nas *Mitológicas* e na *História de Lince* (Fausto; Coelho de Souza, 2002, p. 111), onde o dualismo ganha uma forma cromática, sendo mais um gradiente de relações desmembradas em relações do que propriamente uma simples oposição dicotômica.

Os quatro volumes das *Mitológicas* (assim como sua continuação nos três livros posteriores) compõem uma obra onde Lévi-Strauss realiza um estudo sobre as representações míticas ameríndias. O primeiro volume, *O cru e o cozido*, é dedicado principalmente à mitologia Jê, se expandindo nos exemplares posteriores para as sociedades amazônicas até chegar aos indígenas norte-americanos.

Guardemos agora dois pontos centrais que as Mitológicas colocam para essa pesquisa. O primeiro deles se refere à convertibilidade mútua entre os códigos espaciais, temporais, sociais, astronômicos, sensíveis, estéticos, corporais etc., característicos das representações ameríndias. Segundo Lima, "uma aproximação

⁴⁴ Fru Fru com uma cara zombeteira imagina o que a Beth está pensando ao ler isso.

entre organização social e cosmologia seguida pelos etnógrafos a partir dos anos 60 e 70" (2010, p. 10).

De acordo com Viveiros de Castro (2002), seria possível perceber nas Mitológicas um deslocamento do "pensamento humano" aos "corpos ameríndios", num processo de afetação conceitual do "binarismo lévi-straussiano" pelo "cromatismo ameríndio". As oposições aqui não se reduzem a um dualismo puro, mas a uma série de gradações que revelam uma percepção do mundo organizada pela lógica das pequenas diferenças, o que caracterizaria o cromatismo como categoria de pensamento.

Ainda sobre o autor, quando este fala sobre o *selvagem*, refere-se ao pensamento em estado selvagem: insubmisso e indisciplinado. Irredento. Com um conceito de outro que designa um valor positivo, diferença como inimiga da imanência, como se a diferença fosse um estigma da transcendência e alteridade, um arauto da violência e da opressão. Os outros são outros precisamente porque eles têm outros outros.

Comportamentos jocosos e de evitação são considerados aqui como face de um mesmo complexo relacional, impregnado por valores morais e emocionais que dizem sobre os movimentos contrários (e simultâneos) de diferenciação e conjunção social (Carneiro da Cunha, 1978). Podemos contemplar dentro do universo selvagem o arquétipo do *trickster*.

O primeiro a descrevê-lo foi Paul Radin, em sua análise antropológica do ciclo heroico dos indígenas norte-americanos Winnebagos. Este ciclo compreende quatro heróis: o *Trickster* (brincalhão e com impulsos infantis), o *Hare* (civilizador e salvador), o *Red Horn* (forte e com poderes sobre-humanos) e os *Twins* (irmãos gêmeos, um é o conciliador e o outro é o dinâmico). O *trickster*, então, inicia tal ciclo e era inicialmente representado pelos indígenas como um coiote, pois ainda não adquirira a forma humana, mas, ao final de sua carreira de trapaças, vai adquirindo a aparência física de um homem adulto. Embora eu reconheça que tal explicação não seja acolhida de forma geral, sigo.

O *trickster* é de natureza ambígua: animal e humana, maléfica e benéfica, sublime e grotesca. É o infantil e o adulto, ou melhor, o infantil no adulto. Ele é o infrator de normas, seja para fins civilizatórios, seja porque simplesmente quis cometer

tal violação. Renato Queiroz cita o exemplo do *trickster Makunaíma*, dos indígenas brasileiros Taulipang e Arekuna. Ele é o responsável pela conquista do fogo entre tais indígenas, pois o roubou da casa do pássaro Mutúg, que o possuía, e assim todos puderam cozer os alimentos. Mas ele também é o culpado pelas feridas dos caminhantes que vão pelas estradas, pois, de modo mágico, feriu seu próprio corpo e lançou as feridas no caminho. Estas se transformaram em pedras, que atrapalhavam os transeuntes. Esta ambiguidade e imprevisibilidade o difere do pícaro, figura caricata da tradição da comedia, pois este, ao contrário do *trickster*, tem sua ação impelida por um pragmatismo, que, na maioria dos casos, é a fome.

Para Jung, este herói mítico é um ser solitário, que se efetiva na relação com o outro, mas que volta sempre para si, o que mantém seu caráter de excepcionalidade. O clown também pode possuir todas estas características. Seu riso é admirado e todos se voltam para vê-lo, porém, ele é temido porque qualquer um pode ser o alvo da brincadeira — e esta nunca é apenas uma "palhaçada". Ainda que a lógica do clown possa parecer infantil e limitante no ridículo, ao mesmo tempo isso é exatamente o que lhe possibilita tudo fazer. Sobre essa lógica do *trickster*, Jung escreve que:

Sob outros aspectos ele é mais estúpido que os animais, caindo de um ridículo desajeitado a outro. Embora não seja propriamente mau, comete, devido à sua inconsciência e falta de relacionamento, as maiores atrocidades. [...] O *trickster* é um ser originário "cósmico", de natureza *divino-animal*, por um lado, superior ao homem, graças à sua qualidade sobre-humana e, por outro, inferior a ele, devido à sua insensatez inconsciente. Nem está à altura do animal devido à sua notável falta de instinto e desajeitamento. Estes defeitos caracterizam sua natureza *humana*, a qual se adapta às condições do ambiente mais dificilmente do que um animal. Em compensação porém se candidata a um desenvolvimento da consciência muito superior, isto é, possui um desejo considerável de aprender, o qual também é ressaltado pelo mito. (2011 p. 101)

O exagero e a excentricidade do palhaço o inserem nesse movimento de superioridade/inferioridade do *trickster* em relação ao homem, mencionado por Jung. No palhaço tudo é ressaltado, sejam seus atos heróicos, sejam sua dor e imbecilidade. Em cenas com outros — palhaços ou público — o clown transita entre momentos de glória, quando surpreende a plateia com sua inteligência e sagacidade, e outros em que é enganado devido à referida insensatez. Nestes últimos, até apanha, recebendo

tapas e pontapés. Tudo isto se encontra circunscrito na mesma figura e, muitas vezes, na mesma cena. Não há um palhaço bom ou mau, ele é os dois ao mesmo tempo. Claro que em alguns clowns algumas características serão ressaltadas devido ao "molde" humano do ator que o incorpora.

O palhaço em estado de pensamento selvagem é um transgressor, e isto ocorre quando, mesmo de forma sutil, oferece uma nova possibilidade para aquilo que se encontrava rígido havia tempos. É a personificação do insólito, do não usual, do que afronta a norma. Sobre a importância desta permanência do palhaço como agência, novamente recorro aos estudos de Renato Queiroz:

O *trickster* colocaria em jogo, assim, o inesperado, o indefinido, desrespeitando, no nível do imaginário, a própria ordem social. Ainda segundo Balandier, o seu papel seria, sob muitos aspectos, semelhante ao de outros personagens — bufões, mascarados, bobos da corte — aos quais se concede licença para que possam zombar da ordem estabelecida, "quebrando aparências e desfazendo ilusões". Muito embora as transgressões cometidas por tais figuras sejam autorizadas pela sociedade, a própria ordem acabaria sendo assim reforçada, por meio de um processo catártico, e ainda com o mérito de revelar aos seus integrantes a desordem que poderia se instaurar caso as normas, os códigos e os interditos viessem a se dissolver. Elemento, a um só tempo, perturbador e agente da ordem, decorreria disto a ambiguidade do *trickster*. (2011 p. 52)

O papel do palhaço em estado de pensamento selvagem seria, então, o de questionar a ordem social e não exatamente o de modificá-la. O palhaço é a constante escapulida, a subversão da ordem e a subversão da subversão, pois, uma vez subvertida, seu produto já não interessa mais; é nova ordem. Seu prazer está em agir e provocar uma agitação no público, incitando-o a repensar o mundo e a si próprio. O clown pode, neste movimento, ser um agente da ordem, mas nunca sem antes lançar sobre ela todas as suas cores, objetivando uma maior reflexão e ampliação do homem e de seu meio, agindo em seu imaginário.

4.3 O Hoxwa

FIGURA 38 — Closes do filme Hoxwa



Fonte: Prints de frames do filme.

#audidescrição: montagem na horizontal de três prints do rosto do Hoxwa, homem bronzeado, cabelos e olhos pretos, com uma folha de bananeira da cabeça. No primeiro print ele olha para cima. No segundo, com o rosto pintado de branco, sorri de olhos fechados. No último, ele contrai o rosto com a língua entre os dentes.

Trago novamente, agora para complicar de vez minha teorização, um palhaço de cosmologia ameríndia. Faço isso pois mirações não são novidades para ele. Os jogos e brincadeiras indígenas de vertigem também incluem entre os indígenas uma experiência corporal, como, por exemplo, no balanço da embira ou no subir de uma árvore e ficar de cabeça para baixo. Assim, segurando minha língua ocidental que insiste em solucionar o final do capítulo, descrevo aqui este palhaço, muito mais em uma tentativa de deslocar que de provocar um *plot twist* coroando de vez minha criatividade, capacidade de articulação e, claro, meu ego.

Em sua dissertação, Ana Gabriela Morim de Lima (2010) narra que no *Játyopi* o grupo pode observar o pátio da aldeia Krahô ser invadido por seres estranhos, meio gente, meio planta, meio bicho, meio morto. Figuras comicamente monstruosas, grotescas e amorais. Ela aponta que a natureza metamórfica do *hoxwa* e sua identificação com as várias formas da alteridade possuem uma eficácia específica neste contexto de "produção coletiva dos corpos" e dos "corpos como coletivos", onde não existe reprodução sem abertura ao exterior e transformação do interior (Coelho de Souza, 2002; Gordon, 2006).

O palhaço cerimonial Krahô — o hoxwa — é o mediador central desse trabalho, justamente por ser uma figura complexa, que nos desloca entre diversos espaços, temáticas e questões.

A cerimônia da festa da batata é um evento tradicional nas culturas indígenas, que celebra a colheita deste alimento essencial. Durante a cerimônia, pessoas da comunidade se reúnem para expressar gratidão pela fartura da colheita, muitas vezes por meio de danças, cantos e rituais tradicionais. A festa da batata também pode incluir práticas espirituais e de partilha de alimentos, promovendo a união e a conexão com a natureza entre os participantes. Este evento é uma maneira importante de preservar e celebrar a cultura indígena e suas tradições ancestrais. Esse ritual é em grande parte realizado a partir da mobilização do grupo de hoxwa de uma aldeia e de outros personagens que, através do nome, possuem certas prerrogativas cerimoniais. Em especial, neste contexto ritualístico específico, o papel da brincadeira. A hoxwa é a abóbora no mito de origem da Festa da Batata, aprendida com as plantas cultivadas que viraram gente.

O corpo aqui é constantemente fabricado através da alimentação, que está relacionada à troca de fluídos corporais com os pais, os irmãos e os filhos (exemplificada pelas práticas de resguardo). Vivendo junto e comendo da mesma comida: uma certa consubstancialidade que é produzida nas relações de partilha e troca íntima, por onde circulam afetos. Numa esfera mais ampla, a comida é determinante na identidade corporal das diferentes espécies humanas e animais. Nessa cosmologia, o que se come e com quem se come diz muito sobre a natureza de um sujeito. E aqueles que partilham a mesma dieta alimentar criam um "corpo de parentes".

Pinturas, roupas e adereços estão associados à alimentação e troca de fluídos na constituição das formas, posturas, modos, hábitos, comportamentos... São todos recursos de diferenciação e transformação (Vilaça, 2000). O ritual é o contexto por excelência de fabricação dos "corpos de parentes humanos", o que depende justamente da reposição das condições primeiras dadas no mito, isto é, a transformabilidade dos seres e a agência dos não-humanos. Existe aqui um corpo produzido em um espaço ritual, em intensa e visceral ligação com o mítico, relacionado aos ciclos de plantação e colheita, fertilidade e morte. Ao mesmo tempo, é um corpo marcado pela sua própria história e vida cotidiana. Ele expressa sua experiência enquanto "ser humano", no duplo senso que a palavra abarca no mundo ameríndio. "Ser verdadeiramente humano", diferenciado e particular, ou, em termos

de personitude, capacidade, agência e subjetividade comum a todos os seres inseridos num contexto relacional e capazes de ocupar um ponto de vista.

As prerrogativas rituais e comportamentais atribuídas pelo nome de *hoxwa* constituem a "memória" do personagem, imprimindo sentidos diversos no corpo. A construção da criatura implica um conhecimento repassado pela lembrança dos antigos, em especial na interação com seu "cabeça velha", o Kéti que dá o nome. Se essas personagens estão fadadas a repetirem os mesmos atos, isto se dá sempre diferentemente, pois a vida é dinâmica, em constante processo de reinvenção, propiciando a cada personagem liberdade no estilo pessoal, sua originalidade em potencial. "Repetir é criar diferença, a tensão entre continuidade e mudança" (Lima, 2010, p. 198).

O hoxwa transgride os tabus e inverte a moral, brinca com imagens da alteridade "incorporadas" de maneira caricata, sem fala, apenas mímica, "gestos comportamentais" referenciados pelos hábitos de "corpos outros". Ressoa em mim a dimensão artefatual do corpo como objeto relacional, simulacro. O riso, ele mesmo um espasmo que desfigura, abre e conecta. A brincadeira e o humor aparecem como formas complexas de comunicação que transcendem a palavra, articulando conhecimentos associados a uma estética da ação e do movimento. Ao olhar para essa criatura é possível atentar ao comportamento-ritual e à construção da identidade complexa do personagem nos permite conectar temáticas importantes relacionadas às sociocosmologias indígenas: os processos do parentesco; as relações com as várias formas da alteridade; a tensão entre vida e morte, corpo e alma, nome e substância; as práticas estabilizadoras e os estados de alteração e metamorfose etc.

No Karao, a função social do palhaço é ser palhaço, levar o riso na situação para transformar a energia do ambiente. O palhaço hotxua não está lá para fazer rir, ele é sagrado, como um escape, mas, para ser um espelho da sociedade (um mundo invertido), ele bebe na fonte do lúdico e do prazer de brincar da criança. Porém, ele é um adulto com todos esses lados.

O *hoxwa* não é um ou outro, mas um e outro e/ou nem um nem outro; como no mito, quando humanos e não-humanos encontravam-se misturados, emaranhados.

Enquanto reflexão sobre a condição "humana", a performance do *hoxwa* reatualiza no contexto ritual as condições primeiras do tempo mítico, quando corpo e alma ainda não se ocultavam reciprocamente. O que não significa que no tempo do mito reinava a indiferenciação, mas diferenças internas. É justamente a produção de diferença que alimenta as zonas de indiscernibilidade.

Existem muitas ideias contrastantes entre os Krahô sobre o que ocorre ao espírito depois da morte, variando sensivelmente a cada informante. Mas a ideia de que o espírito pode se transformar em diversas imagens é marcante: a imagem humana da pessoa pode se metamorfosear em animal, planta, pedra, toco, se esvaziando até se transformar em nada (Carneiro da Cunha, 1978). A alma, portanto, não é eterna, mas uma degradação contínua de formas. Analogamente, a performance dos *hoxwa* comunica de maneira a não fixar sua imagem em um único personagem. Sempre em movimento, cria-se um fluxo ininterrupto onde uma imagem remete a outra imagem: jaguar, branco, plantas, homens e mulheres, crianças... compartilhar com o *mekarõ a* essência mutável: seu caráter multifacetado, podendo adquirir qualquer forma através da faculdade mimética. Aqui morrer é, portanto, se transformar em outra coisa. O mekarõ pode assumir qualquer forma, o que não significa que seja desprovido de matéria ou imagem sem conteúdo (Carneiro da Cunha, 1978, p. 115).

A idéia do *mekar*ő enquanto "imagem livre" se aproxima da noção de *yuxin*, as "imagens flutuantes" kaxinawa (Lagrou, 2007). O poder desses seres é a metamorfose, o que depende do contexto. Os mekarõ são vistos como humanos em seu próprio contexto (de noite na floresta, na aldeia dos mortos) ou quando visto por alguém fora de seu próprio contexto (sozinho à noite na floresta, no rio, sonhando).

Por outro lado, o mekarõ parece guardar também qualquer coisa de estático, parado. Segundo Carneiro da Cunha, o mekarõ é uma forma de vida diminuída, um reflexo invertido da vida dos vivos. A imagem da sociedade dos vivos se constroi em contraposição à imagem da sociedade dos mortos: afirmar o eu é negar o não-eu. Como demonstra a autora, "a escatologia revela-se não um reflexo da sociedade, mas antes uma reflexão sobre ela" (Carneiro da Cunha, 1978 p. 129).

Conectar imagens com imagens, brincar com séries delas, repeti-las, reproduzi-las, distorcê-las levemente, tem sido uma prática comum na

arte mesmo antes da infame "era da reprodução mecânica". "Intertextualidade" é um dos modos pelos quais a cascata de imagens é discernível no domínio artístico — a firme e intrincada conexão que cada imagem tem com todas as outras que foram produzidas, a complexa relação de sequestro, alusão, destruição, distância, citação, paródia e disputa (Latour, 2002, p. 141).

A metamorfose ritual é um dispositivo da invenção em tradições diferenciantes, como é o caso do xamanismo e o espaço ocupado pelas artes nessas sociedades (Coelho de Souza, 2002, Wagner, [1975] 2010, Leite, 2010).

Rituais são momentos em que as pessoas experimentam temporariamente o ponto de vista do outro, brincando, simulando, cantando, jogando, dançando. No caso dos palhaços cerimoniais, a metamorfose está diretamente relacionada ao comportamento considerado socialmente inadequado. Comportamentos "amorais" comumente repudiados em contextos ordinários são exaltados durante o ritual e constituem traços determinantes da identidade ritual do personagem.

Um dos pontos mais notáveis da performance dos *hoxwa* é sua expressividade corporal: o "corpo" como lugar das linguagens cênicas e rituais. O que é ressaltado pela dimensão não-verbal e pelos aspectos cômicos que tomam a forma da brincadeira, estabelecendo um tipo de comunicação para além do âmbito da palavra. Ressalto aqui o poder da mimese: a performance absorve e elabora comportamentos outros, construídos por meio da percepção (e atualização) das semelhanças e diferenças nos "jeitos de ser dos seres", animados de forma caricata. Como coloca um dos *hoxwa* no filme de Sabatela, sobre a estreita relação com as plantas cultivadas:

Quando a batata se prepara, a abóbora tem direito de fazer esse rito que nós estamos fazendo, de mostrar como é que faz. Cada giro é uma planta que faz. Tem planta boa, que fala manso. Tem planta azeda, que fala meio imprensado. Tem planta que é amargoso que fala agitado. Tudo é jeito das plantas. Quando *hoxwa* faz assim, não é ele em pessoa. Ele está mostrando o que significa aquilo. Talvez é a abóbora... Quando levanta o pé assim e sai só com uma, é imitando a planta, esses de rama. Porque é bem enramado, uma parte ela segura com o pé pra um lado e com o outro os braços. Isso tudo rito que nós faz, é rito dessa planta. Nós acredita nas plantas. Nós acredita nas plantas porque ele primeiro vai pra terra e depois que vai salvar nós. Porque se nós não acreditasse, ele ia pra terra e lá mesmo ficava (**Hotxua**, 2007. Documentário (1h10min). Letícia Sabatela e Gringo Cardia. Trecho (47min40s a 49min30s).

A imitação dos *hoxwa* se aproxima assim daquilo que poderíamos chamar de "gesto ou ação comportamental". "Comportamento é uma faculdade do corpo, entendido como conjunto de capacidades, afecções, hábitos e costumes. Lima (2010) diz que, nas ontologias multinaturalistas amazônicas, o corpo é a matriz da diferença, ele particulariza os sujeitos. Porém, se o corpo é o que distingue os seres, ele também possui um potencial metamórfico. E é justamente por isso que é preciso "fabricá-lo", fixando a perspectiva. Se os seres não-humanos podem assumir a condição de "(a)gente", é preciso adquirir uma forma específica de ser "gente" / "agente" / "a gente", uma ação de diferenciação deste fundo genérico de humanidades. O que na verdade, constitui o parentesco: "fabricar corpos de parentes humanos" (Gow, 1997, Coelho de Souza, 2002). A pessoa reside no corpo, enquanto o karõ liberto dissolve os laços com este corpo, que lhe emprestará uma forma fixa.

Uma hipótese (inicial) é que a apresentação dos *hoxwa* pode talvez ser entendida como presentificação de imagens, por meio de um *corpo-encruzilhada* de Brasileiro. Essencialmente mimético e performático. O corpo, um maquinário de produção de imagens, em seu caráter duplo e dúbio: o que se vê ou esconde, o percebido e o imaginado. Corpos e duplos jogando com as fronteiras entre o visível e o invisível.

Se imitar o outro é se colocar na perspectiva do outro, logo, do ponto de vista do público não é exatamente isso que se passa com os *hoxwa*? Na verdade, uma inversão do mito: não as plantas virando gente, mas gente virando planta. O caráter espetacular da performance, de algo feito para ser visto, não comunica narrativamente, mas visualmente. E o que eles se mostram? Eles são vistos não como eles mesmos, mas presentificando a experiência sensível de corpos outros, sejam plantas, animais ou o branco: eles são vistos como "não humanos" por olhares "humanos", ou "humanos" por olhares "não-humanos".

Cabe notar um elemento central associado à mimese na performance do hoxwa: a pintura branca, muito diferente dos padrões tradicionais em jenipapo e urucum, desfigura a aparência, deformando o corpo e dando a ele aspecto jocoso e risível. Ela acentua a estranheza provocada, ao mesmo tempo cômica e assombrosa, revelando um corpo aberto, inacabado e imperfeito. A pintura distorce os padrões e

tem uma agência específica no corpo dos hoxwa, tornando-o "figura-desfigurada". Existe uma série de associações a essa pintura. Branco seria a cor do *mekar*ő, do corpo do morto. Brancas eram também as manchas da abóbora, o *hoxwa* no mito. Quando em forma de pintas, dizem assemelhar-se às pintas da onça.

A pintura parece estar ligada a uma característica essencial do mekarõ: sua forma fluída e poder de deslocamento. Na performance, o hoxwa não se dissipa totalmente em abstração, mas também não constitui identidade fixa. A imagem de um ser em constante "devir": "ele não é, mas está alguma coisa", sua condição é transitória. O hoxwa não fixa identidades, ele está em processo de diferenciação contínua, um fluxo ininterrupto onde uma imagem-corpo se torna outra imagem-corpo, e outra e outra... Uma identidade múltipla e transitória.

De acordo com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), Emerson, 30 anos, é uma pessoa não binária, indígena da Amazônia Central, neta de mulheres indígenas com garimpeiros. Bióloga e mestre em Ecologia, atua como artista visual, arte educadora e pesquisadora. Mora em Manaus, território industrial no meio da floresta. Se interessa pelos sistemas vivos e suas violações, com ênfase na memória e diáspora indígena. Integrante da periferia indígena e LGBTQIAP+, é artista atravessada, que a partir da paisagem Cidade-Floresta, busca entender os grupos sociais perseguidos, que, assim como as plantas, mesmo em um território de violência, vivem. Para esse movimento, se transforma em UÝRA, uma árvore que anda.

FIGURA 39 — Montagem de obras de UÝRA



Fonte: Divulgação.

#audiodescrição: quatro fotos na horizontal de divulgação do trabalho da artista UÝRA, organizadas em duas fileiras, uma abaixo da outra. Em todas elas, UÝRA tem o corpo pintado com padronagem de plantas amazônicas. Sobre a última imagem, em branco, a frase "Life is a Circus".

Em 2022, realizo para o MAM Rio um roteiro de audiodescrição para a exposição de UÝRA⁴⁵. Em sua arte, UÝRA reúne múltiplas histórias de pessoas indígenas em diáspora pelo território brasileiro. Em contraponto aos apagamentos históricos e aos que acontecem no presente, seu modo de existir é, ao mesmo tempo, individual e coletivo, e catalisa tanto o ato de reconhecer quanto o de pertencer.

Fica evidente que UÝRA busca borrar fronteiras, retratando a diversidade da presença indígena. Como exemplo, em seu trabalho, ela pediu para que, no roteiro, ao invés de utilizarmos as denominações já conhecidas de gênero, que utilizássemos a palavra "pessoa" para não nos limitarmos ao binarismo de gênero. No mesmo sentido, pediu para que utilizássemos termos poéticos para descrever a diversidade dos tons de pele indígena. Um exemplo é o termo trazido por uma das pessoas retratadas — a escritora Trudruá Dorrico — em um dos poemas dela: cor de palha.

⁴⁵ Supernova | UÝRA. Museu de Arte Moderna — MAM, 11 dez. 2022 a 28 mai. 2023. Disponível em: https://mam.rio/programacao/supernova-uyra/. Acesso em:13 jul. 2023

Se a diferença exige negociação e tradução, esta última não é ação simples, passível de realização completa, com categorias cada vez mais fluidas, como contemplar a subjetividade e a pluralidade. Nessa direção, Backes e Nascimento (2011) declaram que a experiência de desenvolver o processo de aprendizagem para ouvir as vozes dos excluídos articuladas com aquelas que ecoam representando a fronteira étnico-cultural é um enorme desafio. Seguem apontando o fato de sermos filhos de uma modernidade homogeneizante, com base em uma epistemologia com nível de arrogância tal a ponto de falar no lugar do outro sem desenvolver a possibilidade de escuta provocando o silenciamento do outro, expurgando o colonizador do nosso corpo, que ao mesmo tempo está no papel de colonizado.

Não tenho leitura ou vivência para mergulhar neste campo. Em um futuro, seria necessário pensar em como as teorias ameríndias sobre corpos, imagens, mimeses e personagens mítico-rituais poderiam nos fazer refletir sobre aquilo que conceituamos performatividade ou ator. De qualquer forma, tenho a sensação de que o papel do *hoxwa*, de UÝRA e da cripstemologia em geral dialoga bem com a teorização pós-estrutural quando evoca a invenção, a transformação e a diferenciação. Sem este movimento, só existiria morte: pura repetição, inércia e estagnação.

4.4 Fechando



FIGURA 40 – Fru Fru Bergamola em dia de aula

Fonte: Acervo pessoal. #audiodescrição: eu, Fru Fru, uso um laço vermelho na cabeça e vestido preto com gola branca. Sentada, com as pontas dos dedos no teclado de um laptop, olho a 45 graus.

2021. Pandemia. Estava eu, quieta no meu canto, quando recebi um convite para ministrar uma aula sobre a minha pesquisa. Primeiro pensamento: falar o quê? Segundo: como? Organizado os pensamentos, chegado o dia, Fru Fru começa a dar as caras: nariz e boca vermelha, bochechas brancas, faixa vermelha nos cabelos. Por ser uma aula, quisemos dar pinta de intelectual e metemos um vestido preto de gola branca. A aula seria remota, com pessoas que nunca tínhamos visto na vida... ou na morte. Chamei amigos palhaços para dar um suporte e matar a curiosidade. Aquilo para eles era um verdadeiro espetáculo.

E lá estavam as janelinhas, umas com carinhas, outras só com o nome. Nós lá, falando de tudo e de todos, de coração aberto sem ter certeza se algo estava chegando na galera. Entra Totó, disfarçado de Marcos Camelo. Começa a falar sobre palhaçaria também. A pessoa que fez o convite falou que foi muito legal, que os alunos

gostaram. Mas até hoje ficamos com uma sensação de luto, a quietude e o vazio do pós-aula, câmera desligada e frustração. Era para isso que eu estava estudando e escrevendo sobre palhaço? Cadê o meu jogo de cintura, por que não me deixo ir? Apenas escutar os fatos por mim percebidos e entender que aquilo por mim percebido pode ser o real, mas pode não ser. Por que o real falha. Talvez seja uma boa ideia caminhar para uma desconstrução do estatuto ontológico do real. Talvez com isso, palhaças angustiadas poderiam abrir espaço para o acontecimento, tentando fazer sentido daquilo tudo. Onde eu tinha metido Fru Fru e Paco?

Ainda que a sua expressão muitas vezes se dê através de uma dupla ou um trio, é a dimensão individual que faz com que o palhaço transcenda o número e o próprio espetáculo. É quando ele sai da mera condição de personagem ou máscara e passa a existir na dimensão de arquétipo da humanidade, que vai além do universo do espetáculo de circo, de teatro, rua, feira ou aldeia.

O hoxwa Krahô é um personagem particular. Mas a figura do "palhaço" à qual ele está associado aparece nas mais diversas tradições, sejam elas "convencionais" ou "diferenciantes", apresentando semelhanças cruciais. Mesmo nas sociedades economizantes, na sua maioria eles são aqueles que invertem deliberada e conscientemente as ações correntes, os valores e a moral partilhada; partem das regras para subvertê-las e criar outras novas.

Talvez essa discussão possa parecer estranha, porém vale lembrar que desde sempre os indígenas usam seus corpos, através de danças, lutas e jogos para convidar esse espaço do sagrado em sua vida. Seres que possuem um corpo "estranho", meio humano, meio animal, vegetal ou outra coisa. Ao mesmo tempo sua graça, paródia ou ironia só pode referir-se ao mundo social, pois não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. O riso castiga os costumes, fonte primeira da moralidade. E rir de um animal ou uma planta nada mais é que surpreender neles uma atitude humana. O poder da invenção, em suas diversas expressões artísticas e concepções filosóficas, assume as mais variadas motivações, que mudam de uma cultura para outra — e também, cabe lembrar, de pessoa para pessoa.

O palhaço enquanto simulacro úmido, escatológico e performativo defino *a priori* como indefinível. Ele habita o campo do inesperado. São camadas e mais camadas de maquiagem, tecidos, espumas, látex, suor e outras coisas mais. Porém

é possível identificar que as criaturas imbricam certas coisas, uns mais que outros. O palhaço, de uma maneira ou de outra, coloca o mundo em dúvida.

Um exemplo dessas tensões, e que gostaria de trazer, é narrado por Libar (2008) a história do palhaço estadunidense Jango Edwards. Arrisco-me a dizer que, dos palhaços de sua geração, Jango foi um dos principais e mais dedicados responsáveis pela popularização da técnica de clown para as novas gerações.

Aulinha...

Sua primeira formação foi o malabarismo, e tem a mesma idade que Leo Bassi. Ambos viveram a mesma efervescência dos anos 1960 e 1970, e trazem em seus trabalhos o mesmo foco na ruptura e na transgressão, sem renunciarem ao que é clássico no clown. Se formaram vendo, conhecendo e trabalhando com os grandes palhaços da primeira metade do século passado, na era pré-televisão, com a diferença que Jango viveu essa fase nos Estados Unidos (Leo é italiano), berço do movimento hippie e da contracultura, além de ser o país onde o entretenimento tem um papel fundamental na economia do país.

Ele conta que havia muita competição entre os palhaços mais antigos. Ter um número perfeito, único e incomparável, poderia garantir longevidade e riqueza para o artista. Por isso, os velhos palhaços e artistas de variedades viviam a maior parte da vida aperfeiçoando cada vez mais um único número. Segundo Jango, raramente eles passavam adiante seus segredos aos mais novos, com receio de serem superados e, com isso, perderem seus nichos de trabalho. Já não bastasse competir com o advento da televisão e a força do cinema. Jango se rebelou contra ambas as coisas. Aprendeu seu ofício de forma clássica, estudando em bons estúdios nos EUA, trabalhando nas ruas, circos, cabarés, e começou a lotar teatros por onde passava. Misturava circo, palhaçaria, números clássicos ao som de uma banda de rock tocando ao vivo. A catarse provocada em suas performances o levou a abrir um show dos Rolling Stones em Nova York.

Desde que se tornou referência de uma nova geração de comediantes, circenses, performáticos e multimídias, começou a ensinar, a passar adiante os segredos daquela arte, como quem diz "todo mundo pode fazer isso", um princípio muito parecido com o movimento punk. Compartilhar passou a ser a sua ideologia. Jango criou *workshops* e encontros de palhaços nos Estados Unidos e na Europa,

onde se exilou depois que começou a ser *persona non grata* em seu país de origem pelos motivos relatados antes.

É um dos criadores do site Clown Planet⁴⁶, provavelmente o maior site de palhaços na internet.

Márcio Libar relata uma passagem em seu livro A nobre arte do palhaço:

Uma coisa me chamou muito a atenção nesse dia. Quando terminamos de nos arrumar, pouco antes de entrar em cena, Tortell virou-se para nós e disse: "Vamos perder!". Chaco e Jango responderam quase juntos, "a perder!", e fomos para cena jogar. Foi inesquecível, jogamos como crianças e o público se divertiu muito. Teve também uma situação bem curiosa. Há um momento em que eu puxo o diabolô e deixo ele escapar rolando, fingindo que não o vejo. É uma gag bem simples, mas que sempre funciona. Nesse dia, o aparelho foi parar aos pés de Jango. Ele pegou o diabolô, trouxe-o até mim, e se aproveitando de seu formato de taça, serviu água e me deu para beber. Quando se virou de costas, porém, eu o chamei e cuspi água em sua cara. Confesso que temi pela sua reação, afinal de contas foi um abuso de minha parte. Figuei ali esperando ele derramar o litro d'água todo em mim, e gual não foi minha surpresa guando ele reagiu rindo como um louco e derramando toda água no próprio corpo. O público riu muito. Acho que até mais do que riria se ele tivesse se vingado de mim, que era o que todos esperavam. Ele aceitou ser o perdedor e aquilo para mim foi uma aula.

No caminho de volta, ainda na van, fiquei ali entre emocionado e pensativo. Era muita informação. Eu tinha acabado de atuar ao lado de três grandes referências dessa arte. Eu já vinha aquele ano todo preparando meu espetáculo solo, que eu tinha estreado na Praça Tiradentes no Rio de Janeiro dias antes de viajar para a Paraíba. Estava num encontro com meu grupo sem apresentar uma cena sequer com eles. Em contrapartida, já tinha me apresentado na noite anterior com o Chaco, e agora ali com aquele trio fantástico. Tive uma sensação de desprendimento nesse momento. Senti-me livre [...] Também ficou muito presente aquilo que o Tortell tinha falado antes de entrarmos em cena. Leo Bassi tinha introduzido essa visão para mim um ano antes, e agora eles, ao invés de falarem boa sorte, ou merda como falamos no teatro, disseram "vamos perder".

Nas conversas entre eles, muito mais rodados e experientes do que nós, comecei a perceber que toda vez que um palhaço se saía bem em cena o comentário era "fulano triunfou! "Triunfar era a palavra. Comecei a refletir sobre seu significado. Para o palhaço não basta o aplauso complacente da plateia, ele sabe que ela está sendo generosa. Ele sabe que não foi bem naquela noite, que não triunfou, propriamente. Ele não se contenta com o aplauso condescendente; o que ele deseja é triunfar, cair nos braços do público. Só assim conseguirá dormir em paz. Afinal, essa é a nobreza de sua arte. O que ele deseja é a catarse da alegria, o reconhecimento verdadeiro da

⁴⁶ ClownPlanet.com. Disponível em: https://clownplanet.com/. Acesso em:01/05/2022

plateia, como se ela estivesse agradecendo profundamente a capacidade daquele artista de transportá-la a um outro tempo. Curioso é que logo depois desse encontro eu fui ao cinema ver a segunda parte do filme O Senhor dos Anéis, e a frase que abria o filme em uma carteia era: "Não existe triunfo sem perda". Algumas coisas começaram a fazer sentido para mim. As duas frases estavam intimamente relacionadas. O triunfo implica a perda. O triunfo de um exército numa batalha implica a morte de muitos soldados. Era o que o Leo Bassi queria dizer com perder a dignidade em cena, e com isso a própria vaidade. Essa frase me fez entender que para o palhaço realmente triunfar em cena, o artista tem que ter a convicção absoluta de que é um merda, que é alguém que está abaixo da crítica, com todos os seus defeitos, vícios, compulsões, fraquezas e segredos expostos ao ridículo em praça pública. Só aí é possível que o público, seja por compaixão, por amor ou mesmo por se achar superior ao palhaço, se permita brincar com ele até o fim. Há de se convir que não é tão fácil chegar a esse lugar (2008 p. 177-179).

Mas e eu? E nós, palhaças que habitamos as escolas, as faculdades, os encontros acadêmicos? Que palhaços habitam quais centros de saber? O palhaço não tem que ser bom ou ruim, só precisa ser palhaço. Assim como a escola não precisa ser boa ou ruim, só precisa ser escola. Mas o que é ser escola? Como se constrói

essa subjetivação?

Em outro trecho do livro, Libar conta que, no mesmo festival, a qualquer hora do dia que cruzasse por Jango, este perguntava: "Do you love me?", e, quando Libar respondia: "I love you, Jango!", ele imediatamente replicava: "Fuck you!".

Imagino que ao ler um trabalho acadêmico você busque de alguma maneira amar o objeto de pesquisa. E eu juro que tento ser gentil com meu leitor. Mas falho. Daí, olho para você, assobio e diz "Fuck you!". Depois, o que resta é me preparar para acolher a vida na imprevisibilidade do acontecimento.

5. VAI, VAI, VAI COMEÇAR A BRINCADEIRA: O RISO DOS OUTROS

Em pedagogia se ri pouco Jorge Larossa

Uma autobriocografia segue as idas e vindas do esfíncter: em alguns momentos, tudo entra, deslizante ou abruptamente: os cremes, as carnes, os objetos. Em outros, todo o subproduto, após ser trabalhado por uma flora bacteriana perfeita, desliza definitivo e cheiroso, deixando o passado para o fundo (da privada). Em momentos críticos, não escolhe forma nem lugar, apenas explode. Pobre merda, vítima de um ser que não tem a capacidade de lidar com os acontecimentos que o atravessam. Não a culpem, apenas observem sua agência. Eu nunca disse que pensar uma autobriocografia seria fácil ou no tempo de uma tese.

Algumas coisas não caíram bem. Uma sensação de luto me invade e, por não saber lidar, simplesmente, risco uma pemba, agradeço e digo adeus ao Carequinha, o que, de uma certa maneira, é também despir-me do meu pai professor, de minhas memórias e experiências. Paro e rio de mim mesma novamente. Pois o riso pode ter humor, mas é sempre denunciador. Algo está acontecendo. Vinciane Despret (2011) me puxa pela orelha e grita que os mortos não têm outra existência senão aquela que os vivos imaginam para eles. Assim, fico com os problemas (Haraway, 2020) e me forço a aceitar a vitalidade dos mortos. Caso notem assombros ou alguma cagação de regra, me perdoem. Ainda estou digerindo.

Para saltar dentro da boca do monstro *Cou tomar no olho do cu)*, preciso me lançar ao mistério, à escuridão que me gela e me fascina, e isso não é possível ser feito do lugar onde estava. Pesquisar ponto de fuga, onde está o acontecimento. Fazer perguntas com potencial absurdo para correr do exotismo, ou devorá-lo. Pensar o corpo por outros sentidos e texturas, modos de experiências outras para se aproximar de outros movimentos escolares, que a gramática pedagógica não contempla até então. Embutir o normativo como desejo, tropeçar em uma pedra que não existe.

A teoria precisa ser séria? Uma tese precisa ser séria? Resgato a linha de pensamento que comecei na Introdução. Tenho que rir mais uma vez de mim mesma

para que a teoria que me atravessa possa rir de si mesma também. O riso operando uma tentativa de deixar-se ir, de descontrair, de gozar, de molhar.

Existem tantos tipos de risos, quanto às situações ou motivos que os provoquem. Por exemplo, todas as vezes em que digo para meu amigo integrante do CPT⁴⁷ que me entendo uma atriz dramática, ele se rasga de rir. Eu comigo penso: riem-se de tudo, não levam nada a sério, não respeitam nada, não acreditam em nada...

Como explicar a graça de uma careta? De um trejeito? De uma entonação? A permissividade para com o riso é inversamente proporcional ao caráter "moral" dos objetivos pretendidos pelo discurso pedagógico, ou ao caráter "sagrado" daquilo que o constitui. Da versão de escola que Carequinha buscou encarnar. O riso pode ser profanação, transgressão, irreverência, quase blasfêmia. Um riso babado, cuspido, fluido como todo excremento denunciador deve ser. Mas também pode ser moralizante e tão razoável como o sério ao qual se opõe, uma vez que o faz em nome de outra seriedade. Um riso não reflexivo que não é capaz de rir-se de si mesmo.

Durante milênios e até nos dias de hoje, valorizamos a sabedoria e a capacidade para vencer, seja lá o que isso signifique. Por isso, a apologia do trabalho, da moderação, do equilíbrio. Grandes valores, sem dúvida, mas a vida não é só isso: existe a farra, a festa, o prazer! E assim os corpos-tubos vão vivendo, equilibrando-se entre os contrários, compreendendo a necessidade de ganhar o pão com o suor do seu rosto, mas criando mecanismos para desreprimir-se das opressões cotidianas e reagir aos exageros dos puritanos.

Segundo Alice Viveiros de Castro, em seu livro *O elogio da bobagem*, o conceito *commedia dell'arte* surge no início do século XVI como forma de diferenciar o tradicional espetáculo popular — baseado na improvisação e na habilidade dos atores — da *commedia erudita*, o teatro literário, culto. O adjetivo *dell'arte* significava feito por artesãos, especialistas, profissionais. Baudelaire, no seu ensaio *Da essência do riso* e *de modo geral do cômico nas artes plásticas*, explica o *default* desses profissionais:

⁴⁷ O Centro de Pesquisa Teatral (CPT) foi fundado em 1982, por Antunes Filho.

...um dos sinais muito particulares do cômico absoluto é ignorar-se a si mesmo. Isto é visível não só em certos animais do cômico, dos quais a gravidade faz parte essencial, como os macacos.......para que haja cômico, isto é, emanação, explosão, libertação de cômico, é necessário haver dois seres cara a cara; que é especialmente no ridente, no espectador, que jaz o cômico; que entretanto, em relação a essa lei de ignorância deve-se fazer exceção para os homens que fizeram ofício de desenvolver neles o sentimento do cômico e de extraílo deles próprios para o divertimento dos seus semelhantes, fenômeno esse que entra na classe de todos os fenômenos artísticos que denotam no ser humano a existência de uma dualidade permanente, o poder de ser simultaneamente ele mesmo e um outro (1961, p. 980).

Comentando sobre a dualidade em Baudelaire, Millôr Fernandes (2007) complementou Aristóteles dizendo que "o homem é o único animal que ri, e é rindo que ele mostra o animal que é". Nem deuses nem semideuses, meras bestas tontas que comem, bebem, amam e lutam desesperadamente para sobreviver.

Aqui pretendo falar do riso que se mete desrespeitoso e irreverente no domínio do sério. Um riso que não se pode rir sozinho. Um riso que se encarrega de manter essa tensão relacional em que a consciência se abre, se desprende e se coloca continuamente, para além de si mesma. Um riso ausente da escola, pois somente uma escola secularizada e não moralista poderia permitir que o riso se infiltrasse por toda parte, relaxando a escola.

São as proibições e as omissões que melhor podem dar conta da estrutura de um campo, das regras que o constituem, da sua gramática profunda. Que acontece então na Pedagogia para que seria tão pouco?

Larossa (2017) tem duas hipóteses: 1) na pedagogia se moraliza demasiadamente e o tom do moralismo é grave, quase patético; 2) o campo pedagógico é construído sobre um incurável otimismo. E o riso está sempre associado a uma certa tristeza, melancolia e desprendimento. O pedagogo é um moralista otimista; um crente. E sempre custa a um crente estabelecer uma distância irônica de si mesmo.

O riso pode preparar nossa sensibilidade para o sagrado. Por essa lente, um primeiro caminho para seguir os "sentidos" do riso foi apontado por Lévi-Strauss em *Mitológicas*, precisamente na série mítica analisada na sessão "O riso reprimido" ([1964] 2004, p. 148). Em sua leitura dos mitos, o riso se apresenta, em primeiro lugar, como uma proibição que quando desrespeitada causa consequências graves, como

a morte. Eles tematizam claramente o perigo de rir do outro, e é geralmente provocado por uma alteridade risível. Por outro lado, alguns mitos associam o riso a acontecimentos positivos. Por exemplo, à origem da linguagem, dos bens culturais, dos tipos de espécies animais e da aquisição do fogo de cozinha. Em segundo lugar, todos os mitos tratam da dialética entre fechamento e abertura do corpo, operando em dois níveis: dos orifícios superiores, ouvir demais, mastigar ruidosamente, rir ou gemer; e dos orifícios inferiores, evacuar sem digerir, peidar, urinar, menstruar. Enfatizando, assim, os limites e pontos de contato entre corpo(s) e mundo.

A ideia até a qualificação era me inspirar nos caminhos indicados nas *Mitológicas*, que parecem convergir para a imagética humorística da performance do hoxwa: sua imitação cômica de figuras associadas à alteridade como onças, plantas, espíritos, mortos, brancos etc. e a brincadeira jocosa em torno do "baixo corporal". Esses caminhos já foram anteriormente e diferentemente explorados por alguns antropólogos, como já citei. Porém, após a graça da qualificação alcançada, mergulho pelo cu, escorrego pelo tubo e chego ao intestino movediço onde meus lutos mal digeridos se materializam em assombros e se apresentam.

Confiro certo destaque aos trabalhos de Clastres ([1974] 2003), Overing (2006) e Lagrou (2007), como forma de ilustrar a maneira como a temática do humor foi trabalhada em outros grupos amazônicos, para depois desenvolver a figura do palhaço especificamente entre os Krahô e demais povos Jê. Ao se perguntar "De que riem os índios?", Pierre Clastres ([1974] 2003) se debruça sobre as relações entre dois mitos específicos Chulupi que contam as aventuras cheias de imprevistos de um xamã e de um jaguar, que se apresentam como vítimas de sua própria estupidez e vaidade. Narrativas burlescas e libertinas, cujo senso agudo do ridículo caçoa dos temores daqueles que o contam, uma forma de "rir do poder" que demonstra "o poder do riso" (Lagrou, 2006). Interrogando-se sobre a relação vívida que os índios mantêm com esses dois seres, Clastres marca a ambiguidade dos personagens: admirados e temidos, respeitáveis e perigosos. Aparece uma inversão entre o imaginário do mito e o cotidiano, pois xamãs e jaguares, longe de serem objeto comum de riso, não são nada risíveis. Na verdade, os Chulupi "têm a paixão secreta de rir daquilo que temem" ([1974] 2003, p. 163).

Em "O fétido odor da morte e os aromas da vida", Joanna Overing (2006) propõe uma "jornada pela etnopoética", em que ela discorre sobre a imagética do sublime e do grotesco presentes nas narrativas e cantos xamânicos Piaroa, assim como na sociabilidade cotidiana. O sublime se refere ao alto corporal e suas belas faculdades, e o grotesco, às excreções corporais, como sangue, urina, fezes, cuspe, sêmen, que agenciam os processos de humor e fertilidade, ao mesmo tempo em que podem ser muito venenosos. Aqui, todas essas secreções e humores escorrem e fecundam, como na ideia de umidade apresentada por Haddock-Lobo (2011) como condição de im-possibilidade. Nos cantos xamânicos, o realismo grotesco trabalha o conhecimento sobre os poderosos e venenosos processos corporais: "a vagina que sangra, o ânus que defeca, sangra e peida, a axila que transpira, a pústula que supura, a boca que vomita..." (Overing, 2006, p. 30)

Em narrativas que fazem uso do grotesco, o efeito do pastelão, as figuras caricaturadas, a ironia, a paródia e o absurdo provocam risos entre os Piaroa, pois o público visualiza as trapalhadas, atos falhos, prepotência e ira dos deuses. Deuses que se tornam grotescos e monstruosos pelos excessos cometidos em relação ao poder produtivo, excessos que envenenam a vida social. A autora ressalta a forma ambígua pela qual os deuses são apresentados entre os ameríndios, assinalando o fato de que por trás da estética do grotesco existe toda uma filosofia política e moral.

Em *Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances Kaxinawa*, Elsje Lagrou (2006) propõe uma reflexão sobre o poder do humor grotesco, festivo e crítico na imaginação moral e cosmológica dos kaxinawa. A autora coloca que a exegese nativa da imagética humorística pode ser lida como uma forma de conhecimento relacional sobre o mundo. O riso revela concepções sobre socialidade e agência ritual: fazer rir, ou se abrir ao riso, está ligado à habilidade de fazer vínculos sociais e agir no mundo. Entre os Kaxinawa, o humor tem alta eficácia ritualística, seduzindo as forças produtivas de seres não humanos, que precisam ser "animados" para garantir a fertilidade humana. As brincadeiras rituais seriam uma maneira de criar uma "moral alta", engajando as pessoas nos trabalhos coletivos através do clima festivo e não de coerção (2006, p. 80).

Num diálogo com Overing, Lagrou apresenta a figura mítica de Nawa Paketawã como aquele que deseja tudo que é socialmente proibido, que possui um apetite

sexual tão forte que se torna uma força destrutiva da sociabilidade e, ao mesmo tempo, fonte de conhecimento cultural e poder mágico (2006, p. 66). A autora chama atenção de que o riso das narrativas está diretamente associado ao carnal, às relações afetivas, as transgressões do amor e da etiqueta moral. Desses assuntos extremamente delicados tratam também as brincadeiras que fazem rir dos outros poderosos e operam por "inversões", brincadeiras miméticas onde se experimenta a possibilidade de ser outro, dramatizando uma "guerra dos sexos" e o "virar branco".

Para pensar as performances cômicas rituais, Lagrou (2007) propõe uma articulação entre as ideias de Bateson (2000) sobre a linguagem icônica e a relação entre mimese e alteridade explorada por Taussig (1993). A mimese aparece como uma brincadeira que torna possível experimentar outras perspectivas sobre o mundo, uma forma de experimentar temporariamente o ponto de vista do "outro" e de se apoderar dele. Rir da alteridade temível; a caracterização de seres míticos imperfeitos e risíveis; a estética do grotesco; os fluxos de substâncias e a dinâmica das aberturas e fechamentos; o poder do riso e da brincadeira mimética; dos jogos de inversões e trocas de perspectivas; a agência ritual do riso na "animação" dos seres não humanos, tão férteis quanto perigosos; enfim, são pontos levantados nas etnografias ameríndias. Muito particular aos Krahô e demais povos Jê é que o papel do palhaço é institucionalizado, no sentido de estar ligado a uma classe de pessoas associadas a um grupo cerimonial, determinada metade ou classe de idade.

O que notei ser comum a todos os Timbiras é que estamos lidando com a expressão de sentimentos e comportamentos culturalmente definidos, associados a determinados tipos de relações, classes de pessoas (que nada mais são que conjuntos de relações), contextos ritualizados e a um repertório performático bastante comum (Lima, 2010, p. 70).

Mas onde você quer chegar com tudo isso? Fala, fala do riso, mas nada me faz rir, nada me mobiliza. Fica aí cagando um monte de regra com um bando de gente que nunca ouvi falar que também caga um monte de regra... Perguntas empelotam na minha cabeça: escolhemos do que rimos? Que riso provocar? Rir do quê? Com quem? Compreendendo melhor o que é um palhaço, podemos deslocar o riso que queremos ver? Aquele com quem queremos estar? Nesse momento, tudo que sinto é que

quando estou rindo, de forma breve ou longa, meu corpo se contrai e expande em relaxamento. Aquece, mas depois de um certo momento, arde e dói. Uma dor agridoce, que me convida a bailar com criaturas fantásticas, tornando quase possível friccionar o estranho com a historiografia do palhaço e do anal.

5.1 A ética do riso

Hay límites. Yo no los conosco, pero que los hay, los hay.

Desconhecido, assim como o limite

Existe ética no riso? Rimos de qualquer coisa? E onde fica o politicamente correto tão em voga nos nossos tempos? Piadas sexistas, racistas, excludentes, reforçadoras de preconceitos provocam o riso? Claro que sim. Lembro que o riso é antes de tudo um denunciador de que algo está acontecendo. O ser humano é uma besta, não é mesmo?

O riso é poder: de compartilhar, incluir ou excluir. O lugar do riso pode ser um lugar de hierarquia. Porém vem o palhaço e faz a piada, sofre a piada e ri de si mesmo! Dito isso, me seduz mais a ideia de pensar não em uma ética do riso, mas de novos modos de se estar nele.

Dizem que o palhaço é um transgressor, um excêntrico; está fora dos eixos, das regras, da lógica, do bom senso, do bom gosto e das boas maneiras. Ao palhaço tudo seria permitido? E quem sou eu para ditar regras? Ainda mais a quem está ao largo delas? Quero apenas lembrar que o riso pode ser transgressor ou opressor. Assim como as respostas corporais que causa, o riso liberta e reprime. Tudo depende do momento e de como e quem o provoca e para quem, com quem e de quem se ri.

Riso ou escárnio? Piadas racistas, sexistas, fascistas... existem aos montes e o contraponto para elas não é a elaboração de um manual de boas maneiras ou um livreto sobre o que é e o que não é politicamente correto. O contraponto para o deboche repressor e constrangedor é a sensibilidade e a consciência do cômico, daquele que pretende provocar o riso alheio. Judeus são os melhores contadores de piadas de judeus, assim como as melhores farpas e ironias sobre bichinhas foram as que ouvi contadas por amigos homossexuais. Pode piada de loura burra; podemos rir de gordos, magros, cegos, advogados, jornalistas, sapatões, machões e o que mais

nosso humor inventar. A grande diferença entre humilhar e "brincar" é a que existe entre rir de e rir com. Em um grupo de amigos exercitamos constantemente o humor que inclui, que transborda de afeto. Mas o mesmo comentário pode resultar numa ofensa que magoa e exclui.

Um palhaço pode ser um ser estranho que bota a mão no fogo, a cabeça na guilhotina e que se expõe nu em sua tolice e estupidez. O palhaço é diferente do comediante. Ele não conta uma história engraçada. Ele é a graça, ele é o risível. A torta bate primeiro no seu rosto, o pé encontra a sua bunda e o tapa, a sua cara. Literalmente, o palhaço dá a cara à tapa!

Por isso não acho graça em palhaços cheios de discursos moralizantes ou politicamente corretos. Palhaço quando faz discurso fala besteira. Palhaço erra. Palhaço não fala sério. Quando o palhaço é bom, nós, o público, é que escutamos e percebemos o quanto de sério e verdadeiro pode estar entranhado nas tolices e patetices daquele ser tão atrapalhado e estúpido. Palhaço não pode vir com legendas explicativas, senão acaba a graça, acaba a palhaçada.

Palhaço não dá lição de moral, mas também não é amoral. Mas quem sabe a diferença? Quem conhece o limite? Acredito que tudo dependa do que escolhemos na vida e de compreender que, a todo instante, é como se um espelho aparecesse, o muro andasse trocando os lados de lado. O que é justo num determinado momento ou situação pode ser muito injusto no momento seguinte. "A Verdade nunca é absoluta, a bondade nem sempre é o melhor caminho, e por aí vão as coisas, exigindo atenção, sabedoria e um firme exercício de fidelidade aos princípios que norteiam a vida dos que escolhem ter princípios na vida" (Viveiros de Castro, 2005 p. 257).

Para fazer o segundo movimento da escrita, meu intestino precisa funcionar. Excretar o debate anterior, o debate corriqueiro. Não só falar de riso, mas rir. Pessoas enfezadas não riem. Preciso digerir esse luto que me assombra de uma vez por todas e borrar quem me guiou até esse momento. Preciso? Não sei, mas gostaria de tentar.

5.2 O fim e o início

No dia 4 de janeiro de 2021, perdi meu pai. Entre o seu adoecimento e o comunicado do hospital, foram poucos dias. Imediatamente após a sua partida,

decisões precisavam ser tomadas. Eu me vi forçada a enfiar *a faca da urgência* e abrir a partida do meu pai, antes que o pior acontecesse. Mas eu já o tinha perdido. Que pior poderia acontecer que não chorar sua partida? Talvez fosse mais saudável para mim acolher a perda e aceitá-la.

Meu pai morre às 7h05 da manhã. Como ao telefone eles não comunicam o fato, coube a mim me preparar: deixar pessoas de sobreaviso caso a morte tivesse acontecido, porque não queria dar a notícia por telefone aos mais velhos e, ao invés de enterrar um, enterrar mais. Escolher uma roupa que funcionasse tanto para o enterro quanto para o cartório, a funerária etc. Segurar a notícia até dar meio-dia e poder contar para minha irmã que vive a quatro horas a mais que nós. Por fim, fazer uma transmissão via WhatsApp para que ela pudesse, de alguma forma, dar sentido àquilo tudo enquanto via o corpo frio, duro, amarelado pela falta de sangue. Haja corpo pra dar conta. Um corpo que só queria se escutar, deixar-se ir. Deixar que o afeto orientasse minhas estratégias, e não a máquina esquizofrênica (Deleuze; Gatarri, 1968).

Poucos dias depois, o pesquisador de *comunicação não-violenta* (CNV) Dominic Barter, faz uma live no Instagram de título *Enlutar é preciso*⁴⁸. Nesse encontro, ele defendeu a importância de resgatarmos o ato de enlutar nos tempos atuais. Impactada, começo a pensar o luto embasada nas ideias de autobriocografia, assembleia, a mobilização da vulnerabilidade de Judith Butler (2010), as minhas perturbações no campo da teoria do currículo, interpeladas pela fala de Barter.

Em tempos como os nossos, eu luto pelo direito de enlutar, esse verbo tão desconhecido como pouco praticado. Mas por que é preciso viver o luto? Por que começar um capítulo sobre o riso com luto? Por que essa necessidade de viver algo que vai na contramão do que a sociedade contemporânea prega e valoriza? Por que forçar o movimento contemplativo do ato de enlutar ao frenesi da produção imposto pelo neoliberalismo? Afinal, o luto exige contemplação, assim como as engrenagens

https://www.instagram.com/tv/CKMYLApBvq9/?igsh=em5ubDVncXVsaTFI. Acesso em: 20 jan.2021

⁴⁸ DOMINIC BARTER. [**Enlutar é preciso ® Um olhar para algo que não tendemos a olhar: o papel crucial do luto na vida e na construção de uma cultura de não-violência**]. 17 jan. 2021. Instagram: contatodominic. Disponível em:

dos idiotas. E a sociedade, a produção e seu fluxo da irrefreável mudança de cada momento (Barter, 2021).

Aprendi a não ignorar os mortos com meu pai. Ele tinha o hábito de, a cada velório, ler em voz alta um obituário feito por ele para que as pessoas "soubessem quem estavam enterrando" (Barcellos, uma vida toda). Ele sabia que ignorar os mortos era brutalizar os vivos. Que se faz necessária a homenagem porque reconhecia que não podia esquecer. Que é preciso resguardar o objeto perdido e a tristeza de quem fica, dar tempo para que se escolha o que lembrar e o que esquecer. Também era muito piadista e orquestrava tudo com muita sensibilidade.

Mas por que escrever sobre o luto nesse momento? Como também eu estou imersa em uma norma produtiva, busco aqui um espaço-tempo em que possa deslocar meu luto e afrouxar as leis dessa dança autobriocográfica performativa. ${m D} {m lpha}$

licença?

O segundo é que o Brasil perdeu oficialmente, até o dia em que escrevi essas palavras, setecentos e onze mil, setecentas e noventa e duas pessoas por complicações devido à covid-19⁴⁹. Esse site é atualizado diariamente. Famílias que seguem assistindo à saída definitiva de uma, talvez mais pessoas de sua estrutura, e buscam alguma forma de lidar com isso. Pode parecer que o pior momento já passou, mas isso tudo nos força a olhar o luto como ele realmente é: um ato coletivo, pois a perda de alguém não impacta somente uma célula, mas todo um coletivo de pessoas. Impulsionada pela pandemia, a cada minuto a morte nos chega mais perto. Como um coringa sem senso de humor, ela aponta uma lupa para as imbricações políticaseconômicas-sociais (Macedo, 2020). Se o luto é interligado, se as pessoas que perdem e são perdidas habitam também o espaço escolar, pergunto: por que não o fazer de forma coletiva? Qual o espaço do luto na escola? Como orquestrar os interesses presentes na agência e os necessários ao corpo? Estranhamente, me pego pensando o lugar do riso na escola em concomitância.

⁴⁹ CORONAVÍRUS Brasil. **Painel Geral**. Disponível em: https://covid.saude.gov.br/. Acesso em:10/08/2023

O luto não está relacionado só à morte, mas diretamente à perda. Perda essa que nos põe em estado de fragilidade, uma vez que fundamenta a nossa interdependência e a nossa responsabilidade com o outro (Rodrigues; Helmer, 2001).

Ficamos anos sem frequentar a escola como a conhecemos. Sem as brincadeiras de corredor, os esbarrões e os pedidos de desculpa, as festas, sem os abraços e confidências. O corpo sozinho vai até um certo ponto. Depois, ele precisa do coletivo. Um ano dentro de casa também é luto de vida perdida, pois nada gera mais alegria que o ato da experiência.

Em paralelo a isso, permanece o currículo exigido pela lógica do crescimento industrial. Vinte meses de supostos conteúdos, avaliações e controle. Uma série de ações desastrosas, falindo por completo uma lógica de dominação capenga que nos obrigava a ter controle o tempo inteiro. A vida foge cada vez mais dos espaços chamados escola. Pois "não existe espaço para a vida onde o controle é bem-vindo" (Barter, 2021).

Gostaria de refletir brevemente sobre como o corpo registra o catastrófico descaso com a vida. Segundo Barter, frequentemente identificamos duas faces: o desespero e o ódio. Desespero sendo a ação negada internamente e o ódio sendo o desastre externo que registra aquilo que o corpo não tolera conter. O desespero só espera a voz autoritária da salvação para se transformar em ódio. E quanto queremos ler no ódio? Quais promessas o ódio nos faz?

Sob essa perspectiva, o ódio parece um excelente ponto de entrada. Mas ponto de entrada para quê? Em uma sociedade, a disputa pela memória tem muitas faces (Derrida, 2004). Sendo assim, o ódio pode ser uma política da memória, marcada pelo peso do terror patriarcal. Porém, se me angustia esse cenário, quando penso no afeto como vestígio para investigar a contemporaneidade e como antídoto para tantos venenos, entendo que a perspectiva feminista atual pode ser um laboratório muito interessante para tratar certas políticas conservadoras do afeto.

E o luto nisso tudo, onde entra? E o riso?! Estão no corpo. Como vimos antes, não é de hoje que a morte e o riso andam juntos. Tanto o riso, quanto o luto são orgânicos. Ambos anunciam algo, durante ou na falta de. O luto e o riso, assim como o corpo e o humano são relacionais (Butler, 2010), e, por isso, impossíveis de contabilizar. Eu sou perigosa para os outros quando o luto é fechado em mim e o riso

é externado. Ambos querem falar, cantar e chorar, precisam de companhia, gente e festa. Tanto o luto coletivo quanto o riso estão presentes nas festas populares. A comunidade que se organiza para nomear quem não está mais aqui, troca histórias (muitas vezes engraçadas), tem a coragem de viver a perda, qualquer que seja ela, de uma forma transparente. Talvez até não entendam o papel crucial do luto e do riso na vida e na construção de uma cultura de não-violência, porém o fazem. Resistem durante o processo de deixar ir.

Como diz Butler: "Excluir a morte da vida, representa a morte da vida" (2010, p. 37). E se o afeto é coletivo, por que não também o riso e o luto? É possível tecer novos conhecimentos e significações acerca da perda nesse contexto? Para que isso aconteça, é necessário viver o luto. O sentido do luto é a celebração da vida pela perda (Barter, 2021). O luto manifesta uma interdependência quando faz visível que o que morreu faz parte de mim. E é muito interessante que, se troco a palavra luto pela palavra riso nas frases, me parece fazer sentido, abrindo novas possibilidades de diálogo. Mas isso se torna não uma perda, mas um deslocamento, quando acolho essa precariedade constitutiva. Butler diz que as perdas são necessárias para "proteger a vida dos vivos" (2010, p. 53). Nenhum direito à vida pode evitar todos os processos de degeneração e morte.

O desafio é que acumulamos esse esquecimento do processo de luto (Rodrigues; Helmer, 2001). Estamos mergulhados em uma cultura que não enluta e também não escuta. Onde a dor não vence as convenções sociais. Onde "os rituais viraram roteiros e não expressão" (Barter, 2021), ocorrendo uma suspensão de um mecanismo de expressão que nunca se completa. Porém enlutar é um verbo, processo fisiológico no organismo. Sendo assim, o que estamos fazendo aos nossos corpos? Onde está a nossa própria humanidade que nos qualificaria para essa escuta? O riso por sua vez, vem ganhando um tom histérico, alto. Como uma criança que se recusa a aceitar certos fatos ou um ato de cinismo debochado.

O luto é a prova desse tecido inquebrável que cai sobre mim e você. Explico: reafirmando a ideia da convivência, você ressoa em mim e eu ressoou no outro. "Ao observar você, eu me preparo para o soco que você recebe. Eu reafirmo o meu compromisso de solidariedade, que vai além da identidade. O seu estado como ser vivo está registrado em mim" (Barter, 2021). Ainda segundo o autor, esse tecido está

na base do pacto social. Há algo inegável que nos conecta, responsabiliza e revela a capacidade que temos de co-construir o nosso mundo. Dentro dessa perspectiva, acolher o luto dentro das escolas pode funcionar como um portal onde eu posso redescobrir visceralmente que isso é uma realidade factível.

Note que eu não digo "explorar", "aprofundar" ou outras palavras que sugiram ação, e talvez isso seja um dos desafios de pensar o luto em contexto escolar. Como citado antes, a natureza contemplativa do verbo nos mostra o potencial de mudança que esse momento contém, porém, mostra a exigência de continuar, e os ciclos do organismo não são compatíveis. Nesse momento a faca da urgência novamente ataca. Nos dias de hoje, estamos o tempo todo produzindo. Isso é urgente. Mas urgente para quê? Para quem? Sigo brincando de trocar a palavra luto pela palavra riso, e segue fazendo sentido...

Iniciada a campanha de imunização, acompanhamos o retorno às aulas presenciais e ao modelo híbrido. Pudemos vislumbrar uma outra possibilidade de escola que antes era impensável. Infelizmente, foi só algo passageiro, um "ah!". Se antes os meios digitais já borravam as fronteiras da casa e do trabalho, produzindo uma carga de trabalho e uma aceleração esquizofrénica do tempo como nunca vivenciado, com esse retorno, as pessoas aceleraram ainda mais, pressionadas para "correrem atrás do tempo perdido". A matéria perdida, as avaliações, o ano escolar, o vestibular. Mas perdemos muito mais que tempo. Perdemos vidas. E para isso se faz necessária revisão, olhar e escuta. O tempo dos idiotas.

Então, como tecer novos conhecimentos e significações na presença desse luto tão multi? Como deslocar um currículo que não é relevante para o hoje e menos ainda para o amanhã? Talvez fosse necessário um sequestro da noção de tempo. Interromper a exigência normativa para que o tempo produza e, não permitindo que ele observe, questione. Esvaziar todos os espaços com "eu sei", dando marca e mérito para o ser humano. Só aprendemos a partir dos espaços que não conhecemos. "O resto é decorar, não é aprender" (Barter, 2021). Volto a pensar no tempo dos idiotas...

E para que isso fosse possível, a escola poderia ser um lugar não de produzir, mas para receber e escutar. Uma escuta empática, criando fluxos de apoio; uma escola com espaço pra enlutar (e rir) é algo que precisa ser redescoberto dentro de uma lógica alinhada com a vida. E como viver esse luto/riso coletivamente? Um

exercício poderia ser a redescoberta do ato de ritualizar. Do ato de fazer expressão daquilo que não tem palavras. Quem sabe, assim, atualizar lutos anteriores, todos tão iguais e ao mesmo tempo tão diferentes. Poderia o currículo ser um ritual? Um currículo para o imprevisível?

Enlutar, assim como rir é processo. E uma luta. Um processo como o luto/riso, quando alinhado com a vida, acolhido, pode ser uma conversa infinita com os nossos mortos. Mas falar sobre luto/riso é falar sobre outra cultura e, para isso, precisamos localizar um organismo saudável e equilibrado dentro de um contexto comunitário diferente. Por exemplo, o ato de testemunhar a maneira como a perda e o perigo, como a ameaça da perda da vida estão registradas em cada um já é uma caminhada completamente diferente. Recuperar, nomear já é um compromisso coletivo de não negar. Se o fizermos coletivamente através do canto, da risada ou da oração, só a fala já é um ato de traição dessa lógica, ao recuperar esse vocabulário.

Essa pesquisa tem me deixado com mais perguntas que respostas. Mas, com a pandemia, fica cada vez mais clara a quebra da ilusão de uma vida sem morte. Também não consigo mais ler luto sem ter ao lado (o sobre rasura) a palavra riso, tipo quando a visão está embaralhada (talvez seja isso, estamos embaralhados).

O luto aqui traz uma oportunidade de nos familiarizarmos novamente com o assunto da perda e da morte em nossa vida e na nossa educação. Algo que não é bem-vindo, mas extremamente importante. Como essa instabilidade pode nos ajudar a navegar por um cenário novo e dinâmico tanto hoje como nos diversos amanhãs possíveis? Em uma sociedade onde nada nos acalma e fortalece, para permitir que o luto/riso aconteça, talvez seja necessário transformar o luto/riso primeiro em um ato ético, poético e político, para enfim interromper e permitir a tristeza, a vulnerabilidade de quem perde. O Luto é a celebração pelo avesso. Sua celebração não é saudade, nostalgia ou referência àquilo que passou, ela é a própria continuidade, faz parte do paradoxo da morte, que a morte corta e ao mesmo tempo revela aquilo que não pode ser cortado, o que não termina. No luto/riso eu retomo o meu tempo, minha respiração e o dedico à natureza, revelando que tenho alianças muito mais fortes e profundas que as que tenho com o Estado, o Governo e normas de convivência na sociedade. Rompo com o pacto de desconhecimento intencional coletivo que fazemos na nossa

sociedade e que nos desliga da nossa natureza. O inverso do luto é o ódio. O remédio do ódio, é o luto... e o riso.

6. O CURRÍCULO, O JOGO E O TEXTO

Não me estranha a ideia de escolas, e orações no mesmo lugar que um livro em chamas. John Heduk

Fui voluntária em um templo budista no interior de São Paulo durante a última visita do Dalai Lama. Chegando lá, por falar alguns idiomas, fiquei com a responsabilidade de conter os Lamas fura fila.



FIGURA 41 — Visita do Dalai Lama ao Templo Zu Lai - SP

Fonte: Foto de divulgação.

#audiodescrição: Fotografia na horizontal de Dalai Lama ao centro de uma arena descoberta no templo Zu Lai, lotada. A frente dele, inúmeros Lamas, ladeados e divididos em dois grupos, um de frente para o outro.

Os Lamas têm toda uma hierarquia que não sei explicar. Os mais "elevados" são colocados mais próximos ao Dalai e os nem tanto, mais distantes. Porém, mesmo

com os assentos todos definidos antecipadamente, na hora do show, muitos tentam roubar o lugar dos mais afortunados. Sendo assim, minha função era conferir se cada um estava com o cu no lugar correto. Caso contrário, mesmo sem poder olhar diretamente para eles, nem os tocar, deveria convencê-los a ir para o lugar determinado. Foi um trabalho complexo, especialmente quando os pais dos Lamas ainda crianças resolviam dar carteirada: "Você sabe quem ele é? Quem é você pra não deixar meu filho estar aqui?". Com outros, dissimulados e cínicos — reconheci com um carinho familiar —, minha vontade era de colocá-los no colo (e levá-los para o lugar deles), mas como não podia tocar... ⁵⁰

Quero com essa história, além de provocar risadas, resgatar algo que disse no início desse texto: que o corpo opera para além da norma, não importam as regras. Repito: minha intenção como um mantra equânime, onde a intenção, ao se repetir, é notada e deixa-se livre para ir. Por mais que uma tentativa de normatização aconteça, o úmido sempre estará lá. Porque o corpo é úmido. Contra a secura da escola, o palhaço e sua realidade poética consegue enxergar vários corpos que andam sumidos da escola. O corpóreo fora da educação. Corpos que suam, choram, sangram, gozam e excretam. Como visto na anedota acima, não é só na escola que essa política do não toque acontece, mas, como diz bell hooks:

Os professores raramente falam sobre o lugar de Eros ou do erótico em nossas salas de aula. [...] Chamar a atenção para o corpo é trair o legado de repressão e negação que nos foi transmitido pelos professores que nos antecederam. em geral brancos e do sexo masculino. [...] O mundo público do ensino institucional eram o local onde o corpo tinha de ser apagado tinha de ser despercebido (hooks, 2013, p. 253).

Sendo assim, pensar uma ontoepistemologia do palhaço, colocá-lo em jogo, pode ser um potente exercício para pensar uma escola outra. Uma escola úmida, com jogo de cintura. Pensar quais são as características para pensar o corpo no currículo ou a descorporificação da teorização curricular.

Os currículos são territórios de disputa e enfrentamento entre grupos hegemônicos e subalternos. Quando umidificamos os conhecimentos, alargamo-nos

 $^{^{50}}$ — Por que você contou essa história?

[—] Porque eu posso.

como educadores e os currículos também são alargados. Só ao nos descolonizarmos é que poderemos oportunizar uma educação plural e democrática. Afinal, se naturalizamos o currículo, se seguirmos olhando sobre uma só perspectiva, ele perde a condição de campo. E eu não quero estar aqui para provocar a discussão de uma teorização já validada.

Sempre defendi que o palhaço tinha esse "poder" de nos ensinar que o que tínhamos de mais especial eram nossos defeitos, pois são eles que nos fazem únicos. vulneráveis e possíveis de afeto. Através dos nossos erros, perdigotos, suores, lágrimas e sangue, transbordamos para o mundo nossa humanidade. Foi por isso que provoquei a autobriocografia: para⁵¹ escavar memórias corporais e colocar o cu na reta. Afinal, quem fala, ganha o job. Mas, se ao longo do texto a escrita se apresenta borrada em alguns momentos e funcional em outros, agora tentaremos assumir uma cadência mais didática.

Afinal, como podemos fluidificar ainda mais? Como se construiu essa subjetivização e como podemos trazer isso para o debate corpóreo?

6.1 Mostra o seu, que mostro o meu

Em qualquer escola, o que não falta são histórias de banheiro: menarca, piriri antes de uma prova, a gravidez indesejada que anda de mãos dadas com a bexiga oprimida, e claro, a troca de fluidos nas cabines por pessoas do mesmo sexo. Por mais que se tente apagar evidências em espirais de água privada abaixo, é notório que banheiros são oásis corporais dentro de uma estrutura que diz celebrar o afeto, mas renega qualquer traço de humanidade. Ao passarmos pelo portal de saída, é preciso esconder tudo que foi vivido nesse espaço fétido, porém vivo.

Em pesquisa rápida no Google Acadêmico, pude identificar mais de 51.200 trabalhos com o tema, o que não me surpreende, afinal, banheiros escolares apresentam uma imprevisibilidade no mínimo curiosa. Derrida, que não escreveu sobre os banheiros escolares, mas poderia tê-lo feito, comenta: "[o]s limites entre texto e imagem se dissolvem, como se as palavras de vendas em substratos de uma

⁵¹ Olhar no olho do cu.

plasticidade própria, uma substância poética visualmente apreensível" (Derrida, 1998, p.16).

Com suas regras escritas em portas, com ilustrações e gritos de guerra em cores e fontes variadas, troca de segredos e de tragos, começo esse processo de tradução curricular pelos banheiros, uma vez que Silvia Morelli (2024) sugere que o ingresso através das micropolíticas é muito oportuno como possível, porque é neste que se encontram as biografias, circunstâncias e subjetividades em uma dimensão acessível de ser transformada. A emergência ou tensão podem ser bons campos para a construção da contingência.

Apesar do número expressivo de trabalhos, a grande maioria aborda o tema sobre a perspectiva das corpas, das identidades de gênero e tentativas de apagamento. Aqui, porém, redireciono esse ectoplasma para um debate para incorporar outros horizontes.

A abordagem das questões étnico-raciais na Educação Básica depende muito da formação inicial e continuada de profissionais da educação. Eles ainda precisam avançar para além dos discursos, ou seja, se por um lado, as pesquisas acadêmicas em torno da questão racial e educação são necessárias, por outro lado precisam chegar à escola e sala de aula, alterando antes os espaços de formação docente (Brasil, 2006, p. 128).

De acordo com o texto da BNCC, a Educação Física é um componente curricular que tematiza as práticas corporais (Brasil, 2017). Neste momento, não tenho espaço ou condições para entrar nessa Sahara, porém, quando leio essa frase, constato que o corpo na escola tem um lugar que segue normas derivadas de uma prática médica, higienista, estéril. Um lugar que não combina com os mucos infantis, com o xixi na cama, os fluidos adolescentes, as gripes e lágrimas dos profissionais de ensino. Xixi, só no penico e coco, na privada ou na fralda. Um lugar criado para centros urbanos, não para corpos indígenas e na natureza, com suas lutas corporais, corridas e jogos tradicionais que se pretendem meios de interação entre o mundo dos espíritos e o mundo do dia a dia. Um lugar que recompensa o bom menino do Carequinha e alimenta o medo moral, escondendo a sexualidade, a vulnerabilidade, a gag e a alegria do inesperado. A espontaneidade do não saber.



FIGURA 42 — Experimento sendo realizado com Eusápia Palladino

Fonte: ECTOPLASMIA. **Parapsicollogia**, Fenômenos de Efeitos Físicos, Fenomenologia, 26 nov. 2012. Disponível em: https://parapsicollogia.wordpress.com/2012/11/26/ectoplasmia/. Acesso em: 03 março de 2024 #audiodescrição:

No livro *O que vem depois do sujeito*, de Jean Luc Nancy, Derrida sugere que é possível acabar com o sujeito centrado na lógica de significação do que reconhecemos: uma estrutura sacrificial muito calcada em uma ideia de Deus, e longe dos banheiros. O problema a partir dessa diferenciação é que, quando se estabelece o humano como a base, a exclusão que não pode ser excluída é a ideia de humano, e, assim, mesmo quando trabalhamos com a ideia da exclusão por diferenciação, se estabelece uma origem e tudo gira em torno disso. O autor roga que se sacrifique o sacrifício: não sacrificar essa ideia de humano, mas colocar em dúvida essa ideia de um humano inabalável.

Eu me pego a pensar sobre a proposta dos itinerários formativos. De todos os movimentos que pregam um cuidar, mas não o fazem, uma vez que, como a própria BNCC fala, todo o esforço tem que ser feito em prol da capacitação do humano... para

o mercado de trabalho. O campo curricular durante muito tempo trilhou esse caminho. A aliança para o progresso de John Kennedy permitiu obras tecnicistas, principalmente os livros de currículo, para o ensino. Estes foram distribuídos na América Latina para impedir outra revolução como a cubana. A eterna tensão entre a política e o político. Gostaria de unir minha voz a de outros autores e clamar por uma educação que vá além do humano. Se o humano é político, e se o corpo é um campo de batalha do político, se os projetos de vida entendem que as experiências, habilidades e competências do brasileiro não devem ser desenvolvidas e contextualizadas com a vida do sujeito, porém com a vida para o trabalho, me retraio. Às vezes, para avançar, é melhor dar dois passos para trás, ou quem sabe, de ladinho.

Que tal então irmos para além do humano? E como se faz isso? Não sei, mas gostaria de tentar. Assim como estou tentando pensar uma escola para todos os corpos.

No meu lugar de falha, a experiência do palhaço pode possibilitar uma não-essência, um não-conhecimento, uma vez que na chave pós-estrutural sujeito essencial não existe, o que existe é uma subjetivação já subjetivada. No processo de subjetivação e de apresentação desse eu sujeito não essencial que fala e se apresenta ali, esse ser não é descolado de um contexto. Ideia de ser sujeitado, toda a performação se dá a partir de um contexto. Como diz Butler (2015), o sujeito é assujeitado e subjetivante, para que assim o público possa acompanhar e a relação acontecer. A apresentação tem um chão em comum possibilitando a troca.

Pelas lentes de Greiner e autores como Antônio Damasio, James e Espinosa, conhecimento é uma prática. Para a BNCC, o currículo precisa resgatar as experiências dos alunos, ou seja, a prática dos alunos. Será que o que é entendido por *prática* pelo documento norteador é senso comum? Para os pesquisadores mencionados anteriormente, prática é aquilo que se busca estabilizar na ação de conhecer, tem a ver com a insistência em continuar existindo e, em termos discursivos, trata-se de uma luta contra os artigos definidos maiúsculos, como O real, A existência, O corpo, O sujeito e O self. Tensionar. Especular. Imaginar. Ampliar. Acredito que multiplicar estórias de materialização dos corpos na pesquisa seja uma forma de se aproximar de outra rebeldia: aquela inerente a *cada* corpo, dada a ecologia de existentes que o habita e que, por tantas vezes, vê-se apagada por olhares que "teimam em a situar, como ente individual, em um quadro demasiado generalizante

de modelagens, séries estatísticas ou sistemas orgânicos" (Greiner, 2023, p. 12). Não se trata de conhecer bem ou de conhecer muito de acordo com modelos dados, mas sim de conhecer a partir da singularidade dos corpos e de seus modos de existência.

Outra menção da BNCC é reconhecer e acolher que os corpos dos que chegam na escola tem bagagem. História. Isso também me perturba: como um currículo, planejamento, escola, podem pensar todo um conteúdo, método, metodologia, sem engessar todo um discurso para o sucesso⁵², sem antes reconhecer o corpo que pelo portão passa? Acredito na política do *mostra o seu que mostro o meu*, ou seja, só escutando a vulnerabilidade do outro é que o currículo, posterior à relação, pode ser fechado. Não bem um fechado, mas um fechado que se abre, e por aí vai. Aqui gostaria de pontuar uma coisa à qual voltarei mais à frente: que a maturidade afetiva não garante nada, mas pode tornar possível. Uma escuta madura não garante nada, mas pode tornar um currículo para o impossível, possível.

Segundo Antonin Artaud (2018), todos somos invariavelmente mal construídos. Só nos restaria o ofício de nos reinventarmos continuamente, lidando com as impermanências e excentricidades, fugindo eternamente das instituições e seus centros de saber e poder. Pensando em Artaud (2018), Souriau (1993) e em tantos outros pesquisadores, concluí que existir fora dos padrões, com as próprias singularidades, é algo que pede por uma instauração delicada. Há sempre um esforço imenso para evitar o confinamento na vala comum das esquisitices e das doenças (Greiner, 2023), e, em certas condições, a passagem entre existir e realmente existir se torna complexa demais e, por esta razão, necessita de conhecimentos e estratégias específicas, modos de não conhecer, falhando deliberadamente em saber.

Segundo Haddock-Lobo (2024), não se pensa Filosofia para o fracasso. Concordo que ninguém quer fracassar, reconheço a vontade de vigilância, afinal também estamos contaminados por certas colônias. Contudo, pensar um campo teórico flexibilizado, onde a possibilidade do erro não seja tão estranha, pode ser interessante. Perante a violência inerente aos processos de alargamento (e outros mais), não ir direto ao encontro, mas, com delicadeza, afetar para a vulnerabilidade, pode ser um caminho.

⁵² EEEECCCAAAA!!!!

Para tentar fugir de nomeações outras, venho ao longo do texto, através da construção de verdades poéticas, abrir portas para algo. Tento me planejar para a imprevisibilidade. Algo mais fluido, mais urgente. Onde só o que temos é o desequilíbrio, o erro e nossa má formação.

6.2 Enlouquecer o subjétil

Tenho poucas lembranças marcantes da minha atuação como docente na IES. Recordo que muitos alunos tinham medo de mim pelo simples fato de que eu nunca escolhia temas para os trabalhos. Os discentes/docentes deveriam escolher e, com a minha orientação, pesquisar e executar o trabalho. Falavam que liberdade, poder escolher o que quisessem, dava muito medo. Lembrei de todas as vezes em que não me foi deixado escolher. Na hora, meu corpo era acometido de um terror, paralisante. Enrijecia, perdia o tesão e o tremelique. Professor que não treme é um problema e me pergunto se, agora, tremo o suficiente.

Existiriam outras formas de operar a finalidade? Uma utopia a ser alcançada? Faz sentido dizer que uma utopia é mais importante que outras? Poderia o efeito disso ser um condicionamento para o caminho que a pessoa possa vir a fazer? Ou, quem sabe, sugerir que o caminho que a sociedade faz impede a chegada da utopia? Essas perturbações (Santos, 2022) me levam a pensar sobre o que é menos precário: pensar em um mundo sem exclusão ou pensar em formas de operar dentro dessa exclusão, sem querer determinar o que é passível de exclusão ou não.

Pensar sobre o discurso curricular dominante em nosso território, me causa calafrios. Primeiro, porque quase nunca quem se debruça sobre o tema diariamente é convidado para tomadas de decisão estratégicas. Na teorização pós-estrutural, lidamos muito com a ideia de performatividade e representação, que, de muitas formas, relaciono com o ofício da atuação. O próprio nome da linha de pesquisa da qual participo no programa de pós-gradução sugere essa aproximação quando traduzida para o inglês é *Curriculum: actors, knowledge and culture*, substituindo o sujeito pela palavra *actor*. Segundo que, mesmo com tantos trabalhos inovadores encontrados nas vozes de Macedo e Lopes (1998), Alicia de Alba, Rita Frangella, Íris Verena, Molly Quinn, Bertha Orozco, Silvia Morelli, Maria do Socorro Santos (2022)

entre outros, seguimos reconhecendo os cânones tradicionais em bancas de concurso e cursos de formação de professores, resgatados desde os anos 1980 e da tradição das perspectivas anglo-americanas, onde se gera um afã de utilidades, criando os inúmeros receituários pedagógicos direcionados às escolas e aos professores.

Entendo que contar estórias ontologicamente mais abundantes seja manter os limites daquilo que chamamos de um corpo em constante contestação, uma autobriocografia. Afinal, se somos de fato compostos, isso se dá em meio à uma multidão de existentes e, assim, podemos problematizar qualquer corpo — incluindo aquele que aprendemos a chamar de humano.

Ingold (2022, p. 125) defende que "um corpo é um tumulto de atividades que se desenvolve". Partindo da ideia de que o palhaço é uma criatura impossível de conter em um picadeiro apenas, que essa criatura congrega coisas, porém, a cada corpo em que se manifesta, expele toda uma subjetividade antropofágica denunciadora de um presente, acerco-me da ideia de um currículo palhaço, não os dos outros, o meu palhaço, onde topadas, impermanências e excentricidades sejam ossos do ofício. De uma certa maneira, este debate tem estado presente também em questões pedagógicas, como apresentaram Fred Moten e Stefano Harney em *Undercommons, Fugitive Planning and Black Studies*. Para esses autores, o undercommons (comum oculto ou comuns subterrâneos) é menos uma forma do que uma força. É como se fosse um campo de relações fabuladas no interstício do agora e do ainda não. Um jogo em que tropeçamos e sangramos. Aqui a lógica das coisas só existe na diferença. A política aqui praticada é a do erro que não é eliminado. Errar é exatamente o que proporciona a possibilidade de iteração com o momento presente. O fluxo⁵³.

Após caminhar pela hibridização do clown e uma tentativa frustrada de olhar o Hotxua e qualquer outro palhaço fora da visão ocidentalizada, assombrada pelo luto e agenciada pelos meus mortos, rumino a discussão baseada na ideia de abertura, performatividade e improviso, sem querer apontar para qualquer solução. Tanto no universo drag, quanto no do palhaço e do ator, existe muito preparo para o momento do erro, ou gag, para que este não acarrete em ferimentos, interrompendo o jogo e o

_

⁵³ LADY Camden tripped on the runway | Rupaul's Drag Race. 2022. Vídeo (22s). Barb. Disponível em: https://youtu.be/Zx9nvKZtGzo. Acesso em:05 ja. 2024

fluxo. A diferença entre os dois primeiros e o último é que, enquanto em um jogo o erro é fundamental, desejado e até provocado, no outro ele é visto como algo que faz parte do ofício. Note que, em nenhum dos cenários, o erro é percebido negativamente. Eu me convenço de que o planejamento não precisa ser uma coisa ruim, podendo ser fluido, familiar ao erro. Para fugir dos receituários, da esterilidade médica, do seco, creio que seja necessário abandonar a pretensão das generalizações. Mas como escrever uma autobriocografia sem ser de si para si? Sem panfletos? Para o outro? Talvez, seguir a carpintaria do palhaço, e a aula como o ato de palhaçar. Afinal, a carpintaria do palhaço agencia outros sentidos de currículo. Qualquer tentativa de representação ou narrativa parece fadada ao fracasso. E isso não é necessariamente ruim. O conhecimento precisa, nesses casos, encontrar outros modos de dizer e silenciar. Dar o tempo do texto, algo inconveniente. Dissidente. Idiota.

O pano envolvendo o pano. Séculos para desfazer o pano. Reconstituindo-o, também, como um organismo. Regenerando indefinidamente seu tecido por detrás do rastro cortante (...) É preciso empenhar-se para pensar isso: que não se trata de bordar, a não ser que se considere que saber bordar é ainda se achar seguindo o fio dado (Derrida, 1997, p.7).

O segredo derridiano pode ser compreendido como "o que se oculta". O secreto não é o escondido, o que está por debaixo do véu, debaixo dos panos ou por detrás da teia, da tela ou do vidro fino de Pessoa. Secreto é justamente o que se secreta, a secreção, o que jorra, transborda e que é, em sua abundância, enigmático em seu apresentar-se. É aquilo que Derrida, sobre a ótica de Haddock-Lobo (2011), chama de "críptico" em *Donner la mort* (1999): não algo a ser desvelado, mas uma inscrição indecifrável, marcada no tecido, na língua, na pele, como a tatuagem descrita em *O monolinguismo do outro*, na qual sangue e tinta se mesclam e marcam, tornando-se escritura. Qual escritura poderia ser possível em um currículo críptico? Vai tateando.

Dou uma sarrada na discussão de uma certa ausência de materialidade do corpo na teoria feminista pós-estrutural. Descasco a banana da idealização de um corpo estéril, limpo, que não solta fluídos, rastros; um corpo perfeitamente controlado. Constato que há uma dupla insuficiência da centralidade humanística diante do corpo nessas estórias: nelas, o humano não é capaz de manter em suas mãos qualquer direito pleno sobre as corporeidades nem tampouco é hábil para manter sob controle

a vitalidade que emerge dos corpos em sua aparição. Apelo para o pós-humano que olha para a multiplicidade de existentes, acredita que multiplicar as estórias é restabelecer o lugar da unidade corporal por meio de um espaço de responsabilidade entre os existentes que produzem a malha que os sustenta para bem além de um individualismo da unidade, que pode terminar por isolá-la em seus próprios limites. E sigo ofegante.

Castro e Lopes comentam:

Derrida (2006; 2011) define tradução como iteração, como repetição aditiva e suplementar na disseminação do sentido na enunciação, sempre alterada nessa repetição. Assim, não é possível ser mantida intacta a significação que se pretende produzir. Toda tradução gera uma produção de sentidos, realizada em espaços indecidíveis, sempre sujeitas ao diferir. Essa noção de tradução, como forma de estar e criar o mundo entendido como texto, freia aspirações homogeneizantes de contextualização. Não há conhecimento, consciência, controle absoluto do sentido, ou limites e propriedades do contexto. Há apenas um movimento de disseminação generativa de novos sentidos. É no conflito e na negociação desses sentidos que nos tornamos póssujeitos.

Todo o desconstrucionismo [do corpo] apresentado até então não pretende caminhar ao irracionalismo, à rejeição de qualquer conhecimento herdado (mesmo porque este seria um projeto impossível). Somos contrários tanto ao relativismo que enxerga a validade geral dos saberes, levando a outro fundamentalismo, o da generalidade, quanto ao realismo das concepções universalizantes, das determinações estruturais, do essencialismo, do normativismo ou qualquer outra concepção objetificante que busque limitar a tradução do mundo. Encarando a responsabilidade como a repetição de respostas em espaços indecidíveis, como criação sobreposta de textos que presumem leitores, pretendem criar mundos e buscam orientar seus sentidos, tentamos demarcar posicionamentos e temporalidades, mas, principalmente, reconhecemos sua existência e re-existência na contingência constituinte da tradução como acontecimento que marca momentos do processo de subjetivação (2020, p.705).

É agora que convido Artaud e Derrida para, juntos, conversarmos sobre o "subjétil".

Segundo Derrida (1998), "subjétil" é a palavra ou coisa, que pode tomar o lugar do sujeito ou do objeto, não sendo nem um nem o outro. Essa possibilidade nasceu através de Antonin Artaud e seus desenhos sobre tecido e papel, como explicado abaixo:

A noção pertence ao jargão da pintura e designa o que está de certo modo deitado embaixo(sub-jectrum) como substância, um sujeito ou um súcubo. Entre a parte de baixo e a de cima, é ao mesmo tempo um suporte e uma superfície, às vezes também é matéria de uma pintura ou de uma escultura, tudo o que nelas se distinguiria da forma, tanto quanto do sentido e da representação, o que não é representável. Sua profundidade ou sua espessura, presumidas, deixam ver apenas uma superfície, a da parede ou a da madeira, mas desde então a do papel do tecido, do painel. Uma espécie de pele perfurada, de poros. Distingue-se duas classes de subjétil, e segundo um critério que, na cirurgia de Artaud decidirá tudo: nessa operação aparentemente manual que é um desenho, o subjétil se deixa atravessar (são chamados porosos, gessos, argamassas, madeira, cartões têxteis, papel) e os outros (metais ou ligas) que não deixam nenhuma passagem (Derrida, 1998, p. 26).

A palavra "subjétil" não permite tradução. Aquilo que não se deixa repetir, aquilo que se distingue tanto da forma quanto do sentido e da representação, também desafia a tradução. Preferimos, assim como Derrida, não contar a história do subjétil e, sim, refletir e nos deixar atravessar das lembranças de Derrida sobre sua incubação.

Embora um subjétil assinale, de antemão, para Antonin Artaud o local de uma precipitação ou mesmo de uma perfuração, no instante mesmo em que um determinado projétil toca sua superfície⁵⁴, Derrida sugere que devemos aprender a não ter pressa em aprender, a compreender, deve-se ainda deixar que se absorva a tinta de tantas palavras que deverão depositar-se lentamente na espessura do corpo. Essa proposta me atrai muito porque suspeito que o currículo ao qual me arrisco, possa ser exatamente como o subjétil, que ainda não sei o que é. Derrida segue e comenta que entre o começo e o fim da palavra subjétil estão todos aqueles demônios perseguidores, que, vindos de baixo, rondam os suportes, os substratos e as substâncias. Podem os fluidos, rastros dentro do currículo operar como um subjétil? Será por isso o corpo excretor tão temido nos documentos oficiais? Ah, a função da hipótese, que exaspera e não deixa respirar. Deixa sem fôlego, à força, sempre colocando embaixo. Eu me sinto suja e desengonçada ao tentar fazer sentido, pelos

_

⁵⁴ Opa, seria el peido, la mierda un projétil?

meus lábios, pela ponta dos meus dedos, simultaneamente, mundos que parecem água e óleo. Que bom! *Me gusta.*

Derrida conta que Artaud não propunha abandonar as palavras, as frases, nem as letras que nela se achavam capturadas. Mas ele pretendia dobrá-las — nisso precisava da força — a uma nova relação, a um novo "comportamento", a um novo alcance: "que a letra atravesse e trabalhe o subjétil, que ela o faça literalmente, isto é, sem submissão à escrita no sentido corrente, à "língua humana", a literatura mesma" (1998, p. 94). Aqui me pego pensando se Artaud entenderia uma aproximação com o midiático, tão comum na bagagem trazida pelos alunos, com o subjétil, ou o descartaria como a internet morta⁵⁵. Derrida comenta:

No momento em que a descrição do quadro fica fora de controle, ultrapassa o limite e se renuncia, Artaud faz escutar a glossolalia, letras transcrevem fonemas que não pertenceriam a nenhuma língua natural, forçam a chamada língua natural a voltar como se ficasse louca a um estado anterior a seu nascimento ao inato da proposição, da frase proposicional e representativa da cópula interposta entre o jeto do objeto e o jeto do sujeito (1998, p. 48).

Poderia o subjétil enlouquecer? Poderia a entonação da Glossolália operar uma detonação?

O autor segue o texto com a seguinte pergunta: Poderia o subjétil trair? Como poderia um subjétil trair? Para ele, trair seria renegar o projeto, faltar a promessa, subtrair-se ao controle, mas de modo a revelar a verdade assim traída. É então que ele narra o fato que o leva a levantar tal suspeita: "a traição do subjétil teria tornado o desenho demasiado revelador [para Artaud], de uma verdade tão insuportável que Artaud julgou necessário destruir-lhe o suporte este se mostrou mais forte do que ele e por não ter dominado o rebelde, Artaud o teria arrancado" (1998, p. 24). Você nos pergunta, mas o que isso tem a ver com o palhaço, o currículo, o brioco?

Derrida afirma que o subjétil, louco de nascença, abre passagem ao inato que um dia foi assassinado. "Uma obstetrícia violenta atravessa as palavras pelas quais, no entanto ela passa. À força de música, de pintura, de desenho, ela opera a fórceps."

⁵⁵ A Teoria da internet morta é uma espécie de teoria da conspiração que surgiu nas redes há alguns anos e não foi exatamente levada a sério. Basicamente, ela defendia que, em pouco tempo, não haveria mais interações humanas na internet: tudo seria gerado por meio de algoritmos e robôs.

(1998, p. 42). Ressaltando que enlouquecê-lo equivale não a torná-lo louco, mas a devolvê-lo à sua loucura, tendo como portal as artes, de onde bebe o palhaço toda a sua verve, começo a pensar, ainda que de forma opaca, um currículo louco, não pronunciado, por demais enlouquecido para dobrar-se à ordem racional de uma história, transformando a visão em algo velado, que nos faz sonhar com uma dimensão relacional radical. Assim como um subtjétil incorporado em vírgula, que muda as regras do jogo quando muda de lugar, gosto da ideia de um currículo para o impossível, que o é, sendo. Com delicadeza, tropeço na reconciliação, na harmonização e conquista de um futuro, em uma Utopia fora do topos. Farejo um currículo não objetificado, um tropeço em si mesmo. Um improviso, uma relação mais próxima, direta e conflituosa em relação ao público. O respeitável público. A apresentação, segundo Derrida, assim como o processo de subjetivação, é performático. Você não representa o que seria você, você está sempre apresentando e emergindo esse eu que se apresenta a partir de um contexto. O palhaço e a drag trabalham no imprevisto e no improviso. E isso não é restrito a eles, isso é característica constitutiva de todo o processo relacional, ou seja: de todos nós. Gira a roda. E no giro, proponho outros modos de pensar, sentir e intuir. Mas avancemos lentamente, não precipitemos as coisas, aprendamos a paciência da incubação.

6.3 Fui ao fundo do poço e já volto

Como atleta e bailarina, cresci com a certeza de que meu corpo nunca me trairia e que sempre faria o que eu ordenasse. Após um ano de tentativas sem sucesso de Fertilização *In Vitro*, entendi que não era o corpo e hormônios que me traíam, mas o contrário. Foi a partir desse lugar de insegurança que pude acolher tudo que difere de mim, inclusive eu mesma. Entendi a presença forte do corpo em oposição a uma coisa mental.

Tento escrever esse capítulo com um desejo de verdade. Porém, após presenciar a defesa de tese de um colega, sinto que minhas interpretações são fracas, descubro-me pouco corajosa teoricamente. Desesperada, me agarro à vida, ou ao que lembro dela. Meus joelhos fraquejam como os de um pecador que se arrepende. Questiono se meu tesão não está na escrita em si, mas nas assombrações que

rondam. Falhei. Perdi. Um tempo depois, potencializada pelo palhaço e/ou a potência do palhaço, ri de mim mesma mais uma vez: estava eu, escrevendo sobre um currículo para/pelo erro, defendendo o subjetivo, a singularidade e a vivibilidade do multi, ao mesmo tempo em que todos os meus gatilhos disparavam pelo simples fato que meu estar no mundo era muito diferente do estar no mundo do colega. Patética. **Beber, cair, levantar.** Seguimos.

FIGURA 43 — Eu, palhaça



Fonte: Acervo pessoal.

#audiodescrição: Fotografía na vertical de Virginia, com 7 anos de idade, na quadra polivalente do Colégio Pio XI, logo após de ter dançado o número musical *Depende de nós*, do grupo Balão mágico. Usa uma fantasia de palhaço: meia calça cor de areia com longos tufos de lã amarela nas laterais, maquiagem branca nas sobrancelhas, e vermelha na boca e contorno, camisa branca com pompons coloridos substituindo os botões, calça larga com losangos vermelhos e brancos com suspensório e tênis. À esquerda de uma grande gravata borboleta vermelha, um cravo vermelho artificial. Em pé e

com os joelhos semiflexionados para dentro, ela leva o dedo indicador à bochecha e faz um bico com os lábios.

Ao longo dos anos, eu me dei conta de que, em todo o palco que eu entrava pela primeira vez, tropeçava antes dos dez primeiros minutos de cena. Até o momento do acidente, havia em meus pulmões um ar retido, estagnado, que tentava de algum modo dar conta do nervosismo conhecido pelos atores. Com a queda, esse ar me escapava. Eu me levantava, olhava para a plateia que também me olhava, meu corpo assumia um relaxamento ativo e receptivo como se pensasse "é isso aí. Perdi. Segue o jogo". Era aí que estreava realmente. Comecei então a desejar o tropeço e pedia sempre: "Deus dá-me o erro".

Corte seco para a estreia da Ridículos Cia. de Teatro onde, antes de começar, cinco palhaços de mãos dadas pediam: "Deus, dai-me o erro". Custou-me uma tese para conectar alguma coisa disso tudo. E como tudo é muita coisa, espero ter ao menos demonstrado que o palhaço não se limita pelas definições e documentos oficiais.

Assim também pensamos o currículo. Ao reforçar o híbrido, o úmido, a capacidade de escuta e regurgitofagia do palhaço, imaginamos um currículo que erra: que se afasta de uma finalidade, e que ri de quem propõe um futuro sem diferenças, digno dos musicais dos Estúdios Disney.

Ficamos aqui exercitando essa política do erro através de uma descorporificação do currículo, através da carpintaria do palhaço. Que tropeça em pedras invisíveis, olha em volta, troca com a plateia e ri de si mesmo para que todos riam também, denunciando que algo está acontecendo. Um currículo tropeço, que, ao tropeçar em pedras invisíveis, se vê forçado a se reorganizar ainda em trajetória, uma inteligência dinâmica, que não prevê como chegará ao chão. Ao fundo, ou ao fundamento. Existe apenas a esperança de uma chegada de pouco impacto.

Por isso aqui imaginamos um currículo do tropeço. Porque o professor já trabalha no improviso. Porque o tropeço me coloca em movimento, exige de mim uma reorganização rápida, dinâmica e sem lugar para racionalismos ou inteligências distantes da do corpo. Talvez um currículo da gag.

A palavra gag me causa encantamento. Se a tradução dela para o Português é mordaça, ou seja, dispositivo projetado para impedir a fala, uma contenção para

impedir que o sujeito peça ajuda e mantenha seu usuário em silêncio, é comumente usada no mundo do entretenimento para falar do efeito cômico que, numa representação, resulta do que o ator faz ou diz, jogando com o elemento surpresa. Temos ainda o reflexo de gag, que é uma reação fisiológica que os bebês apresentam, geralmente, na fase da introdução alimentar. Para quem observa, pode parecer que a criança está com ânsia de vômito ou até mesmo engasgada. Entretanto, o reflexo de GAG é justamente uma forma orgânica de proteger o bebê de um engasgo.

O tropeço para nós, palhaços, é uma gag. Para as drags, um wig reveal⁵⁶, também é. Intriga-me como uma palavra pode ter simultaneamente o entendimento de conter e surpreender. Impossível pensar no reflexo e não me remeter aos momentos de sexo oral. Estaria eu indo de forma muito afoita ao currículo gag? Talvez engolindo algo maior do que possa conseguir? Escolho abraçar a surpresa que é o elemento do tropeço, que imprime uma certa urgência, um certo *opa!*, um estranhar.

Estranhar... Elizabeth Macedo vem fofocando por aí que devemos estranhar o currículo. Concordo com ela. Quando a fofoca é muito boa, sua boca saliva? A minha, sim. A saliva e a fofoca correm de boca em boca, em um processo de mutação úmida e que, como em uma brincadeira de telefone sem fio, nunca se sabe qual o resultado, uma vez que passa por muitas escutas...

Convido você a fofocar um currículo gag, que ainda é muito grande para que eu possa engolir, mas que a volúpia não me deixa parar de tentar. Onde a surpresa e o dinamismo atravessem corpos pós-humanos e operem a imprevisibilidade já tão teorizada, mas, de uma certa maneira, ainda amordaçada. Uma teorização que dê visibilidade ao que acontece nas bordas e não no centro do debate. Que perceba o movimento, a fluidez e que repita o mantra: erro, tropeço, dinamismo, imprevisibilidade.

Gostaria de lembrar ainda que a base nacional curricular comum (BNCC) é um documento norteador. É texto, como tudo. Como se constrói a subjetividade que pensa a operação da BNCC? Seria através de corpos humanos em criopreservação? Quais bactérias e vírus fantásticos poderão surgir se descongelarmos esses corpos? Como trair? Como atrair? Como atrair? Todas essas perguntas poderiam ser traduzidas em uma potente cena, com força o suficiente para subutilizar o que sempre

_

⁵⁶ Ato de revelar a peruca durante uma performance.

se põe em cena: o elemento de representação, a presença de um sujeito, até mesmo de um objeto. Mas o desejo de pensar a partir da experiência do abismo e da loucura não me deixa. Segue o jogo. Toca o baile.

FIGURA 44 — A Mona e eu



Fonte: Acervo pessoal.

#audiodescrição: Fotografia de Virginia com as mãos nos joelhos flexionados. Trás uma parede com uma Monalisa na mesma posição.

7. CELACANTO PROVOCA MAREMOTO⁵⁷ OU O RESMUNGO FINAL

Miragens são necessárias. Fru Fru Bergamota

É muito frustrante ter que responder artificialmente a uma promessa feita, em um tempo que não o dos idiotas. Ter que chegar a uma síntese, a decisão. Sinto a faca da urgência novamente contra o peito. Isso é muito corta tesão. De repente, me lembro que Derrida defende que é preciso calcular, ainda que o cálculo seja impossível. Respiro fundo e sigo me abraçando, mesmo que em uma camisa de força.

Sendo parte integrante de uma sociedade economizada e sedentária, ser palhaça me perturba e o riso sempre foi um desafio. Bailarina e atleta de alto rendimento na juventude, o riso sempre me foi traduzido como desconcentração, podendo levar ao erro, à falha, à queda. Consequentemente incorporei tais valores, revisitando-os somente quando fui formalmente apresentada à arte do palhaço. Ali aprendi sobre o meu lugar de falha, a pluralidade dos sentidos do riso, o valor da espontaneidade, do jogo e da desconcentração. Bati os pés no chão impulsionandome para frente em uma cambalhota, uma mudança de eixo que mesmo os meus tempos de acrobata não me ensinaram a ver ou prevenir os nós nas entranhas. Assim, comecei um novo giro e, em pouco tempo, começo a compartilhar minhas novas vertigens nas minhas salas de aula, das Artes do corpo, Educação Física e no Ensino Superior. Vinte anos se passaram e agora as trago para a Pós-Graduação.

Simas e Rufino afirmam:

Estamos convencidos de que nós, educadores, temos uma tarefa urgente: precisamos nos deseducar do cânone limitador para que tenhamos condições de ampliar os horizontes do mundo, nossos e das nossas alunas e alunos. Educação deve gerar gente feliz, escrevendo, batendo tambor, dando pirueta, imitando bicho, fazendo ciência e gingando com gana de viver (Simas; Rufino, 2018, p. 19).

⁵⁷ CATALISANDO, Site do C.A.T. **Celacanto provoca maremoto**. Disponível em: https://sites.google.com/view/catalisando/diversos/celacantoprovocamaremoto. Acesso em:10/03/2024

Ao sugerir pontos de contato entre a herança do corpo controlado e militarizado na escola, em especial na Educação Física brasileira e o primórdio dos circos europeus, passando pela dogmatização do palhaço moderno e sua aproximação dos corpos infantis, entrando pelos corpos pós-humanos, piso no chão da escola com sapatos que deformam meus pés docentes.

Um cânone emergente que surge em textos acadêmicos é a exploração da criatividade e das Artes para buscar novas maneiras de estar no mundo, incluindo na educação. Greiner traz Doreen Marcy com os Espaços de Vivência; a educação como natalidade, de Hanna Arendt; a ideia de o corpo ser um acidente, de Luis Camnitzer. Entre outros autores crip, utilizam a sensibilidade para pensar outras estruturas para a captação da realidade. Mas como difratar algo do pensamento curricular pelo pensamento artístico? Se o palhaço é localizado no mundo das artes, como bagunçar o pensamento pedagógico pela perspectiva da arte e da corporeidade? Para que essa conversa não se torne um hospício de utopias falidas, é necessário abraçar toda a loucura do subjétil que pode nos levar a paisagens outras. Então, me arrisco na autobriocografia. Convoco uma gira de palhaços, corpos latejantes, corpos Crip, meu palhaço promessa, a SS e as Drags (queens, kings y otras cosas más) para a festa/ritual onde o riso e o luto se devoram. E no intervalo da festa que nunca termina, entender que o processo de criar uma identidade é um fenômeno, não necessariamente pautado no humano.

Se o pensamento crip é radicalmente *diferrance* o tempo todo, se a empiria também é um fenômeno, um agenciamento, se a coisa te olha de volta, como esgarçar isso o mais forte possível? A autobriocografia — filosofia especulativa que se apresenta como uma possibilidade, buscando interromper a assepsia escolar, ampliar a percepção das múltiplas formas de estar e habitar a escola. Mas as coitadas são novinhas, engasgam-se⁵⁸.

Ainda sofrendo para encontrar o equilíbrio entre os fios desencapados e provocadores de incêndios premeditados e a humanidade limitante da pesquisadora, a ela conferida quando sua mãe a desembucetou (Macedo, a vida toda), recuperando

_

 $^{^{58}}$ Pois ainda lhes faltam os paranauês.

a ideia de que a pesquisa é um acontecimento performativo, tento me controlar para não controlar, além de olhar registros estéticos do universo queer e do cenário escolar, deixando o campo do currículo ir. Deixar-se ir. Uma aporia.

Mas como explorar o conceito se o tabu nem se materializa? Tento, pois, no caminho da despossessão, sou ungida na água da xuca deslizante e nada vai me derrotar.

Aceitando a dificuldade, na incapacidade de diferir, de dizer de outra forma o que não está dito, queremos um currículo e corpos outros, sujos, animados e desajeitados. Não sabemos como se parecem, nem como ou por onde buscá-los. Mas nós queremos.

Não queremos um currículo Carequinha, limpinho, certinho e previsível, mas um currículo brioco, de riso e cu frouxo, que entende as marcas de xixi no colchão da cama como texto, que deseja o lugar de falha.

Sabendo que exclusão do fracasso só faria da teoria um caminho mais curto para confirmar os efeitos das normas, abraçamos o currículo gag, que não protege a criança, mas a desafia — afinal, cair faz parte. Que, caso ela sangre, a acolha. Que fica sem ar, que desmaia, perfumado e sujo, que ri e chora, relacional, onde a inteligibilidade do corpo se dá nas relações, não sendo uma agência autônoma e, sim, relacional constitutivamente vulnerável, como Macedo e Miller defendem:

A pergunta fica, no entanto, como uma [desconfortável e necessária] lembrança de que é necessário deixar o desconhecido tomar conta de nós — ele é a condição mesma da dependência do outro que nos constitui. Só assim podemos seguir na luta contínua contra as certezas fomentadas pelas ficções fundacionais, luta que não será ganha [nem perdida] porque não tem fim (2022, p. 33).

Os corpos, o texto e os idiotas têm, cada um, o seu tempo. Imbuída dessa mesma lembrança, penso na ideia de erosão. Uma ação muitas vezes imperceptível e que, com o passar do tempo, acaba desmoronando muros, fronteiras, encostas, transformando todos os limites em algum tipo de precipício. A erosão é uma revolução silenciosa. Não confundam a erosão com o esquecimento. Certas coisas estão onde precisam estar. Movimento feito, erosão acontece. Um celacanto que, ao menor deslocamento, pode provocar maremotos. Ou nada.

Pouco a pouco, vemos o cair do veludo vermelho vibrante. Mas não sem antes, nós, que tivemos tanto cuidado em não cagar regra, mandarmos tudo às favas e deixar algumas miragens para o futuro, ainda que sejam muito fedidas.

Cena 1:

Um aluno pergunta para o professor:

- O que você vai ensinar hoje?
- Absolutamente nada.

Cena 2:

Por todas as paredes da escola, em diversas cores: Celacanto provoca maremoto

Cena 3:

O sinal bate, todos saem. Fica ela, só, esquecida no pátio, conversando com as baratas. Esquecida pelo pai, que cuida de todos os alunos do estado. Aos poucos, ela se acostuma, até gosta. Afinal, a escola era um lugar seguro.

Cena final:

Ao cair do Sol, a SS, bela, reiterada e do bar, sentada na pobreta da Urca, difratando do pensamento do cânone educacional por outros cânones, cantarola⁵⁹:

- A gente é feito pra acabar
- Ah Aah
- A gente é feito pra dizer
- Que sim
- A gente é feito pra caber
- No mar
- E isso nunca vai ter fim

⁵⁹ TatitWisnikNestrovski O FIM DA CANÇÃO: Feito pra Acabar. 2014. Vídeo (7min37s). circus_produções. Disponível em: https://youtu.be/5HrPeOXJPmg. Acesso em: 03/05/2021

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda.2009. O perigo de uma única história. Disponivel em https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_stor y?utm_campaign=tedspread&utm_medium=referral&utm_source=tedcomshare ARTAUD, Antonin. Escritos de Antonin Artaud. Trad. Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ATLAN, Henri. Entre o cristal e a fumaça, a organização do ser vivo, trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

ÁVILA, Thiago. **Não é do jeito que eles quer, é do jeito que nós quer: os Krahô e a Biodiversidade.** Dissertação (Mestrado em Antropologia) — Universidade de Brasília, Brasília, 2004.

BACKES, José Licínio; NASCIMENTO, Adir Casaro. 2011. **Série-Estudos — Periódico do Programa de Pós-Graduação em Educação da UCDB**, Campo Grande-MS, n. 31, p. 25-34, jan./jun.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e Renascimento**. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, [1977] 1993.

BARAD, Karen. 2017. Performatividade pós-humanista: para entender como à matéria. **Vazantes** — Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, p. 6-34.

BARTER, Dominic. (2021) live pelo instagram.

BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Plêiade), 1961, p. 975-987.

_____. Da essência do riso. In: **Escritos sobre arte**. Opus cit., p. 27.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes, [1899] 2007.

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BIESTA, Gert. **Para além da aprendizagem:** educação democrática para um futuro humano. Trad. Rosaura Eichenberg. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BOAL, AUGUSTO. 1998. Entrevista Encontro marcado com a Arte. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=VzR6ny0tbew (acessado em 10/03/2020)

BOLOGNESI, Mário Fernando. **Circos e palhaços brasileiros** [online]. São Paulo: Cultura Acadêmica; São Paulo: Editora UNESP, 2009. 250 p.

_____. Palhaços. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

BRAGANÇA, Lucas. **Desaquendando a história Drag**: no mundo, no Brasil e no Espírito Santo. Vitória: Edição Independente, 2018.

BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular. Brasília, 2017.

Brasília: MEC, 2006. BRASIL, Parâmetros Curriculares Nacionais.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Tornar-se Imensurável: o mito Negro Brasileiro e as estéticas macumbeiras na Clínica da Efemeridade.** Texto de Qualificação (Pós-Graduação em Psicologia Clínica) — São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2021.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero.** Feminismo e subversão de identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Relatar a si mesmo:** Crítica da violência ética. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. **The force of nonviolence:** an ethico-political bind. Brooklin: Verso, 2020.

BUTLER, Octavia. Kindred: Laços de Sangue. São Paulo: Morro Branco, 2019.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Os mortos e os outros.** Uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa Krahó. São Paulo: Editora Hucitec, 1978.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O Elogio da bobagem** — palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CASTRO, B. F.; LOPES, A. C. "Professor posso inventar qualquer história?": práticas de significação no currículo de História. **Revista Espaço do Currículo**, [S. I.], v. 13, n. Especial, p. 700-710, 2020. DOI: 10.22478/ufpb.1983-1579.2020v13nEspecial.54950. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/rec/article/view/54950. Acesso em: 13 mai. 2024.

CASTRO, Lili. **Palhaços**: multiplicidade, performance e hibridismo. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2019.

CAVALCANTI, Maria Laura. 2002. Os sentidos do espetáculo. *In:* **Revista de Antropologia.** vol. 45, número 1. São Paulo: USP. pp. 37-78.

_____. 2006. Tema e variantes do mito: indagações sobre a morte e ressurreição do Boi. *In*: **Mana. Estudos de Antropologia Social.** vol. 12, número 1. Rio de Janeiro: Museu Nacional. pp. 69-104.

CECCARELLI, Allegra. Troca de mensagens. 2022. WhatsApp.

CICCARONE, Celeste. 2010. A igualdade "por baixo" e a escadaria "do céu": erradicação da pobreza, ambientalismo e pluralidade num caso de conflito socioambiental na cidade de Vitória. **SINAIS**, Vitória, edição n. 8, v. 1, p. 4-53, dez.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. Pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac & Naify, [1974] 2003.

COCCIA, Emanuele. **A vida das plantas: Uma metafísica da mistura.** Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

COELHO DE SOUZA, Marcela Stockler. **O traço e o círculo: o conceito de parentesco entre os Jê e seus antropólogos.** Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros** — os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COMPAGNA, Diego; STEINHART, Stefanie. (eds.) Monsters, Monstrosities, and the Monstrous in Culture and Society. Wilmington: Vernon Press, 2019. DE ALBA, Alicia. La construcción de la presencialidad en la virtualidad como exigencia político-pedagógica. Revista argentina de investigación educativa, v. 1, n. 1, 2021. DEFESA de memorial — Rita de Cássia Prazeres Frangella, 2023. Vídeo Curriculares. Disponível (2h12min15s). Giros em: https://www.youtube.com/watch?v= ag8o9vO cg. Acesso em: 20/01/2024 DELEUZE, Gilles. Conversações. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. . Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, [1981] 2007. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Volume I. Rio de Janeiro: Editora 34, [1980] 1995. . O que é a Filosofia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. DENZIN, N. Interpretive autoethnography. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2014. DERRIDA, Jacques. **De que Amanhã... Diálogo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. . A Escritura e a Diferença. São Paulo: Perspectiva, 2011. . Anne Dufourmanelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade. Trad. Antônio Romane. Ver. téc. Paulo Ottoni. São Paulo: Escuta, 2003. . **De l'hospitalité**. Paris: Calman-Lévy, 1997. . **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2006. DESPRET, Vinciane. Leitura etnopsicológica do segredo. Fractal: Revista de Psicologia [online]. 2011, v. 23, n. 1 DERRIDA, Jacques; SÉVERAC, Yseult; BERNARDO, Fernanda. Memórias de Cego: o autorretrato e outras ruínas. Rio de Janeiro: Fundação Calouste Gulbekian, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povo em lágrimas, povo em armas**. São Paulo: n-1 edições, 2021.

DOURADO, Rodrigo. **Bonecas falando para o mundo**: Identidades "desviantes" de gênero e sexualidade no teatro. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

ENDER, Tommy. (2021). Using counter-narratives to expand from the margins. *Curriculum Inquiry*, *51*(4), 437–454. https://doi.org/10.1080/03626784.2021.1947733

ENTREVISTA Encontro marcado com a Arte, 1998. 2018. Vídeo (26min18s). Instituto Augusto Boal. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VzR6ny0tbew. Acesso em: 10 mar. 2020.

FAUSTO, Carlos. Da inimizade. Forma e simbolismo da guerra indígena. *In*: **A outra margem do Ocidente**. NOVAES, A. (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 251-280.

FEDERICI, Conrado Augusto Gandara. **De palhaço e clown: que trata das origens e permanências do ofício cômico e mais outras coisas de muito gosto e passatempo.** Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

FERNANDES, Millôr. Millor definitivo: a bíblia do caos. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir. Petrópolis: Ed. Vozes, 1977.

FRANGELLA, Rita. 2023. Defesa de memorial Disponível em

(https://www.youtube.com/watch?v=_ag8o9vO_cg)

FREIRE, Paulo. Educadores de rua: uma abordagem crítica: alternativas de atendimento aos meninos de rua. 1989.

GIROUX, Henry. 2011. Rejecting Academic Labor as a Subaltern Class: Learning from Paulo Freire and the Politics of Critical Pedagogy. **Fast Capitalism**, 8, 35-40.

GORDON, Cesar. **Aspectos da organização social Jê: De Nimuendajú à década de 90**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.

GOW, Peter. 1997. O parentesco como consciência humana: o caso dos Piro. **Mana** 3 (2), pp. 39-65. Rio de Janeiro.

GREINER, Christine. **Corpos Crip**: Instaurar Estranhezas para Existir. São Paulo: Editora N-1, 2023.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Cartografia do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1999.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **Para um pensamento úmido** — a filosofia a partir de Derrida. Rio de Janeiro: Nau/EdiPUC-Rio, 2011.

HALL, Stuart. **Identidades culturais na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARAWAY, Donna Jeanne. **Primate Visions**: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science. Oxfordshire: Routledge, 1992.

_____. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773. Acesso

https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773. Acesso em: 10/07/2022

_____. **When speeces meet**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

HUGHES, Sherick; PENNINGTON, Julie. **Autoethnography**. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2017.

INGOLD, Tim. Imagining for real: essays on creation, attention and correspondence. Abingdon: Routledge, 2022.

JUNG, Carl Gustav. A psicologia da figura do "trickster". *In*: **Obras completas de Carl Gustav Jung**. v.9, t.1. Petrópolis: Vozes, 2011.

KENWAY, J.; HOWARD, A. 2022. Elite universities: Their monstrous promises and promising monsters. **Curriculum Inquiry**, v. 52, n. 1, p. 75-96.

LACAN, Jacques. Para além do princípio d realidade. In: Escritos São Paulo: Editora Perspectiva, (1936) 2015.

LADSON-BILLINGS, Gloria. 2003. Lies my teacher still tells: Developing a critical race perspective toward the social studies. Critical race theory perspectives on social studies: The profession, policies, and curriculum.

LAGROU, Elsje. 2007. Alteridade e identidade de uma perspectiva kaxinawa. *In*: ESTERCI, N.; FRY, P.; GOLDENBERG, M. (orgs.). **Fazendo Antropologia no Brasil**. Rio de Janeiro: Capes, DP&A Editora, pp. 93-127.

_____. Caminhos, duplos e corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

LAROSSA, Jorge. **Pedagogia Profana:** danças piruetas e mascaradas. 6. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1998] 2018.

LATOUR, Bruno. What is Iconoclash? *In*: LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter. **Iconoclash**. Karisruhe: ZKM; Cambridge: MIT Press, 2002, pp. 16-39.

LECOQ, Jacques. (org.). **Le Théâtre du geste.** Trad. Roberto Mallet. Paris: Ed. Bordas, 1987.

LEITE, Tainah. **Pessoa e humanidade nas etnografias yanomami**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de janeiro, 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos *In*: **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, [1955] 2004, pp. 237-265.

LIBAR, Marcio. A Nobre Arte do Palhaço. Rio de Janeiro: Marcio Lima Barbosa, 2008.

LIMA, Ana Gabriela Morim de. *Hoxwa:* Imagens do corpo, do riso e do outro. Uma abordagem etnográfica dos palhaços cerimoniais Krahô. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

LOPES, Alice Casimiro. Normatividade e intervenção política: em defesa de um investimento Radical. *In*: LOPES, Alice Casimiro; MENDONÇA, Daniel de. **A Teoria do Discurso de Ernesto Laclau**. Ensaios Críticos e Entrevistas. São Paulo: Annablume, 2016.

LOPES, Alice; MACEDO, Elizabeth. Teorias de Currículo. São Paulo: Cortez, 2011.

MACEDO, Elizabeth. 2017. Mas a escola não tem que ensinar? **Currículo sem Fronteiras**, v.17, n.3, p. 539-554, set.

_____. A teoria do currículo e o futuro monstro *In*: LOPES, Alice Casimiro; SISCAR, Marcos. **Pensar política com Derrida**: Responsabilidade, tradução, porvir. São Paulo: Cortez Editora, 2019.

MACEDO, Elizabeth; MILLER, Janet. POR UM CURRÍCULO "OUTRO": autonomia e

relacionalidade, in Currículo sem Fronteiras, v. 22: e1153, 2022.

MANHÂES, Juliana Bittencourt. **Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba no bumba-boi maranhense.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

MATUOZZI, R. The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous. As a Simon Mittman e Peter J. Dendle. (eds.). Oxfordshire: Routledge, 2012.

MIGNOLO, 2000 apud Grosfoguel, 2008: grosfoguel, Ramón, "Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade,

pensamento de fronteira e colonialidade global", in Revista Crítica de Ciências Sociais, no 80, março de 2008, p. 115-147.

MILITELLO, Dirce Tangará. **Terceiro sinal**. São Paulo: Mercury Produções Artísticas Ltda., 1984.

MISKOLCI, Richard. **O Desejo da Nação** — masculinidade e branquitude no Brasil finissecular. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2012.

MORELLI, Silvia. Encontro com a Linha de Pesquisa Teorias de Currículo. PROPED UERJ, 2024.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. (org.). **Ensaios sobre autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

O GRANDE ditador. Charles Chaplin. EUA: Magnética, 1940. (2h05min).

OVERING, Joanna (KAPLAN). 2006. Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa. *In*: **Revista de Antropologia**, vol. 49, no 1. São Paulo: USP. Pp. 55-90.

PASSEGGI, Maria da Conceição; SOUZA, Elizeu Clementino de. VICENTINI, Paula Perin. 2023. Entre a vida e a formação: pesquisa(auto) biográfica, docência e profissionalização. **Educação em Revista**, v. 34, n. 2, p. 369-386, 2011Tradução. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-46982011000100017&script=sci_arttext. Acesso em: 20 ago 2023

PELÚCIO, Larissa. 2014. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. **Revista Periódicus**, 1(1), 68-91.

			. O Cu	(de)Preciado	o — estra	tégia	s cucarachas p	oara não higie	nizar
0	queer	no	Brasil.	beric@l,	2016,	9,	pp.123-136.	Disponível	em
htt	ps://iberi	cal.so	rbonne-u	<u>niversite.fr/w</u>	<u>/p-conter</u>	nt/upl	oads/2016/05/F	Pages-from-	
lbe	ric@I-no	9-prir	itemps-20)16-12.pdf. A	Acesso e	m: 2	mar. 2022.	_	

PIMENTEL, Clívio; CARVALHO, Maria Inez da Silva de Souza; SÁ, Maria Roseli Gomes Brito. 2017. Pesquisa (Auto)Biográfica em chave pós-estrutural: conversas com Judith Butler. **Práxis Educativa**, vol. 12, núm. 1, pp. 203-222.

POPOV, Y. **A economia política marxista e a realidade africana** / Y. Popov ; trad. de Margarida Simas. - Lisboa : Prelo, 1975.

QUEIROZ, Renato da Silva. 1991. O herói-trapaceiro. Reflexões sobre a figura do *trickster*. Tempo Social; **Rev. Sociol. USP**, S. Paulo, 3(1-2): 93-107.

RODRIGUES Alexsandro; HELMER Lívia Rocha. 2001. Permeando a peça le circo de la drag: resistência aos tempos de ódio e ressentimento no contexto brasileiro. **Cadernos de estudos culturais**, Campo Grande, MS, v. 2, p. 9-23, jul./dez.

RODRIGUES Alexsandro; HELMER Lívia Rocha. **Queer(i)zando Curriculos e Educação**: narrativas do encontro. Alexsandro Rodrigues, Marcio Caetano, Maria da Conceição Silvia Soares. (orgs.). 1. ed. Salvador: Editora Devires, 2020.

ROLNIK, Suely. 2003. **Geopolítica da cafetinagem**. Disponível em: https://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf. Acesso em: 06/04/2022

_____. Esferas da Insurreição. São Paulo: N-1 edições, 2018.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. Flecha no tempo. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

RUISECO, Gisela; VARGAS, Liliana. La Europa-fortaleza y su otro (inmigrante) colonial: Un análisis desde las propuestas del Programa Modernidad/Colonialidad Latinoamericano. *In*: I training seminar de jóvenes investigadores en dinámicas interculturales. Barcelona: Fundación CIDOB, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. 2018. ¿Unidad de las izquierdas? Cuándo, por qué, cómo y para qué, **Revista Conjeturas Sociológicas**, 6, 15, 10-59.

SANTOS, Maria do Socorro. "Cada outro é cada outro": do currículo e diferença em quilombola do Arrojado. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.

SILVA JUNIOR, Aureliano Lopes. 2007. O trickster e o palhaço: a permanência da transgressão. *In*: Il Colóquio de Psicologia da Arte, 2007, São Paulo. Il Colóquio de Psicologia da Arte — A correspondência das artes e a unidade dos sentidos. São Paulo:

LAPA-USP.

Disponível

em: http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/Coloquio/trabalhos.html.

Acesso em: 04/06/2023

SILVA, Ermínia. Entrevista com a historiadora Erminia Silva sobre circo e pesquisa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kTZeLiQGwSc. Acesso: 11/05/2022

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. 3. ed.; 8. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SOURIAU, Etiene. **As duzentas mil situações dramáticas**. São Paulo: Ática Editora, 1993.

SPRY, Tami. (2001). Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis. Qualitative Inquiry - QUAL INQ. 7. 706-732. 10.1177/107780040100700605.

STRATHERN, Marilyn. **O gênero da dádiva**. Campinas: Ed. Unicamp, [1988] 2006, pp. 27-80.

TAUSSIG, Michael. **Mimesis and Alterity.** A particular history of the senses. New York/London: Routledge, 1993.

TEDESCO, Silvia; SADE, Cristão; CALIMAN, Luciana Vieira. 2018. A Entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. Fractal, Rev. Psicol. Rio de Janeiro, v. 25, no 2, p. 299-322, Agosto de 2013. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-0292201300020006&Ing=en&nrm=iso Acesso em: 11 nov. 2022

THE DANGER of a single story | Chimamanda Ngozi Adichie. 2009. Vídeo (18 min32s). TEDGlobal. Disponivel em: https://www.ted.com/talks/chimamanda ngozi adichie the danger of a single story?utm_campaign=tedspread&utm_medium=referral&utm_source=tedcomshare.
Acesso em: 05/07/2022

TOMMY Ender. 2021. Using counter-narratives to expand from the margins, Curriculum Inquiry, 51:4, 437-454.

VILAÇA, Aparecida. 2000. O que significa tornar-se Outro? Xamanismo e contato interétnico na Amazônia. *In*: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 15, número 4. Pp. 56-72.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. Atualização e contra-efetuação do virtual: o processo do parentesco. *In*: **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, pp. 403-455.

Imagens da natureza e da sociedade. <i>In</i> : A inconstância da alma selvagem. São Paulo: Cosac & Naify, [1996] 2002, pp. 319-344.
Imanência do inimigo. <i>In</i> : A inconstância da alma selvagem . São Paulo: Cosac & Naify, [1992] 2002, pp. 265-294.
O medo dos outros. Revista de antropologia , São Paulo: USP. 2011, v. 54 n. 2.
O problema da afinidade na Amazônia. <i>In</i> : A inconstância da alma selvagem . São Paulo: Cosac & Naify, [1993] 2002, pp. 87-180.
WAGNER, Roy. A invenção da cultura . São Paulo: Cosac & Naify, [1975] 2010.

ANEXO A

Duas das três meninas do grupo Teatro de Anônimo — Angélica Gomes e Regina Oliveira — são responsáveis por um dos mais tocantes e líricos trapézios cômicos dos últimos tempos. O número, que começou a ser desenvolvido para o espetáculo de formatura das duas na Escola Nacional de Circo (ENC), em 1994, pode ser visto como parte do espetáculo *Roda Saia Gira Vida*. Partindo de um número constantemente montado nos espetáculos da ENC, Angélica e Regina deram vida nova ao chamado trapezinho, transformando-o numa ode à amizade feminina cheia de pequenas invejas e grandes generosidades. A delicadeza e as ligeiras farpas são típicas da cumplicidade de grandes amigas. O número é cômico e cheio da sensibilidade, do carinho e das atenções que as meninas trocam umas com as outras.

A escolha feita por Shirley Brito é outra. Ela é o vértice do triangulo, a menina que se mete no meio dos meninos, a interferência na dupla aparentemente formada por João Carlos Artigos e Márcio Libar. A cena começa com Seu Flor (João) sendo atrapalhado por Cuti-Cuti (Márcio Libar). Depois chega Buscapé, a palhaça da Shirley. Ela quer brincar com os meninos. Quer ser aceita e faz qualquer negócio para ser um deles. Tenta andar de monociclo, joga diabolô, toca seu trompete e mostra aos meninos que, "apesar" de ser uma menina, ela é legal. O conflito exposto nesta cena é o do desejo que tive por muitos anos entre os amigos da minha rua, da escola, primos e conhecidos: de ser aceita, de fazer parte do grupo. É curioso que os Anônimos, que são amigos há muitos anos, recorram com frequência ao tema do nascimento da Amizade. Como diz Alice Viveiros de Castro, "curioso e muito bonito".

Lily Curcio⁶⁰, argentina de nascimento, antropóloga por formação, começou sua carreira artística em Buenos Aires com o grupo de dança-teatro Umbral e com o de teatro de bonecos *Del Fonógrafo*. Desde lá, tem como parceiro, na arte e na vida, seu companheiro, o também argentino Abel Saavedra. Em 1994, fundam o Seres de Luz, inicialmente um grupo de Teatro de Animação.

_

⁶⁰ CORPOS em Quarentena #30 Lily Curcio (Seres de Luz Teatro). 2020. Vídeo (11min59s). Sesc Campinas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cwCb_KfUSnc. Acesso em:05/06/2022

Em 1996, entram em contato com o Lume⁶¹ e apaixonam-se pelo universo do palhaço. Seguem seu trabalho com Ricardo Pucetti, vão fazer oficinas com Angela de Castro, Sue Morrison, Philip Gaullier e Nani e Leris Colombaioni. O resultado de tudo isso é um grupo de dois que, ao mesmo tempo, permite a afirmação e o desenvolvimento de cada um individualmente.

_

⁶¹_LUME Teatro — Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp. Disponível em: http://www.lumeteatro.com.br/. Acesso em: 08/06/2022