

Troca-Troca com as mulheres palhaças: uma
reflexão acerca das questões de gênero como
motivo de riso

Maria Silvia do Nascimento*

* Atriz, educadora e palhaça. Licenciada e mestra em Artes pela Universidade Estadual Paulista/UNESP, com intercâmbio na Université Charles de Gaule/Lille-3. Produtora do I Encontro de Mulheres Palhaças de São Paulo (2014) e criadora da Cia. Asfalto de Poesia.

Resumo |

Este artigo discute as ideias de comicidade (BERGSON, 2007; BAKHTIN, 2008), ciladas da diferença (PIERUCCI, 1999), performatividade e paródia de gênero (BUTLER, 2015), por meio da apreciação do número “Inocência”, apresentado por Lily Curcio no Cabaret’rans do “I Encontro Internacional de Mulheres Palhaças em São Paulo”, em 2014. A análise evidencia a importância de ações afirmativas para as mulheres sobre as normas de gênero e as possibilidades de desnaturalização dos papéis de gênero presentes na comicidade, em especial, na palhaçaria.

Palavras-chave: Gênero. Mulher. Palhaçada. Comicidade. Paródia.

Uma figura um tanto intrigante adentra o palco pela cortina central. Uma mulher ou um homem? A figura traja chapéu, camisa xadrez, calça jeans e suspensórios, nos induzindo a percebê-la como uma personagem masculina. Parece ser um tipo caipira, de andar lento e passos curtos, com a coluna um pouco encurvada e ombros caídos. O nariz é vermelho. Sem apresentação formal, seu olhar cabisbaixo e tímido traduz seu nome: Inocência.

Primeiramente, seu caráter risível está justamente ligado a seu tipo de homem caipira, “meio jeca”, depois de ver sua atuação, é perceptível que se trata de uma atriz. De repente, algo se move dentro de sua calça, revelando uma expressão de prazer contido. As mãos vão à braguilha, abrem o zíper e retiram algo fálico. Esse, porém, é um objeto de espuma que representa um falo gigantesco e que vai sendo retirado aos poucos, sob uma trilha sonora instrumental sublime. Alguns segundos são necessários para colocar a mostra o enorme corpo cilíndrico de cor bege, com o comprimento de aproximadamente um metro e de espessura maior do que as mãos poderiam medir! A sensação de dilatação do tempo, típica dos épicos filmes “2001, uma Odisseia no Espaço” ou “Star Wars”, é levada às últimas consequências. E como não poderia deixar de ser, a plateia cai na gargalhada!

No entanto, a cena não para por aí. Após alguns segundos, o membro gigantesco começa a jorrar um líquido branco numa vasilha de *petshop*. A “seiva da vida” escorre. O orgulho e satisfação da personagem são visíveis em seu rosto. Após preencher toda a vasilha: aquela balançadinha... Que, no caso, toma proporções grotescas e atinge até o público. Mais umas balançadas e um abraço no companheiro. E – por que não? – um beijo! A verdadeira amizade! O melhor companheiro! Ou ainda: a *brodagem* assumida! Mais risos!

Depois, o leite é usado para alimentar um pequeno animal de estimação, que se delicia e mergulha na vasilha. Após o banho de Cleópatra do bichinho, Inocência retira-se do palco, em companhia de seus dois mascotes (!) e sob aplausos, risos e assobios do público.

Essa cena de um pouco mais de 3 minutos foi apresentada por Lily Curcio, durante o Cabaret'rans, no "I Festival Internacional de Mulheres Palhaças em São Paulo". Nessa noite, mulheres palhaças e homens palhaços travestiam-se do gênero oposto para exibir números de sua própria autoria, reunidos sob a direção e apresentação de Caco Mattos, ou melhor, a Madame Taratata.

As imagens, movimentos e ideias apresentadas nesse espetáculo são ingredientes que pretendo utilizar para uma apreciação da comédia e da arte da palhaçada e suas relações com as ideias de igualdade e diferença de gênero, enfatizadas por Pierucci (1999), e de paródia de gênero, propostas por Butler (2015).

Encontro de mulheres palhaças e um Cabaret'rans

A ideia de um Cabaret'rans não nasceu por acaso dentro de um encontro de palhaças. Durante as diversas discussões entre a equipe idealizadora do encontro – composta por mulheres e homens – a grande questão levantada resvalava no dilema da igualdade e da diferença. Mas, de uma coisa não se tinha dúvida: o encontro de mulheres era extremamente importante para as artistas, numa arte em que têm sido excluídas e silenciadas. Ali seria, então, um espaço de convivência e conversa, de protagonismo e de formação.

Os casos – e não são poucos! – de misoginia dentro da arte da palhaçada não apenas refletem as relações sociais ligadas a questões de gênero em outras áreas (artísticas ou não), mas são como uma lente de

aumento dessas. Ou seja, na arte da palhaçada, é ainda mais assustador perceber a ausência de mulheres como protagonistas; assim como o autoritarismo machista de mestres e sua predileção por aprendizes homens, par a par com a desvalorização do trabalho feito por mulheres, por parte de contratantes.

Foram expostas no Encontro as questões de discriminação das artistas, e assim seguiram-se as discussões frutíferas para descortinar o pensamento prioritariamente falocêntrico presente na construção dramaturgicamente da cena na palhaçaria, isto é, em reprises, entradas e comédias consideradas clássicas ou tradicionais, ou seja, as cenas cômicas em suas estruturas apresentam muitas vezes a presença da mulher como objeto sexual em piadas. A hipersexualização das mulheres, o assédio e o abuso sexual são motivos de riso, da mesma maneira que a inferiorização intelectual da mulher, entre outros temas de fundo machista. Dessa forma, reifica-se a norma, conforme destaca Junqueira (2012):

Os julgamentos morais, sociais e estéticos parecem sempre convergir para o corpo feminino, definindo severamente padrões de beleza e normatividade, modelando esse corpo de maneira artificial ou antinatural, aprisionando mulheres em seus próprios invólucros. São corpos moldados para a exibição e para o consumo, para o prazer alheio (JUNQUEIRA, 2012, p. 38).

Igualmente, a modelização do corpo da mulher repete-se na corporeidade das personagens-palhaças. No Cabaret'rans, os procedimentos de "gendrificação" dos corpos das personagens ficam ainda mais evidentes, uma vez que as referências históricas da arte da palhaçaria são de figuras masculinas. Em algumas discussões, ainda permanece a ideia de neutralidade da personagem palhaça, defendida por alguns mestres e artistas, mas quando olhada com cuidado, essa

pretensa neutralidade traduz a negação do corpo e da sexualidade femininos.

Também, no “I Encontro Internacional de Mulheres Palhaças em São Paulo” discutia-se constantemente se a palhaçada feita por mulheres seria diferente daquela feita por homens. Ou seja, existiria uma comicidade feminina que é diferente da comicidade masculina? As mulheres ririam de algo diferente dos homens? Haveria uma essência do feminino diferenciada de uma essência do masculino, no que diz respeito ao cômico?

Entretanto, seria uma cilada dizer que palhaças e palhaços são diferentes, pelo simples fato de serem mulheres e homens. Isso seria recorrer a um essencialismo de gênero, que não corresponde às intenções deste trabalho. Contudo, a iniciativa artística e política de produzir espaços para mulheres não separa homens e mulheres por uma causa biológica – ou astrológica! – nutrida pela diferença unívoca entre os dois gêneros. O objetivo é, antes de tudo, desmascarar as construções sociais que vem deliberando e justificando a proibição – mesmo que subliminar! – da presença de mulheres como palhaças. Essas construções foram naturalizadas em discursos sexistas que ignoram as constatações históricas da presença significativa de mulheres em papéis de palhaço, mulheres cômicas na *Commedia Dell’Arte* e bufas na Idade Média e Renascimento. E, ainda, da presença de mulheres palhaças de grande relevância no cenário nacional e internacional atualmente, com vastos e variados repertórios e amplo reconhecimento.

A ação do Encontro é o que se chama de afirmativa. Essa necessidade de distanciar-se dos artistas homens, representada por um encontro de palhaças, baseia-se na ideia de igualdade de potências criativas e artística entre palhaças e palhaços, prejudicada pela

diferença de oportunidades e de espaços para que as palhaças se apresentem, troquem experiências e se aperfeiçoem. Assim, os encontros de mulheres palhaças não visam – ou não deveriam visar! – a diferença entre mulheres e homens levada a cabo, conforme assinala Pierucci (1999). Para o autor, a ideia de diferença levada às últimas consequências produz uma separação hierárquica, na qual as partes têm valores diferentes. Em seus termos:

Mesmo se admitindo que nem todas as diferenças são hierarquizantes, a maioria delas continua sendo, sobretudo quando se trata de diferenças definidoras de coletividades, de categorias sociais, de grupos de *appartenance* vivendo em relações de força em sociedades altamente diferenciadas. A diversidade é algo vivido, experimentado e percebido, gozado ou sofrido na vida cotidiana: na imediatez do dado sensível ao mesmo tempo que mediante códigos de diferenciação que implicam classificações, organizam avaliações, secretam hierarquizações, desencadeiam subordinações. A tal ponto, que querer defender as diferenças sobre uma base igualitária acaba sendo tarefa difícil em termos práticos, ainda que aparentemente menos difícil em termos teóricos (PIERUCCI, 1999, p. 33).

Dessa forma, o objetivo – superobjetivo! – dos encontros “exclusivos” não é criar cordões de isolamento entre palhaços e palhaças que gerariam, por exemplo, o afastamento entre as questões das mulheres e dos homens na arte da palhaçada. Como consequência dessa diferenciação, nasceriam cabarés de mulheres e cabarés de homens, mesas de discussões de homens e mesas de discussões de mulheres, repertórios distintos para homens e mulheres...

Finda a experiência do I Encontro, temos outras perguntas em mente. O que um encontro de palhaças contribui para o trabalho de palhaços? Dentro de uma arte tão diversa quanto a palhaçaria, que tipo

de reflexão traz a presença marcante das mulheres? Quais contribuições e questionamentos?

Pois, entende-se que a presença das mulheres na arte da palhaçada não cria outra ideia de comicidade, mas amplia as fronteiras da comicidade já existente. Os palhaços são tão diversos entre si, assim como as palhaças! Por assim dizer, o ponto de classificação ou segmentação, portanto, não pode reduzir-se a ser mulher ou homem. Afinal, o conhecimento gerado em encontros de palhaças diminui as distâncias entre homens e mulheres que, na vida cotidiana, parecem abismais.

Diante de todo esse contexto e em meio a uma programação marcada pela presença e liderança de mulheres, julgou-se pertinente trazer também a ideia de igualdade para o encontro em São Paulo, e os homens, então, foram convidados para o debate. E como poderiam debater? Por meio de seu olhar, sua leitura do que seria ser uma mulher, ser um homem querendo ser mulher, ser mulher palhaça.

Junto a isso, também se indagou o que as mulheres poderiam criar de material cênico a partir da ideia de masculinidade. Isso efetivou-se no Cabaret'rans, que se configurou como uma discussão performática das questões da diferença. Se a discussão investiga onde estão homens e mulheres e o que é o masculino e o feminino, as respostas poderiam surgir nos números (não naqueles valores objetivos e estatísticos...), mas nas apresentações ilógicas de palhaçadas, dentro de um Cabaret'rans!

O poder da comicidade

Bergson (2007), em seu ensaio sobre o riso, discute a comicidade por meio do embate entre as ideias de alma e de corpo, entendidas

como antagônicas, nesse entendimento, uma personagem cômica teria sua alma perturbada pelo próprio corpo. Assim, a corporalidade impediria a transcendência da alma e do desejo, tal qual um ser humano que quer dançar levemente pelas mais lindas paisagens celestes e, por ter um corpo não tão leve, cai.

Porém, é preciso rememorar um de seus cânones, muito pertinente no assunto em questão: o riso é social e se dá em comunidade e diante de certa identidade de um grupo de pessoas. O riso necessita de “eco social”, pois remete à inteligência e, por consequência, aos jogos lógicos que se realizam por meio de significantes partilhados socialmente.

Salienta-se que a noção de não adaptação e rigidez de comportamento perpassa todo o trabalho de Bergson. O autor demonstra, dessa forma, que a comicidade cria tipos sociais que possuem uma fixidez de caráter, gestos e comportamento. O riso, na visão do filósofo, castigaria costumes e vícios que não corresponderiam ao socialmente aceito. Este raciocínio baseia-se no fato de que existe um sujeito que ri e um objeto (mesmo que humano) do qual ou de quem se ri. Esse riso, então, provoca aversão e medo e, portanto, seria algo a ser evitado. O efeito, por fim, seria o postulado: evitar ser/estar/fazer aquilo que é motivo de riso. Assim sendo, o riso agiria também como uma coerção social e um mecanismo de controle de comportamentos numa coletividade.

No entanto, apesar de muitas vezes serem pertinentes, as contribuições de Bergson não são suficientes para nossa discussão. Enquanto fenômeno social, aquilo que é risível segue mais do que as fórmulas estabelecidas, objetivas e universais propostas pelo autor. No intuito de ter uma investigação mais completa da comicidade em relação ao gênero, é preciso recorrer a um autor – já do século XX –, que

apresenta premissas para a análise do cômico que se alicerçam em outros conceitos: BAKHTIN (2008), cuja concepção de riso está mais ligada ao prazer do que à punição.

Em seus estudos, BAKHTIN (2008) elabora o conceito de “riso festivo”: uma possibilidade de riso que não é individual, mas coletivo, isto é, não é a um riso de derrisão, mas um riso de prazer e comunhão. O autor enfatiza que este é um riso em que não realiza a divisão entre sujeito que ri e objeto de riso, pelo contrário, o riso festivo é um riso em que todos riem de todos e de si mesmos, ao mesmo tempo.

O riso, nesta concepção, não representa um castigo ou uma lição aos comportamentos ditos desviantes, mas sim uma celebração da possibilidade de uma nova ordem para a vida social: uma ordem de vida às avessas. O carnaval seria a festa popular na qual é possível identificar essa vida às avessas, podendo haver o rompimento de barreiras sociais; o ato de se travestir; a troca de hierarquias e outras possibilidades de comportamentos transgressores.

Esses dois autores apresentam visões antagônicas do riso, que poderiam ser resumidas em dois paradigmas: o “rir de” e o “rir com”. Porém, juntos, os autores corroboram com a premissa de que a comicidade está intimamente ligada à regra social. No primeiro ponto de vista, o cômico age contendo e sublinhando as normas. No segundo, a comicidade significa a quebra, o dilaceramento e a potência de transformação das normas sociais.

Contudo, não é possível assumir uma posição “entre Bergson ou Bakhtin”, pois o riso está premido por essa ambivalência. O contexto, a pessoa provocadora do riso e a comunidade envolvida criam a significação desse riso e a forma como se responde às normas sociais. Pode-se reforçá-las, zombar delas, parodiá-las, denunciá-las, mas ao mesmo tempo, esses processos representam repressão, opressão,

prejuízo, indiferença, alívio, prazer, alegria. Assim sendo, nem sempre a norma é algo prazerosamente quebrado, assim como nem sempre defender a norma significa cometer uma opressão, ou mesmo um *bullying*. Melhor dizendo, a própria concepção de norma tem de ser repensada.

As normas e regras sociais não são apenas leis e instituições do Estado; elas atendem às necessidades das relações de poder existentes de forma pulverizada no contexto social amplo. Assim, relações de poder produzem discursos que regem a vida das pessoas em suas diferentes esferas, do que é considerado público/social ao que é tido como privado/particular. Esses discursos são, por sua vez, disseminados por inúmeras instituições como família, educação, ciências, trabalho, além, da polícia e outros poderes claramente estatais. Desta forma, perpetua-se a relação saber-poder.

São essas relações de poder que Foucault (2015) denomina biopoder. Para o autor, o biopoder age na vida das pessoas controlando atitudes e apreensões de si e do seu entorno. Os discursos produzidos historicamente sobre a sexualidade evidenciam uma forma de ação das estruturas de poder que não significa a nítida repressão, mas sim a contenção, ordenação e criação da sexualidade:

Censura sobre o sexo? Pelo contrário, constitui-se uma aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos susceptíveis de funcionar e de serem efeito de sua própria economia.

[...]

Cumprir falar do sexo como uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se (FOUCAULT, 2015, p. 27-28).

Assim sendo, as relações de poder não só anulam, negam, oprimem ou reprimem, mas também criam, regem, proliferam e determinam individualidades. De forma resumida, podemos afirmar que esses discursos premidos pelas relações de poder vão constituindo as pessoas, em seus comportamentos, atitudes e corpos. Afinal, são esses discursos que criam os seres humanos engendrados, ou seja, que aparentam determinado gênero, por consequência. Essas relações criam um gênero reificado, isto é, um contrato que apesar de social é reconhecido de forma naturalizada. Essa dimensão política é o que Butler (2015) discute, numa falsa ideia de natureza:

A “nomeação” do sexo é um ato de dominação e coerção, um ato performativo institucionalizado que cria e legisla a realidade social pela exigência de uma construção discursiva/perceptiva dos corpos, segundo os princípios da diferença sexual. Assim, conclui Wittig, “somos obrigados, em nossos corpos e em nossas mentes, a corresponder, traço por traço, à ideia de natureza que foi estabelecida para nós [...] ‘homens’ e ‘mulheres’ são categorias políticas, e não fatos naturais” (BUTLER, 2015, p. 200- 201).

Essas categorias políticas, então, são percebidas comumente como essenciais, mesmo que sejam instituições criadas discursivamente. E essas instituições produzem um contrato heterossexual que segue uma norma (ou matriz) que torna inteligível apenas um tipo de comportamento sexual: aquele que apresenta uma coerência entre sexo/gênero e sexualidade/comportamento sexual. Assim, essa matriz de coerência de gênero cria uma regra que, como tal, produz aquilo/aqueles/aquelas que são aceitos/as e aquilo/aquela/aqueles que são excluídos/as. Segundo Butler: “Conceitos, categorias e abstrações, argumenta [Wittig], podem praticar uma violência material contra os corpos que eles afirmam organizar e interpretar” (BUTLER, 2015, p. 201).

Prioritariamente, a homossexualidade fica fora da norma, portanto, a matriz de coerência de gênero é chamada de matriz heterossexual. Essa exclusão é estendida para todo comportamento que não corresponde ao esperado para homens e mulheres. Ou seja, há uma divisão binária dos gêneros em masculino e feminino e, ainda, uma imposição do que é coerente para homens e para mulheres respectivamente, não sendo possível aceitar socialmente nada que esteja “entre” as duas possibilidades ou que as misture ou, ainda, que borre as fronteiras de gênero.

Esses conceitos nos colocam uma indagação interessante: pelos procedimentos cômicos analisados, tanto por Bakhtin (2008) quanto por Bergson (2007), como o riso poderia agir mais uma vez sobre essas relações de poder que definem o corpo coerentemente engendrado? Para Butler, a heterossexualidade compulsória é a norma que carrega dentro dela uma incoerência inevitável, como numa comédia:

Nesse sentido, a heterossexualidade apresenta posições sexuais normativas que são intrinsecamente impossíveis de incorporar, e a impossibilidade persistente do identificar-se plenamente e sem incoerências com essas posições a revela não só como lei compulsória, mas como comédia inevitável (BUTLER, 2015, p. 211).

Juntamente com Butler (2015), acredito que a comicidade e o riso apresentam-se na raiz do gênero, ao mesmo tempo que podem emplacar um embate – leve e prazeroso, mas ainda assim um embate! – com as estruturas de poder ligadas aos papéis sexuais.

Inocência: o riso subversivo da paródia de gênero

Então, Senhoras e Senhores, volta à cena Inocência! Agora vamos admirá-lo pela ótica da paródia de gênero! Mas, como compreender o riso que causou, se não há comicidade entre as mulheres-palhaças, na visão de alguns teóricos da palhaçaria? Essa é a posição de Georges Minois:

Não há mulheres-palhaças, não há mulheres-bufas. Um rápido exame do mundo dos comicos profissionais, do show business atual, lhe dá razão [a Dupréel]. Mesmo vestida de homem, a mulher não é engraçada, ao passo que o homem vestido de mulher faz rir. Só a mulher velha, justamente aquela que perdeu a feminilidade, pode fazer rir. No jogo da sedução, o riso supre a ausência de charme (MINOIS, 2003, p. 611).

A pesquisadora Renata Franco Saavero (2011) cita o trecho para demonstrar que a teoria sobre a comicidade exclui as mulheres como sujeitos da produção e provocação do riso. No entanto, a exclusão programática da relação entre mulheres e comicidade nos ajuda a refletir sobre o cômico feito por mulheres. Se existe um momento em que a mulher perde a feminilidade, como afirma Minois, então mulher e feminilidade não são a mesma coisa, ou seja, a feminilidade é um conjunto de aparências e ações que uma mulher pode ter ou não ter. Portanto, feminilidade não emana das mulheres, pelo contrário, é conjuntural. Ao utilizar “feminilidade” e “charme” como sinônimos, o autor compartilha da ideia de que a feminilidade está intrinsecamente ligada à sexualização (ou hipersexualização) da mulher, ou ainda, à sua posição como objeto de desejo.

Destaca-se que, segundo a abordagem do conceito de gênero sob a ótica da “performatividade” proposta por Butler (2015), feminilidade e masculinidade são efeitos de atos performativos e sua repetição e não

– como crê o senso comum – a essência verdadeira/interna/natural de cada pessoa. Em suas palavras:

As próprias noções de sexo essencial e de masculinidade e feminilidade verdadeiras ou permanentes também são construídas, como parte da estratégia que oculta o caráter *performativo* do gênero e as possibilidades *performativas* de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2015, p. 244).

Dessa forma, assumindo a performatividade como determinadora do gênero, a autora propõe que a mesma seja a fonte de subversão das estruturas de dominação. Em outras palavras, a autora enfatiza que por meio de atos performativos subversivos é possível desmascarar ou escancarar as estruturas de poder que “erguem” as fronteiras binárias de gênero.

Esses atos performativos subversivos são chamados de paródias de gênero e são, por exemplo, os atos das *drag queens*, “sapatões”, “bixas”, “travestis”. Por sua vez, esses atos parodiam o que seriam as características “originais” dos gêneros masculino e feminino, mas, mais do que isso, escancaram que não há realmente um “original” a ser parodiado nesta divisão de categorias. O riso, mais uma vez, irrompe como denúncia dessa ilusão de aparência, pretensamente real:

Consequentemente, há um riso subversivo no efeito pastiche das práticas parodísticas em que o original, o autêntico e o real são eles próprios constituídos como efeitos. [...] A repetição parodística do gênero denuncia também a ilusão da identidade de gênero com uma profundidade intratável e uma substância interna. Como efeito de uma *performatividade* sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas

do “natural” que, em seu exagero, revela seu *status* fundamentalmente fantasístico (BUTLER, 2015, p. 252-253).

Assim, a paródia de gênero, então, se propõe como uma forma de proliferar as configurações de sexo/gênero e denunciar o seu caráter “não-natural” e, ainda, abalar o classificação binária e hierárquica dos gêneros.

Não obstante, há uma diferença muito importante entre *performance* e *performatividade*. O primeiro conceito pressupõe-se como uma situação ficcional na qual é possível dizer que se trata apenas de uma representação. Porém, no segundo, os atos performativos são realizados na vida cotidiana, percebida como “real”. Como afirma Butler:

Nomeadamente o fato de o ato [teatral/perfomático] não se define por contraste com o real, mas antes constituir uma realidade que é num certo sentido nova, uma modalidade de gênero que não pode ser prontamente assimilada pelas categorias pré-existentes que regulam a realidade do gênero. Partindo do ponto de vista dessas categorias estabelecidas podemos querer dizer, ‘oh, mas na realidade é uma rapariga ou uma mulher’, ou ‘na realidade é um rapaz ou um homem’, e ainda podemos acrescentar que a aparência contradiz a realidade do gênero, e que a realidade discreta e familiar deve estar lá, nascente, temporariamente não apercebida, talvez apreendida em outros períodos de tempo ou noutros lugares. O travesti, contudo, pode fazer mais do que simplesmente expressar a distinção entre sexo e gênero. Ele desafia, pelo menos implicitamente, a distinção entre a aparência e a realidade, que estrutura uma boa parte do pensamento popular sobre a identidade de gênero (BUTLER, 2011, p. 82).

No entanto, acredito que a cena possui um caráter subversivo, mesmo que em proporções mais brandas que a “performatividade” na vida cotidiana. Pois, mesmo diante da situação particular do espetáculo,

a representação da personagem Inocência e a dramaturgia de seu número têm um caráter altamente subversivo, incitado pelo riso. Personificada em Inocência, a atriz Lily Curcio, primeiramente, se despe da construção de seu gênero feminino, que é marcada em seu corpo, gestos e atitudes. Depois, assume uma corporalidade do gênero masculino – ou prioritariamente masculinizada – e encara uma cena declaradamente parodística. A contraposição “figura e fundo” permite a percepção do gênero enquanto aparência e não como essência.

Além disso, por se tratar da linguagem da palhaçada, a cena é hiperbólica. A crítica ao falocentrismo e a sociedade masculinizada, adoradora de pênis – e obeliscos! – é visível e risível. Vivida por uma mulher na pele de um homem, a masculinidade é colocada como uma “máscara” ou uma “carapuça”, adornada pelo ridicularizado “orgulho do falo”.

O riso, neste caso, pode ser classificado como “rir de” e “rir com”. Rimos de Inocência e sua veneração ao seu falo e, então, o castigamos por isso para “corrigir” sua atitude? Ou, rimos com Inocência de sua desmedida peripécia ao adorar o falo e, então, rimos dessa fresta, de uma segunda vida, na qual adorar o pênis acima de tudo é permitido? Em qualquer uma das hipóteses, juntamente ao carisma e o ótimo desempenho da artista, o efeito é o mesmo, envolvendo a paródia de gênero e a caricatura do poder falocêntrico.

Fig 1: Lily Curcio, no Cabaret'rans do “I Encontro Internacional de Mulheres Palhaças em São Paulo”



FONTE: Acervo do I Encontro Internacional de Mulheres Palhaças em São Paulo. – 2014.

Ex-change with Women Clowns: A reflection on gender issues as a source of laughter

Abstract |

This article discusses the ideas of comedy (BERGSON, 2007; BAKHTIN, 2008), traps of difference (PIERUCCI, 1999), performativity and gender parody (BUTLER, 2015), through the appreciation of the scene “Inocência” presented by Lily Curcio in the Cabaret’rans of the First

International Meeting of Female Clowns In São Paulo, "in 2014. The importance of affirmative actions for women and the character of denaturalization of the gender roles present in the comedy, especially in the clownery, is evidenced.

KEY WORDS: Gender. Woman. Clowning. Comedy. Parody.

Referências |

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Trad. Ivone Castilho Benedetti São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Trad. Renato Aguiar. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. **Actos performativos e constituição de gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista: gênero, cultura visual e performance**. Universidade de Minho (CEHUM), 2011. p. 69-88.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. **Da graça ao riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina**. 2012. 186f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003; p. 610-615.

PIERUCCI, Antônio Flávio. **Ciladas da diferença**. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 14-57.

SAAVEDRA, Renata Franco. **Mulheres palhaças: a poética e a política da comicidade feminina**. 2011. 186f. Dissertação (Mestrado em Artes

Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.