

THIAGO ARAUJO

**PALHAÇOS E PALHAÇAS ENQUANTO DEUSES IRREVERENTES EM  
ZONAS DE VULNERABILIDADE SOCIAL E EM DEFESA DOS DIREITOS  
HUMANOS**

Belo Horizonte

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional / UFMG

2017

THIAGO ARAUJO

**PALHAÇOS E PALHAÇAS ENQUANTO DEUSES IRREVERENTES EM  
ZONAS DE VULNERABILIDADE SOCIAL E EM DEFESA DOS DIREITOS  
HUMANOS**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
graduação Interdisciplinar em Estudos de Lazer  
da Escola de Educação Física, Fisioterapia e  
Terapia Ocupacional, Universidade Federal de  
Minas Gerais como requisito para obtenção do  
grau de Mestre em Lazer.**

**Orientadora: Dra. Cristinae Miryam Drumond de  
Brito**

Belo Horizonte

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional / UFMG

2017

A658p Araujo, Thiago

2017 Palhaços e Palhaças enquanto deuses irreverentes em zonas de vulnerabilidade social e em defesa dos direitos humanos. [manuscrito] / Thiago Araujo – 2017.

144 f., enc.:il.

Orientadora: Cristiane Miryam Drumond de Brito

Mestrado (dissertação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional.

Bibliografia: f. 01-150

1. Lazer – Aspectos sociais – Teses. 2. Recreação – Teses. 3. Interação Social – Teses. I. Brito, Cristiane Miryam Drumond de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. III. Título.

CDU: 379.8

Ficha catalográfica elaborada pela equipe de bibliotecários da Biblioteca da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais.

À Anderson Dias (in memoriam).  
Aos mestres e Companheiros de ofício, inspiradores  
desta pesquisa.

## AGRADECIMENTOS

Reitero, em primeiro lugar, meu agradecimento à orientadora Prof. Dra Cristiane Miryam Drumond de Brito pelo trabalho de orientação e pela oportunidade de inserção no campo de estudos do lazer.

Agradeço todos os dias a presença de minhas avós, de minha mãe, minhas tias pelos ensinamentos que ultrapassam a razão e principalmente minhas filhas, Tainá e Letícia pelo apoio incondicional a minha carreira como artista.

Agradeço ao meu pai, aos meus irmãos e aos meus avôs, os quais contribuíram ao longo de minha trajetória, muito maior que a acadêmica, me preparando para o mundo.

À Mabel Araujo Andrade e José Otávio Penido Fonseca pelo consulta brilhante.

Às conselheiras e mentoras Prof. Dra. Lea Perez, por ter me apresentado a Antropologia da Dádiva e da Festa e a Patafísica, que mudou meu olhar sobre a Ciência, à Prof. Dra Rita Gusmão, por me receber no Núcleo Leca de Palhaçaria da Escola de Artes Cênicas e por me permitir vivenciar a prática pedagógica cênica corporal.

A Ana Carolina Abreu, minha irmã de batismo Hotxuá e companheira de trabalho, pois estamos imersos no mesmo campo de estudos e fomos batizados juntos na tribo Krahô, foi quem me apresentou também a idéia do Cômico Ritual.

Ao Mestre Ismael Apracthi Krahô Hotxuá e a família Krahô, por terem me aceito como afilhado, honra e gratidão indescritíveis.

Ao mestre Zé Regino, que me apresentou a técnica cômica como ferramenta e ao professor Luiz Otavio que me recebeu no estúdio Fissões da Escola de Artes Cênicas que me trouxe a clareza da noção de ação física.

Aos saudosos mestres Tião Vieira, Jacó do Nascimento, João das Neves, Irene Ziviane, Angel Viana, Tortel Poltrona, Paco Pacolmo, Sandra Cordeiro, Advane Neia, Ana Luisa Cardoso, Grazi Sena.

Aos companheiros de trabalho, que me arrisco ao citar, sob pena de esquecer-me de algum, como Cícero Silva, Cristiano Pena, Rodolfo Goulart meu atual parceiro de dupla, Vicente Junior, Vinicius Carvalho, Gibran Muller, Thiago de Souza, Diego Gamarra, Natalia Carvalho, Luba Oliveira, Lud Benquerer, Liz, Flaviane Angélica, Daniel Bevilacqua, Sabrina Valente, Jennifer Jacomini, Ilma Silvério, Jairice Batista, Marilene Rodrigues, e finalmente Anderson Dias (in memoriam).

Muito obrigado aos professores Edson Carpinteiro Resende, Jeaneth Xavier de Araujo Dias e José Alfredo Oliveira Debortolli pela nobre leitura do trabalho na banca de avaliação final.

No âmbito institucional foi fundamental a bolsa de estudos da CAPES.

Enfim, a todos que de alguma forma se fizeram presentes nessa realização, muito obrigado!

Palhaços e Palhaças ao redor do mundo, uni-vos!

## RESUMO

Este trabalho se constitui num exercício de análise da presença de palhaços e palhaças em zonas de vulnerabilidade social e na defesa pelos direitos humanos. Traçamos em primeiro lugar, uma trajetória histórica e antropológica do palhaço, na qual são identificados o Cômico Ritual e a Arte da Palhaçaria como jogo e linguagem, que dialogam com a antropologia da Dádiva e com o Grotesco. Por meio de pesquisa bibliográfica sobre intervenções de palhaços e palhaças em zonas de vulnerabilidade, demonstramos diversas aplicações dos Jogos de Palhaço, bem como a ambigüidade que o ofício carrega, ora assumindo funções regidas por valores hegemônicos, ora por valores contra hegemônicos, através de sua presença em projetos sociais, políticos e humanitários. Nesse sentido, as tensões identificadas na arte da palhaçaria em zonas vulneráveis dialogam com o campo do lazer, por compreender que o Palhaço e a Palhaça atuam tanto como força política de transformação, estimulando as pessoas a se tornarem politicamente ativas, quanto como atenuadores de conflitos. Contempla-se, também, como elemento empírico as narrativas de experiências do autor como Palhaço.

**Palavras-chave:** Palhaço. Zona de vulnerabilidade. Riso. Recepção. Lazer.

## **ABSTRACT**

This is an exercise in analyzing the presence of the clown in areas of social vulnerability, which first traces an anthropological historical trajectory of the clown, in which are identified the Sacred Clown, the language of the Gift and the Grotesque, as well as narratives author's experiences as Clown. Through bibliographic research on clown interventions in vulnerable areas, it illustrates several applications of the clown game, as well as hegemonic and anti-hegemonic aspects of its presence in social, political and humanitarian projects. The tensions identified in the art of clowning in vulnerable zones dialogue with the field of leisure. The Clown acts as both a political force of transformation, encouraging people to become politically active, or as attenuators of conflict.

**Key-words:** Clown. Zone of vulnerability. Laughter. Reception. Leisure

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01– a,b, c	–	Máscaras da Idade da Pedra .Estas máscaras foram feitas pelos primeiros humanos que abandonaram a vida nômade na Idade da Pedra, a mais de 9.000 anos.	23
.....			
Figura 2	-	Comédia de Arquétipos da Roma Antiga Atelanas. Séc. II a.C.	27
.....			
Figura 3	-	Pã ensina Dafnis a tocar flauta Cópia de mármore, Romana. Reprodução de um original grego dos séculos III a.C.	28
.....			
Figura 4	-	Coliseu de Roma, fundos da Casa Dourada de Nero e afrescos “grotescos” em seu interior.	31
.....			
Figura 5	-	Legado Científico de Theodor Koch-Grunberg	35
.....			
Figura 6	-	Os <i>Makuxi, Netos de Makunaimi</i> .	35
.....			
Figura 7	-	O Louco (o arcano sem número)	36
.....			
Figura 8	-	a, b, c, d, e, f, g, h,i, j, k, l – Cômicos Rituais.	38
.....			
Figura 9	-	<i>Entrada triunfal em Jerusalém.</i>	52
.....			
Figura 10	-	<i>Grafite de Alexamenos II D.C., muralhas de Paladino “ ao menos adorou a seu Deus”.</i>	54
.....			
Figura 11	-	Dupla Patati Patata	70
.....			
Figura 12	-	Bufão Leo Bassi	72
.....			
Figura 13	-	Palhaços do CIRCA em Gleaneagles, Escócia	77
.....			

Figura 14 - Palhaços nos portões do Centro de Detenção da Imigração em Mexicali/Caléxico.....	83
Figura 15 - Mímico nas ruas de, Bogotá/Colômbia.....	85
Figura 16 - Buena Vista Social Clown, Bogotá/Colômbia.....	86
Figura 17 - Wilmar Guzman, Tim Cunningham, Carlos Andres Niño, Lucho Guzman, e Professor Teddy Loveperformance na Escola Jaime Salazar Robledo em Tokio, El Choco.....	89
Figura 18 - Antanas Monckus, o prefeito palhaço Bogotá/Colômbia.....	90
Figura 19 - Oficina sócio educativa Ayeklawn, Murcia, Espanha.....	93
Figura 20 - Experiências com o Jogo de Palhaços em Santiago de Cuba, .....	95
Figura 21 - Palhaço Matraca nas Ruas.....	96
Figura 22 - Membro do grupo Palhaços sem Fronteiras apresenta para sobreviventes do tufão Haivan, Tacloban nas Filipinas.....	97
Figura 23 - Experiência de inserção do palhaço na estratégia de saúde da família.....	99
Figura 24 - Thiago e Anderson Dias atuando em uma Escola pública pela Companhia Circense de Teatro e Bonecos.....	114
Figura 25 - Projeto Roda Mundo, apresentação do Espetáculo Manual de Sobrevivência na grande cidade.....	120
Figura 26 - Projeto Roda Mundo – Apresentação no Festival de Samba Coburgh/Alemanha.....	121
Figura 27 - Ateliê Riso In Formação – Personagem Xexeu, o feio. Encontro Internacional de Palhaços, Mariana/MG.....	122

Figura 28 - Cartaz do 2º Encontro de Palhaços de Mariana/MG, detalhe à esquerda: caricatura do personagem desenvolvido no Ateliê Riso In Formação.....	123
Figura 29 - Intervenção de rua do Coletivo de Palhaços – 2ª Semana Interplanetária de Palhaços, Belo Horizonte.....	124
Figura 30 - Intervenções Quase Espetaculares, Belo Horizonte, Morro do Papagaio.....	126
Figura 31 - Circo Miudinho, Diamantina/MG.....	127
Figura 32 - Oficina de Bufão Ritual com Andres Del Bosque, Cataguases/MG. ....	131
Figura 33 - “[...]apenas de calção, apresentei algumas imagens corporais para as crianças que se divertiam com meu trejeito[...]”.....	133
Figura 34 - Batizado com participação de toda aldeia, Aldeia Manoel Alves, Itacaja, Tocantins.....	134
Figura 35 - <i>Hotxuá</i> Rosinha, que cortou meu cabelo, .....	136
Figura 36 - Thiago no Festival da Batata <i>Hotxuá</i> , terceiro em pé, da direita para a esquerda.....	137

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>2</b>	<b>DE ONDE VEM E PARA ONDE VÃO OS PALHAÇOS.....</b>	<b>17</b>
	2.1 Heranças da palhaçaria: definições e usos do termo	
	2.2 Grotesco como cânone	
	2.3 Cômicos- rituais	
	2.4 Interdição do riso na liturgia cristã	
	2.5 Antropologia da dádiva aplicada a arte da palhaçaria	
	2.6 Jogo e linguagem de palhaços	
	2.7 Poder e hegemonia na arte da palhaçaria em zonas de vulnerabilidade social	
<b>3</b>	<b>ATUAÇÃO HUMANITÁRIA.....</b>	<b>72</b>
	3.1 Método do levantamento bibliográfica	
	3.2 Breve descrição dos casos analisados nos artigos	
	3.3 Papel social do palhaço	
	3.4 Emoção, humor e riso	
	3.5 Lazer e palhaçaria	
<b>4</b>	<b>MINHA EXPERIÊNCIA COMO PALHAÇO EM ZONAS DE VULNERABILIDADE SOCIAL DURANTE 10 ANOS .....</b>	<b>111</b>
	4.1 História de vida	
	4.2 Retrato da atuação em favelas de Belo Horizonte	
	4.3 Meu batizado como afilhado Hotxuá	
	4.4 O Ritual da Batata	
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>138</b>
<b>6</b>	<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>142</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Buscou-se nesta pesquisa compreender a importância do palhaço e da palhaça na atualidade, os sentidos de sua presença e seu protagonismo em zonas socialmente vulneráveis. Ao refletir sobre as distintas aplicações do jogo de palhaços nesses lugares, foi necessário buscar definições e usos da arte da palhaçaria ao longo da história da humanidade por meio de evidências e marcos arqueológicos; constituir a delimitação da vulnerabilidade social para, em seguida, identificar elementos hegemônicos e contra hegemônicos na presença do palhaço e palhaça em zonas de vulnerabilidade social e em defesa dos direitos humanos.

Nesse sentido, fez-se necessário buscar referências na trajetória dos sentidos e papéis de palhaço ao longo da história da humanidade, sem perder de vista que esta abordagem, no âmbito da sistematização acadêmica, está em construção e tem tantas limitações quanto riquezas a serem extraídas. Alguns marcos históricos e arqueológicos traduzem transições semânticas e de sentidos dos papéis de palhaço que podem guiar nosso olhar para compreender a complexidade e a heterogenia que caracterizam o jogo e a linguagem do palhaço. Esses marcos históricos suscitam interpretações distintas sobre formas de uso e manipulação ideológica e política antigas, que dão sentido histórico ao jogo de palhaço, pois o palhaço sofre transformações ao longo do tempo e como qualquer arte, está inserido em contextos e sistemas ideológicos.

A princípio, o palhaço poderia ser considerado um ser livre e desatrelado de quaisquer sistemas hegemônicos, mas acreditamos que historicamente sua atuação e seus jogos também foram utilizados de forma indutiva e ainda o são, justamente para atender esses sistemas hegemônicos, conforme será ilustrado por marcos históricos pontuados nesta pesquisa, até a atualidade. Diante dessa ambivalência criada pelo palhaço, ora atendendo a inculcação hegemônica (ALVES, 2010), ora desconstruindo-a, pergunta-se: em qual dessas duas dimensões os palhaços em zonas socialmente vulneráveis se encontram?

Ao buscar respostas para essa questão, a investigação sobre o riso e o grotesco se fez necessária. Nesse caso, a leitura dialética sobre o riso e o papel do grotesco no desenvolvimento da cultura popular teve como referência os estudos de Bakhtin, no contexto da produção literária de François Rabelais na Idade Média, revelando aspectos do corpo grotesco e as imagens distorcidas e exageradas presentes na cultura popular da época através do estudo dos símbolos abordados na literatura do autor.

Se o humor e o riso estimulam capacidades interpretativas e comparativas de associação de informações, sua potência em estimular e gerar pensamento crítico permite-nos operar experiências simultâneas de diversão e divergência, na medida que revela através do absurdo, do exagero, o que se esconde por trás da seriedade e da visão unívoca da realidade. Nesse sentido, tem-se a impressão de que os palhaços em zonas vulneráveis trabalham menos com uma mensagem dirigida e defensora da ideologia dominante e buscam mais a potência interpretativa do espectador, no intuito de jogar com a recepção do público. Essa percepção é fruto da minha vivência como palhaço atuante nas ruas e em zonas de vulnerabilidade social. Dessa atuação surgiu a necessidade de pesquisar o que se tem produzido academicamente sobre a presença de palhaços e palhaças em zonas periféricas e vulneráveis na atualidade.

Como toda pesquisa revela algo do percurso pessoal de cada pesquisador, essa não é diferente. A partir dessa vivência pessoal com todas as marcas que ela me deixou, construí essa pesquisa com a seguinte trajetória.

No primeiro capítulo busquei caracterizar o palhaço e a palhaça desde seu legado histórico de práticas cômicas rituais, bem como pela distinção de definições, usos do termo desde a antiguidade até o circo moderno. Articulei também relações do palhaço com o grotesco, o bufão e as máscaras rituais irreverentes nas tribos ameríndias e na antiguidade. Outro aspecto abordado é o fenômeno de interdição do riso na liturgia católica, ilustrado pela supressão do *Risu Paschalis* no calendário cristão, impedindo o riso em seus rituais. Fiz ainda, neste capítulo, uma reflexão sobre a teoria da dádiva, necessária para compreender o fenômeno de interação, comunicação e “troca simbólica”

presentes no jogo de palhaços, principalmente na triangulação visual: palhaço-ação/objeto-público, diante da evidência do ato de reciprocidade que se põem em curso no jogo da palhaçaria e de como essa reciprocidade faz parte de uma condição de socialização elementar humana, fundante de valores e noções da “economia simbólica”.

Num outro tópico abordei as características que definem a arte da palhaçaria enquanto jogo, ou seja, como este manancial também se torna linguagem, na qual a própria ação transporta a informação em função de um processo relacional estabelecido. A proposição desse capítulo foi trazer compreensões de elementos que se articulam na arte da palhaçaria, para fundamentar análises inerentes a pesquisa, quer dizer: a análise da função sociopolítica do palhaço e da palhaça em zonas de vulnerabilidade social, diante das relações hegemônicas e contra hegemônicas existentes neste contexto. Dessa forma, compreender o palhaço historicamente visou identificar características predominantes nas ações dos diversos palhaços e palhaças ao longo de sua existência e correlacionar com atuações recentes do século XX e XXI, principalmente em zonas de vulnerabilidade social e na defesa dos direitos humanos.

No capítulo II o levantamento bibliográfico empreendido nos levou à caracterização de distintas atuações de caráter humanitário de palhaços e palhaças, extensivas ao ativismo social em defesa dos direitos humanos, devido a sua relação com as zonas de vulnerabilidade social. As zonas de vulnerabilidade social tem relações geopolíticas e territoriais com indivíduos diretamente afetados por problemáticas diversas. Buscamos refletir também neste capítulo alguns tangenciamentos entre a arte da palhaçaria e o lazer.

Minha atuação como palhaço narrada no último capítulo, marcou e afetou o percurso dessa investigação, pois como palhaço carregou desde o início a vivência em favelas e periferias, na medida em que sou um morador de subúrbio e desde muito cedo compreendi como a ambiguidade do riso, provocativa e ao mesmo tempo reprodutora de valores hegemônicos toma os sentidos e como influenciam as pessoas.

Os palhaços e as palhaças podem revelar “verdades” subentendidas por meio de criações, expressões e improvisos com duplo sentido, sugeridas pelas metáforas cômicas, bem como podem confirmar e reforçar valores de segregação e preconceito. Podem distinguir entre certo e errado, o belo e feio, o puro e o impuro, induzindo uma interpretação do que é engraçado e aceitável como diversão associada a poderes hegemônicos. De outra forma, esta visão dialética entre o ato de divergir e divertir nos leva a perceber elementos semelhantes nas práticas de diversão presentes no entretenimento comercial, reproduzidor de valores e inculcações hegemônicas e nas práticas e atos de resistência ou denúncia social, como o estímulo alternado ao protagonismo e a espetância.

Diante desta percepção construída ao longo de minha trajetória de atuação, optei também por oferecer um capítulo da minha própria história de vida e uma narrativa etnográfica do meu batizado em uma aldeia *Krahô* como Cômico Ritual. Com intuito de contribuir para a compreensão da arte da palhaçaria nesta pesquisa, agrego minha própria experiência, por meio de uma análise de minha trajetória como palhaço. Esta narrativa servirá para estabelecer um diálogo com a empiria encontrada nos artigos selecionados no levantamento bibliográfico. Narrar minha própria história fará parte de uma auto pesquisa, na medida que ao lembrá-la, vou entrecruzando matizes do objeto pesquisado.

## **2 DE ONDE VEM E PARA ONDE VÃO OS PALHAÇOS**

### **2.1 Heranças da palhaçaria: atuação, definições e usos do termo**

As referências do riso, da bufonaria e da religiosidade, se organizam historicamente de maneira arquitetural, seja através da cronologia, ou por meio das suas notáveis persistências, até os dias atuais, nas relações entre arte e convívio social. O Palhaço é herdeiro do Bufão e das máscaras cômicas da *Commedia Dell' arte*, dos Saltimbancos e Menestréis de rua, num contexto de

desenvolvimento mercantil das artes cênicas, o que marca sua distinção dos usos rituais das práticas grotescas dos povos antigos e tribais.

Palhaços são os principais e mais recorrentes personagens dos circos do Brasil; figura central nos espetáculos dos pequenos e médios circos, responsáveis pela irreverência e insolência (BOLOGNESI, 2003). Além de sua presença em circos, também são encontrados em campanhas publicitárias, festas particulares, campanhas educativas, ações de mobilização social, zonas de conflito, hospitais entre outras possibilidades. Temos ainda a notável efervescência da Palhaça, como definição de gênero, diante das recentes conquistas da mulher Palhaça, aliada a uma luta histórica sangrenta contra a repressão da mulher para determinados ofícios e ocupações.

O palhaço brasileiro tem características e funções que o europeu desconhecia, evidenciadas em sua presença teatral no melodrama brasileiro. Esse aspecto é marcante, pois possui entradas e reprises, repertórios cômicos baseados na capacidade de interpretação e improvisação dos artistas. Os palhaços passaram a integrar o melodrama e a comicidade na cena dramática brasileira (BOLOGNESI, 2003; REIS, 2013). Basicamente a atuação de palhaços no picadeiro tem os gestos mais exagerados que no teatro (FERRACINI, 2001; BOLOGNESI, 2003)

Tradicionalmente, os palhaços de circos no Brasil, nos remetem as características dos palhaços europeus Augusto e Branco. No Brasil são chamados também de *cabaretier* para o palhaço Branco que veste roupas pomposas, brilhantes, herdadas do Arlequin da Commedia dell'arte. Com atitudes elegantes busca o riso com luxo e está sempre pronto a ludibriar o parceiro em cena, no Brasil também é denominado “escada” ou “crom”. As características do Tony ou Tony-excêntrico, outra denominação de palhaço no Brasil, se aproxima do palhaço Augusto, o eterno perdedor ingênuo, de boa fé e sempre vulnerável ao domínio do Branco. Várias referências nos dizem da origem do termo “Branco e Augusto”, que definem uma dupla e uma modalidade de atuação do palhaço no circo, sua característica mais marcante é a dramaturgia antagônica repleta de nuances e rompimentos gerados pelas

disputas e mascaramentos que a dupla se propõe. A grande novidade da existência de uma dupla antagonista, além de sintetizar o conflito humano, diz respeito às forças históricas (revolução industrial, expansão das metrópoles e das categorias de trabalhadores urbanos) que propiciaram a popularização e a valorização de um personagem rude, desajeitado, caipira, vagabundo, estúpido e ridículo (BOLOGNESI, 2003; REIS, 2013).

Outra herança do palhaço vem do circo de cavalos do militar Philip Astley no século XVIII. Em uma escola de equitação, Philip Astley, além do ensino dos exercícios militares, ensinava também proezas de homens sobre os cavalos. Assumiram assim, imitações cômicas com cavalos, propiciando um certo relaxamento pelo riso e transformando o lugar em casa de espetáculos. No entanto, toda essa apresentação ainda era realizada para membros da corte, da aristocracia e das instâncias sociais ligadas aos quartéis. Outras camadas sociais não tinham acesso aos espetáculos equestres. Os circos de cavalos incorporaram com o tempo outros artistas que se apresentavam nas ruas e feiras de Londres e Paris, quando finalmente se integraram os acrobatas, malabaristas, pirofagistas, dançarinos de corda etc., com esquetes, mimodramas e hipodramas, preparados sob adornos teatrais (BOLOGNESI, 2009).

Somado ainda, na caracterização do Palhaço como conhecemos no circo moderno, as influências da pantomima inglesa e da *comédia Dell'arte* são notáveis. O termo *clown* (*cloud*, caipira) na pantomima inglesa define o cômico principal, com funções de serviçal e que participa geralmente de cenas curtas de profunda excentricidade e tolice, posteriormente o termo prevalece nos ambientes ligados ao circo. Uma antiga reminiscência se dá na sua aparição no teatro de moralidades inglês, caracterizado pela gratuidade e improvisação de suas intervenções (BOURGY, 1999 APUD BOLOGNESI 2003).

O teatro cômico inglês se aperfeiçoou em tendências de personagens específicos, assim como o italiano, que traz o termo Palhaço (*payaso*, feito de palha, envolvido na palha), ambas sofrem influências a partir da pantomima e

da *Comedia Dell arte*. Depois se reencontraram e proporcionaram as características pelas quais o palhaço circense ficou conhecido.

O hipodrama é uma ilustração oferecida por Bolognesi (2003) para o surgimento do clown e sua presença entrecortada nos números de acrobacia e risco. Dois grupos originalmente se destacavam: o grupo “de cena” e os “excêntricos” cavaleiros ou acrobatas. Grimaldi (1778 – 1837) e Ducrow (1793 – 1842) são referências quando se trata de combinar perícias e facécias teatrais cômicas.

A partir do século XIX os interlúdios cômicos se tornam parte essencial nos espetáculos de circo. Como resultado da necessidade de inovação nos espetáculos e da sobrevivência dos artistas saltimbancos, desenvolveram como inovação a metalinguagem circense de imitação e hipérboles dos números de risco. No século XIX, os espetáculos circenses

[...] estão também sintonizados com as preocupações burguesas, tanto na história (com desdobramentos na política, na sociedade e na moral), como também na exposição de um sujeito em conflito com a natureza. Duas obras merecem registro: uma primeira, de matriz literária, com a criação do hipodrama Mazeppa, inspirado em poesia de Lord Byron; outra, de natureza histórica, a Batalha da Alma (BOLOGNESI, 2009,p.5).

O espetáculo circense nasce, tendo como ator principal o cavalo. Há a “[...] exaltação das proezas militares, em um formato cênico que previa o treinamento dos cavalos para mostrar sua “emoção” e seu “caráter” (BOLOGNESI, 2009, p 11).

Outra referência interessante que merece ser citada é relativa à conquista da palavra pelos palhaços franceses, já que a palavra na cena dialogada era uma concessão do Estado. O ano de 1864 é especialmente importante, pois Napoleão III revoga esta lei e um horizonte novo se descortina para os palhaços da época. A partir daí se expande um leque de possibilidades para a atuação cômica no circo, o que permite afirmar que o palhaço como tal é uma criação do circo moderno (AUGUET, 1974 APUD BOLOGNESI, 2003),

não sem considerar uma gama de menestréis e charlatões populares de ruas e feiras.

A influência da arte cênica de rua se faz presente. De um lado os *excêntricos*, acrobatas, malabaristas e equilibristas, abusando de habilidades arriscadas; de outro, os *shaksperieanos*, falantes, dramáticos, que influenciaram a formação da dupla Branco e Augusto, consolidados na imagem da dupla Foottit e Chocolat (1910), que permitiram a recorrência de diversos elementos cênicos e técnicas cômicas corporais. Utilizavam roupas extravagantes, rompendo com o cotidiano convencional pela vestimenta, excêntricos, utilizavam paletós customizados, ou sapatos avantajados, maquiagens de cores vermelha, preta e branca, narizes de bola ou simplesmente rubros, em um estado alterado de graça em busca da cumplicidade do espectador.

Outra figura que precisamos conhecer para compreender a caracterização do Palhaço se refere ao Bufão, que assim como o Palhaço é um personagem-tipo que através de uma marca própria, joga com o grotesco das contradições, dos tabus e interdições sociais, por apresentar o exagero e a deformidade e provocar o riso pela metáfora, ironia ou pela paródia (BORDIN, 2011). Não podemos deixar de citar os Bobos de corte como derivação dos personagens bufônicos, bem como os anões e os gigantes, inseridos no realismo grotesco medieval, investigados por Mikhail Bakhtin (1996, 2010) a partir do contexto da obra de François Rabelais, escritor que retrata a cultura popular da Idade Média.

Os Bufões e os Bobos, nesse contexto, faziam parte do universo medieval e representam a subversão das regras rígidas impostas no feudalismo. Durante as festas, essa subversão era permitida pelo riso e pelas paródias nas cerimônias católicas. Os Bufões e Bobos de Corte eram os únicos que para divertimento do povo podiam falar tudo do rei, zombar a igreja; exerciam um papel político através das inversões hierárquicas e subversão das regras. Para Bakhtin, (2010), os Bufões e Bobos de Corte estão na fronteira entre a vida e a arte, provocando um riso ambivalente que nega e afirma códigos culturais. Nas festas religiosas, mesmo na atualidade, essa dualidade

se remete às festas de São João, de Folia de Reis, do Bumba meu Boi, nas quais a comicidade está presente, para além das relações hierárquicas.

Essa dualidade, tão bem caracterizada pelo maniqueísmo do bem e do mal, do sagrado e do profano, do puro e do impuro, expressa por um gesto, pode revelar os problemas sociais, políticos e econômicos de sua época. Hoje o Bufão diz respeito a uma “máscara grotesca utilizada pelo ator popular”. (Lopes, 2005 apud BORDIN, 2011).

O Bufão nos possibilita divertir e divergir. Propõe um exercício de comparação e antagonismo que denuncia, por uma enunciação jocosa, carregada de atributos de irreverência e insolência, a hipocrisia da seriedade das instituições e suas verdades, distende, portanto, as disposições políticas e sociais, mostrando suas deformidades (ICLE e LULKIN, 2013). Outrossim, nos convida a suspender os sentidos pré-concebidos ordinários e a compartilhar os sentidos engendrados extra cotidianamente pelo corpo bufônico e seus jogos.

Nesse contexto, de reconhecimento do legado cultural, das máscaras e personagens tipo irreverentes, revelam-se evidências da existência de um cânone cômico, o olhar sagrado sobre o palhaço e a palhaça assume seu espaço como fato contemporâneo latente, enquanto atividade bufonesca, grotesca por essência, raiz que nos permite pensar a palhaçaria a partir da sacralização de sua figura, desde os primórdios da cena cômica, com os Cômicos Rituais.

O Cômico Ritual na etnocenologia e na antropologia nos remete aos arquétipos dos Deuses mais remotos, de personalidades míticas irreverentes, inspiradores de máscaras e personagens rituais, com traços e características presentes nos palhaços e palhaças de hoje.

**Figura 01**– a,b,c – Máscaras da Idade da Pedra .Estas máscaras foram feitas pelos primeiros humanos que abandonaram a vida nômade na Idade da Pedra, a mais de 9.000 anos.



Fonte: The Israel Museum in Jerusalem.

Diante da existência exígua de literatura e espaços dedicados à estudos aprofundados da arte da palhaçaria, o percurso histórico e antropológico do surgimento do Palhaço e dos significados do seu papel se constitui numa pesquisa basilar para fundamentação do nosso trabalho de análise, como um desafio necessário ao nosso percurso de detecção do biopoder hegemônico e contra hegemônico, presente no jogo de palhaços.

Historicamente os ritos cômicos com suas personalidades histriônicas são consideradas uma arte menor em detrimento da tragédia. Na obra *Arte Poética* (335 A.C.)<sup>1</sup>, Aristóteles não nos diz muito sobre a comédia, acusando poucas informações sobre sua origem, no entanto, oferece uma descrição pormenorizada da tragédia e apresenta uma defesa bastante afirmativa de tal modalidade teatral.

Aristóteles considera a tragédia e a comédia assim como a epopeia, como artes da imitação, mas indica valores morais e estéticos mais “nobres” e “admiráveis” na tragédia. Se de um lado tem-se como característica básica a dramatização ao revés da declamação lírica, por outro lado, quando se trata de

---

1

Destrée, Pierre. *Organon*, Revista de Letras da UFRGS.v. 24, n. 49 (2010)

desenvolvimento artístico, revela-se um investimento menor na comédia, na viabilização da presença do coro na comédia, como produção artística paga na época. Diz da comédia no capítulo V:

A comédia é, como já dissemos, imitação de maus costumes, mas não de todos os vícios; 1. Ela só imita aquela parte do ignominioso que é o ridículo. O ridículo reside num defeito ou numa tara que não apresenta caráter doloroso ou corruptor. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme, que não é causa de sofrimento.  
(Aristóteles, 335 A.C, p.1449a37-49b1)

Nesse sentido, Umberto Eco (1980) em seu romance *O nome da Rosa*, narra uma intriga baseada no sumiço do segundo volume da obra “Poética” de Aristóteles que tem como tema a comédia. Esse volume perdido em algum momento da Antiguidade ou no começo da Idade Média nunca foi encontrado. Não há vestígios, apenas uma menção da existência desse volume realizada pelo próprio Aristóteles no seu texto “Retórica” (DESTREE, 2010).

Nota-se diante de tantos elementos controversos que existe uma interpretação distorcida, ao longo de séculos de estudos, na qual Aristóteles não valorizava a comédia, no entanto, contrariamente, no capítulo IX, Aristóteles discorre de maneira afirmativa sobre o valor da comédia na época. Aristóteles afirma categoricamente que a comédia é universal e que porta conteúdo filosófico compreensível ao povo.

Dessa forma, não é que ele simplesmente considere a comédia como inferior a tragédia, mas que a comédia, na época, era considerada como inferior, pois os poetas cômicos também seriam inferiores ou vulgares, estigmatizados pela índole do artista, pelo conteúdo e modalidade de sua obra.

BOAL (1991,) defende a existência, na obra de Aristóteles, de elementos coercitivos e dissimulados que separam a Poética e a Política e que são responsáveis pela dominação psicológica, através da “eliminação de más tendências” e intimidação do espectador, intitulado por ele como “sistema coercitivo poético político aristotélico” (BOAL, 1991, p.18)

Essa interpretação de Boal (1991) pode colocar mais “lenha na fogueira”, nos levando ao limite da interpretação (ECO, 2016) sobre a relação

entre Poética, Comédia e Política e sobre como o palhaço está envolvido nesta rede complexa.

Acreditamos que esta distorção de desvalorização da comédia em detrimento da tragédia, reflete-se nas escassas pesquisas a respeito do palhaço como herdeiro direto desta arte cômica nos dias de hoje.

## 2.2. Grotesco como cânone

A noção de grotesco é importante para entendermos os diversos papéis e sentidos da palhaçaria. O grotesco expressa a união do sublime e do escatológico. As relações entre o grotesco e o sublime passam pela ficção e conseqüentemente pela intencionalidade da imaginação, que complementa as aberrações e coincidências naturais com a distorção promovida pela atividade da imaginação humana. O processo da imaginação, embora cheio de fantasia, traz resultados completamente concretos, com substância, vigor e profundidade (BORGES, 2002).

Assim a cultura popular se caracterizara por um ambiente de criações metafóricas e histórias fantásticas, exageros e fusões impensáveis, que retratará a presença do grotesco na cultura através da literatura e do teatro, pista para compreender melhor a herança do corpo e de imagens grotescas que rondam a palhaçaria, como nos revela Bakhtin (1996) em “Cultura Popular na Idade Média no contexto do escritor François Rabelais”.

Para compreendermos o quão complexa é a trajetória do palhaço devemos retornar à sua reminiscência grotesca no seio da cultura grega, matriz colonizadora global nos últimos 5 mil anos.

O grotesco é uma expressão artística máxima que revela a força e a pujança do império helênico na antiguidade clássica. O termo é usado, inicialmente, para designar um tipo de arte ornamental, constituída de afrescos com fusões e distorções hiperbólicas e fantásticas de plantas, humanos e animais, que geram uma influência estética marcante que vai consolidar as

bases da colonização romana, a partir do maniqueísmo entre bem e mal, belo e feio, puro e impuro (MINOIS, 2003).

A palavra *grotesca* ganha definições mais amplas à medida que teóricos e filósofos detectam, na literatura, aspectos ligados àquelas representações plásticas (HUGO,2002). Não voltaremos aos primeiros contadores de histórias da Idade da Pedra (DARIO FO, 1969), reminiscentes dos primeiros atores humanos, vamos apenas a partir da Grécia.

**Figura 02:** Comédia de Arquétipos da Roma Antiga Atelanas. Século II a.C.



Fonte: <https://licenciatureateatroiffuminense.wordpress.com/2016/05/24/teatro-romano/>

Das *Atellanas* gregas (II a. C), personagens de farsas teatrais que retiravam seus diálogos de relações sociais convencionais da época, utilizavam máscaras estereotípicas e grotescas como as mostradas acima. A cultura

teatral grotesca grega passa também pelas *Bacantes*, personagens femininas grotescas presentes no culto popular a *Dionísio*, símbolo da derrisão e da desordem nos ditirambos e rituais saturnais (BULFINCH, 2002). Nos dias que eram dedicados às cerimônias, à *Dionísio*, no *calendário grego*, as *Bacantes*, também chamadas de *Coribantes*, saíam aos bandos, junto a um *Corifeu* (líder), cantando e dançando.

Outras personagens grotescas fundantes podem ser melhor descritas a partir da mitologia grega de outros deuses menores (BULNFICH, 2002).

Nesse caso, *Os Sátiros* são passagem obrigatória para se conhecer um pouco das imagens grotescas gregas. São divindades menores que acompanhavam Baco ou Dionísio, com formas físicas idênticas às de Pã que, certamente, inspiraram *Os Sátiros* romanos, com orelhas mais bicudas, trazendo também nas mãos, geralmente, uma flauta ou uma taça e um tirso (pequeno bastão, enfeitado com um ramo de hera ou videira).

Pã (Faunus ou Luperco, em latim, conhecido também como Priapo)<sup>2</sup> é uma divindade caracterizada por um homem barbudo, de cabelos desarrumados, um falo descomunal, com cascos de bode e tendo um par de chifres (BULNFICH, 2002).

---

2

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A3>

**Figura 03:** Pã ensina Dafnis a tocar flauta. Cópia de mármore, Romana. Reprodução de um original grego dos séculos III a.C.



Fonte: Collezione Farnese, Museu Arqueológico de Nápoles imagem grega (sem data).

Nascido de Penélope (filha do rei Dríope) e de Hermes que a seduziu tomando a forma de um bode, Pã não só acompanhava o séquito de Dionísio, como adorava correr nu por entre vales e montes, caçando ou acompanhando a dança das ninfas dos bosques e das montanhas (BULFINCH, 2002).

Veremos, portanto, a subversão da força do grotesco na Grécia antiga, da força da magia, da adoração de deuses associados a fenômenos naturais, deuses de cornos, tendo seus cultos suprimidos com o advento da colonização monoteísta.

Como nos retrata Coulanges (2006) em “Cidade Antiga”, o politeísmo romano tem herança de deuses que representam fenômenos da natureza associados a um culto aos parentes mortos, nos quais consideravam também deuses os seus parentes, sendo seus sepulcros intransferíveis e invioláveis, relacionando propriedade, religião e justiça.

No século 300 d.c., destaca-se a conversão de Roma ao cristianismo, que faz uma apropriação da cultura grega inicialmente, ocultando ou distorcendo elementos e em seguida de outros povos colonizados em favor de uma negociação cultural que irá reconstruir o poderio romano sobre as nações colonizadas e, sobretudo, sobre os plebeus (COULANGE, 2006).

Essa negociação é ligada a uma visão de mundo que busca encontrar elementos que se comuniquem entre culturas para introduzir a ideologia de combate ao mal comum nas religiões antigas e suas estruturas de poder (COULANGE, 2006). Em última instância, nos remete a supressão das crenças anteriores como o animismo, o totemismo e a fertilidade da natureza.

O grotesco grego é transportado para a cultura romana como algo atrativo, mas inferior (Hugo, 2002). As influências gregas posteriores utilizavam-se da imagem da violência de forma relativa, pois nem sempre o violento representa o mal, assim o grotesco nos revela a relatividade do mal, a complementaridade dos sentidos invertidos (MINOIS, 2003).

A conversão politeísmo/monoteísmo é o retrato de uma tortuosa e violenta negociação cultural na formação do ocidente global, nos influenciando até o momento presente. O grotesco passa a guardar elementos que só poderiam ser acessados por cultos e práticas iniciáticas ou como clichê literário e teatral. O grotesco decai de uma posição de cânone mítico para superstição herética ou face cômica da cultura popular (BAKTHIN, 1996). Como desdobramento, sofisticou-se o maniqueísmo entre o bem e o mal, desenvolvido plenamente a partir do aparato religioso institucional criado pelo império romano, a Igreja Católica<sup>3</sup>, que consegue localizar e negociar os elementos

---

3

A invenção da Igreja Católica Apostólica Romana – Recentemente Joseph Atwill publicou o livro O Messias de César, onde coloca dois livros, A Guerra Judaica, de Flávio Josefo, escrito no século I, e o Novo Testamento, lado a lado. A sequência de eventos e locais do ministério de Jesus são praticamente as mesmas da sequência de eventos e locais da campanha militar do imperador romano Tito Flávio, descrito por Josefo em seu manuscrito do século I. “Acredito que a religião é inventada pelos tiranos e classes dominantes que a usam como uma ferramenta de controle da mente. É muito claro para mim que os romanos criaram o cristianismo como uma religião de Estado, uma estrutura de autoridade do topo para baixo. Os escravos não poderiam se rebelar contra o sistema porque eles acreditavam que Deus era representado pela figura do Pontifex Maximus, o Papa estava no topo. Porém, os escravos se rebelaram porque eles sabiam que era Cesar quem estava no poder. Essa é a razão pela qual Cesar sempre tentou se tornar um Deus vivo. A cultura do império existiu por centenas de anos e sempre tentou dar a impressão de que Cesar era Deus. Isso aconteceu porque eles sabiam que as pessoas não se rebelariam contra Deus.

sociais como sagrados ou profanos, puro ou impuros, como forma de eleger inimigos demoníacos comuns.

Não obstante, os romanos ao longo da formação de sua fé cristã apagaram as origens orientais da sua civilização, traduzidas no grotesco, mesmo utilizando-se de seus deuses grotescos e demorando ainda alguns séculos para consolidarem esta discriminação contra a influência grega (BULNFICH, 2002, COULANGE, 2006). Como evidência, vejamos o caso da descoberta no subsolo do Coliseu. O Coliseu de Roma foi construído sobre o lago da casa de Nero, sendo os fundos da Domus Áurea, seu palácio residencial. O Coliseu foi uma construção requisitada pelo imperador Nero após o grande incêndio que consumiu boa parte da cidade em 64 d.C. (o qual se atribui a ele). Na antiga Domus Áurea, espaços subterrâneos reabertos depois de quase 2 mil e quinhentos anos, foram descobertas fantasiosas pinturas: imagens, figuras, estátuas compostas de pessoas ou deidades, metade gente e metade animal ou metade figura mítica, o que evidencia que Nero também se inspirou nessa referência estilista greco-oriental<sup>4</sup>.

---

No final, eles não conseguiram fazer as pessoas acreditarem que Cesar era deus e esta é a razão pela qual os romanos decidiram inventar o cristianismo.”, extraído de entrevista virtual <http://noticias.terra.com.br/ciencia/pesquisa/historiador-jesus-nao-existiu-e-cristianismo-tem-sido-uma-catastrofe,6b39f4113ccc1410VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html>

4

Fonte: <http://www.archaeology.org/issues/187-1509/features/3562-golden-house-of-an-emperor>. Acesso em: 22 mar.2017.

**Figura 04:** a,b,c – Coliseu de Roma, fundos da Casa Dourada de Nero e afrescos “grotescos” em seu interior.



Fonte: <https://www.tempointegralblog.com/coliseu/>

Tais imagens evidenciam a herança oriental da cultura pré-cristã e a capacidade do império romano de se apropriar das imagens e mitos gregos, no entanto com outra acepção (transição dos deuses gregos para o panteísmo romano e em seguida para o monoteísmo). Essa utilização foi em prol de uma colonização que negociou o significado dos mitos e imagens, que santifica personalidades escolhidas da cultura colonizada “em troca” da extirpação da cultura colonizada em si, confirmando a concepção de Augé (1998), de que a colonização começa com a ressignificação de símbolos.

Outra referência posterior de personagens-tipo romanos foram os “Mimos” e os “Zannis”, que ao invés de se utilizarem apenas de máscaras, se utilizavam de máscaras e de expressão corporal, referências greco-romanas das manifestações teatrais populares, burlescas e satíricas, que por característica própria traziam a violência e a precariedade humana estampada em seus trejeitos (FO, 2011).

Assim, a resistência e a subversão, características tão presentes na cultura popular também são demonizadas, enquanto prática sensorial humana produzidas de modo marginal, mais notadas ainda, em contextos onde havia a resistência e a sabotagem do sentido hegemônico, como feiras, festas, bares, inspiradas e regidas pelo senso crítico ou pelo senso de humor (BAKTHIN, 1996). Os elementos divinos aceitos no *Panteão* romano são frutos de negociação e supressão de sentidos multiculturais dos povos colonizados, dentro de ritos sagrados oficiais.

O império busca sempre gerar uma expansão da sua perspectiva hegemônica, reforçando a condição do colonizado, mesmo que sofra alterações e adaptações em seus sistemas de crenças. A busca pela eficiência dominadora se traduz na associação entre religião, Estado e divertimento, apontando-nos uma trajetória de colonização a partir de uma metáfora cosmo-política que se transfere a uma manifestação pública inscrita nos seus instrumentos. A igreja, o poder e o teatro justificam o *status quo* e o *establishment* vigente por um Estado poderoso.

Outro fenômeno de apropriação cultural e similar ao do Panteão é o do próprio *Circo Romano*, visto ser um investimento do Estado em uma prática inspirada e compilada de diversas outras práticas anteriores de outros povos colonizados, por terem como elo comum a adoração explícita da morte (BOLOGNESI, 2003). Assim, o grotesco também foi utilizado a serviço da força estatal romana, se reafirmando, a todo momento, na religião e no divertimento.

Em se tratando da relação do grotesco com Palhaço, podemos dizer que sendo uma personagem-tipo, arquetípica e grotesca, remonta a mitos de origem e mitos escatológicos. Quando falamos de arquétipo<sup>5</sup> não podemos deixar de ressaltar que a obra de Jung (1976) pode ser muito instrutiva para compreendermos como, antropologicamente, os arquétipos são espectros míticos de figuras fantásticas. Esses se constituem culturalmente por acúmulos arqueológicos e históricos a partir de procedimentos performativos<sup>6</sup> cotidianos, para se somarem numa figura-chave mítica que, posteriormente, gera desdobramentos em diversos campos do inconsciente. Ver o palhaço como arquétipo remonta a influências que ultrapassam a noção de imaginação e realidade, justamente por serem tão antigas e variadas e por engendrarem profundamente a cultura humana.

O Palhaço é herdeiro da dualidade humana, retratada em seu corpo grotesco. Atua sobre a desconstrução de valores e comportamentos sociais hegemônicos (BAKTHIN,1996). O Palhaço, mesmo como um *performer* que gera riso, em sua ambivalência também representa a face obscura da vida, como essência do escárnio, representado pela condição humana de assumir personalidades ridículas e idiotas, comportamentos reconhecidos e estereotipados, inspirando a catarse pela piedade e pelo temor, valores

---

5

JUNG (1976) usou o termo para se referir a estruturas inatas que servem de matriz para a expressão e para o desenvolvimento da psique.

6

Significado de Performativo: adjetivo - 'Diz-se de um enunciado que se dá ao mesmo tempo em que a ação por ele apresentada, na qual palavra e ato coincidem: Benzo-te com esse ramo de arruda". in <https://www.dicio.com.br/performativo/> acessado 25 de abril de 2017.

intrínsecos ao moralismo social, visitados na repulsa e atração daquilo que está sendo apresentado (MINOIS, 2003).

### 2.3 Cômicos- rituais

O extremo-norte do Brasil, região do Estado de Roraima, foi uma das últimas regiões a sofrer a ocupação do Estado Brasileiro, tendo, desta forma, preservado muitas das tradições culturais das populações originárias. Os povos indígenas de Roraima, em especial as etnias (*Macuxi, Ingarikó, Taurepang, Yekuana e Wapixana*) presentes na região circunvizinha ao Monte Roraima, apresentam um riquíssimo repertório narrativo de tradição oral, centrado na passagem de *Macunaíma* e de seus irmãos no mundo dos homens.

De acordo com estas tradições, estes heróis culturais são filhos do próprio Sol - *Wei* na língua *Macuxi* e viveram em um tempo muito antigo, quando nosso mundo ainda não tinha a forma que tem hoje; sendo eles os responsáveis por dar forma ao mundo que conhecemos, criando espécies de plantas, de animais e interferindo na geografia (KOCH-GRUNBERG, 1917).

Esta tradição oral está intimamente ligada ao Monte Roraima, o “toco de *Wazaká*”, a árvore de todos os frutos que foi cortada por *Macunaíma* e seus irmãos (que podem aparecer com os nomes *Anikê, Insikiran, Jiguê, Manape* – dependendo da etnia que narra a história).

Este ato aparentemente irresponsável – cortar uma árvore que dava no mesmo pé todas as frutas comestíveis – foi decisivo na composição da paisagem da região (florestas e rios) e na cultura alimentar humana. A partir de então recebeu suas roças de banana, de *maniva* -mandioca, e de todos os demais alimentos que ainda hoje existem.

Estes mitos, registrados no início do século XX pelo etnógrafo alemão Koch-Grunberg(1917), inspiraram Mário de Andrade (1928) a escrever *Macunaíma* – o herói sem nenhum caráter, texto que mais tarde deu origem a filme homônimo de Antônio Pereira dos Santos (1969).

**Figura 05:** Legado Científico de Theodor Koch-Grunberg



Fonte: Coleção Etnográfica da Universidade de Marburg, Inventarmummer/Numero de inventário: KG.H.III.191d. Créditos Universidade de Marburg.

**Figura 06:** Os Makuxi, Netos de Makunaimi



Fonte: Divulgação documentário “A Vitória dos Netos de Makunaimi”.

Estes mitos, difundidos também em inglês e espanhol (a região compreende a tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana), registram a linguagem cênica – performática - dos povos indígenas da região. Através da performance de Pajés, Tuxáuas, Xamãs, e outros Narradores indígenas. Estes contos são apresentados, carregados de gestos, sons e movimentos. São apresentados, através de cantos, de poéticas xamânicas, diálogos cerimoniais, danças circulares e de transe, uma *etnocênica* que envolve elementos da natureza, do universo mágico, do trágico e do cômico.

Da mesma forma, temos o mito-vivo dos *Irmãos Insikiran* que se insere universalmente na figura arquetípica dos Deuses irreverentes que desempenham uma dramaturgia *caótica-cômico-cósmica* – cerimonial - em diversas culturas humanas.

Outros mitos oferecem similitudes que nos fazem vê-los como jogadores grotescos, conhecidos também como *Trickster*. Por exemplo, na figura emblemática do Tarô é o *Louco*, aquele que quebra as regras dos deuses ou da natureza, que comete atos aparentemente maldosos ou equivocados, mas que normalmente têm efeitos positivos. Frequentemente a quebra das regras toma a forma de um "truque", daí o termo, "*trickster*", que significa "pregador de peças"(QUEIROZ, 1991).

**Figura 07:**O Louco (o arcano sem número).



Fonte: Tarô Medieval Cabalístico

O *Trickster* (QUEIROZ, 1991) pode ser astuto ou tolo, ou ambos. Frequentemente são engraçados e cômicos, mesmo quando considerados sagrados. O *Trickster* simboliza a quebra da norma social e o que a princípio parece um comportamento negativo, num segundo momento se revela como afirmativo. O estudo étnico da potencialidade cômica destes personagens míticos nos revelam atributos presentes na prática cômica que vão além da ideia inocente de “fazer rir”.

Abreu (2015) cita outras referências de palhaços sagrados presentes na obra de Del Bosque<sup>7</sup> com referências de Cômicos Rituais de diversas culturas. Busca também a obra de Mazzoleni (MAZZOLENI, 1979 APUD ABREU, 2015) o qual fundamenta a funcionalidade ritual do riso, presente nos rituais sagrados como parte de um comportamento cultural.

O riso nos rituais tem uma correspondência social e cultural para além dos instintos, pois as expressões emotivas não estão descoladas da cultura, fazem parte de um sistema de códigos que nega ou permite o riso de acordo com sua intencionalidade.

Nas diversas culturas as divindades burlescas são identificadas e retratadas, como baixos ou semideuses que abusam da institucionalidade canônica<sup>8</sup> e dos princípios cosmogônicos<sup>9</sup>: *Mercúrio*, na mitologia romana, *Loki* na mitologia nórdica, *Hermes* na mitologia grega, *Shiva*, na mitologia indiana, *Exu*, na mitologia afrobrasileira, *Makunaima*, na mitologia indígena sul americana, *Hotxuá*, na mitologia *Krahô*, *Hanyoka*, na mitologia indígena norte

---

7

Diretor teatral, Professor, Bufão Ritual, pesquisador da diversidade cômica de diversas etnias sul americanas , o qual tem um manuscrito denominado *Palhaço na Academia* que será citado adiante.

8

O cânone é um conjunto de modelos e regras estabelecidos que corroboram uma visão de mundo, seja no campo das artes ou da religião.

9

Cosmogonia é a especulação sobre a origem e formação do mundo, base do sistema de crenças de um povo. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cosmogonia>

americana, *Koyón*, na mitologia do povo *Mapuche*, do Chile, *Curcuche*, no Peru, *Kusillo*, do povo *Aymará* na *Bolivia*.

**Figura 08:** a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l – Cômicos Rituais.

*Loki, divindade Nórdica*



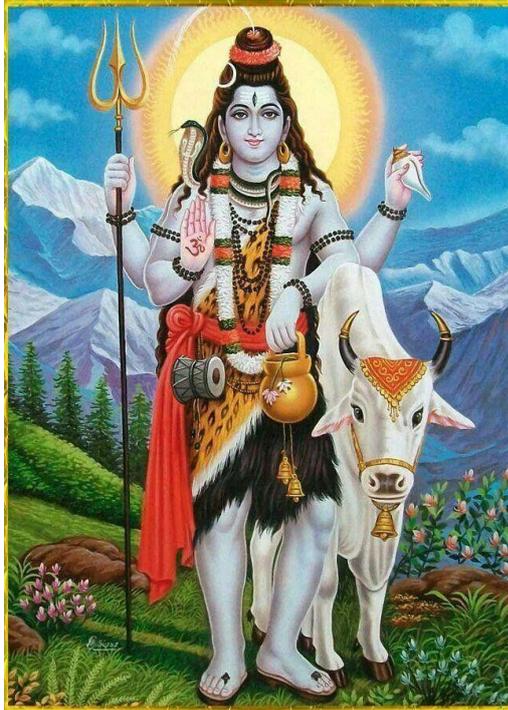
Fonte: Mitologia Viking

Hermes



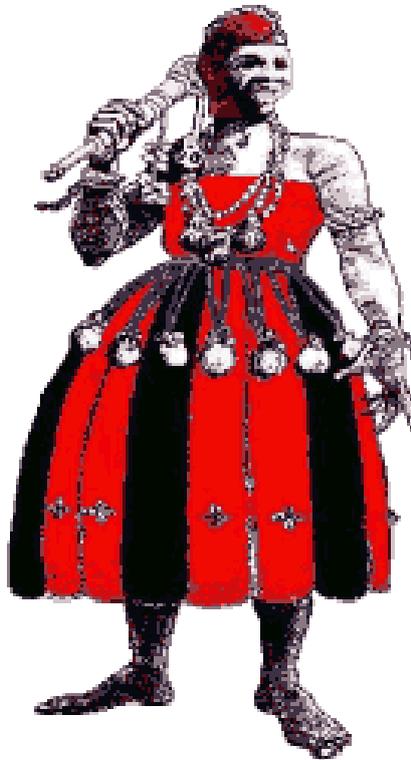
Fonte: Mitologia Grega

Shiva



Fonte: Mitologia Indiana

Exu



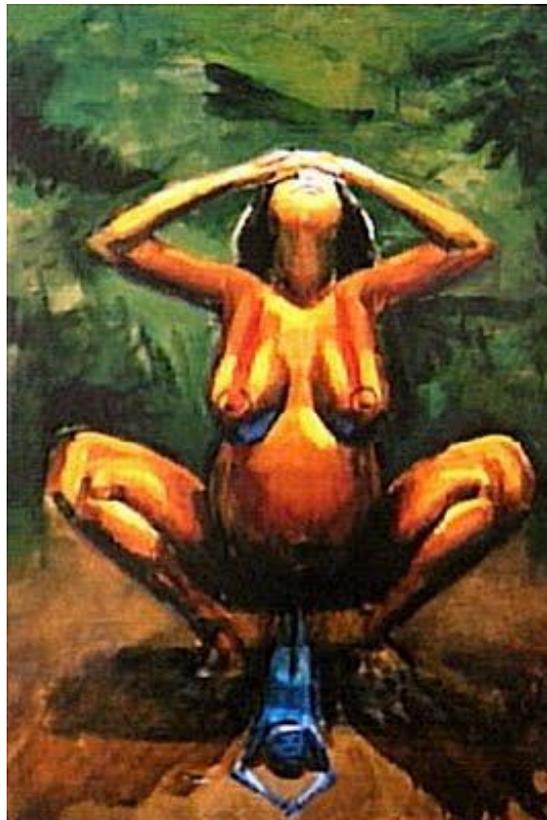
Fonte: Mitologia Candomblé

## Exu



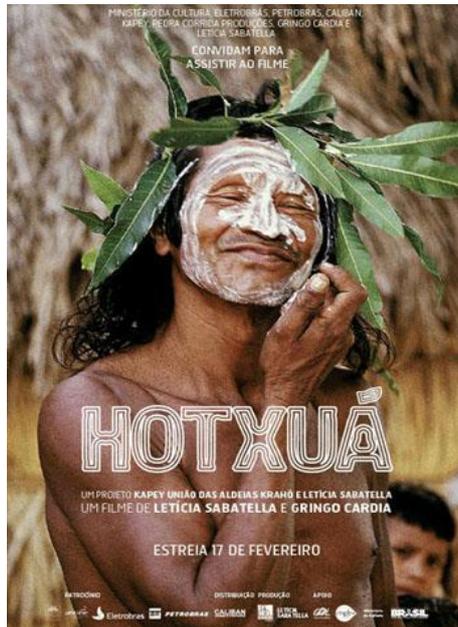
Fonte: Mitologia Umbandista

## Macunaima



Fonte: O Nascimento de Macunaima – Carybé

### Hotxua, o filme



Fonte: vídeo documentário de Leticia Sabatela e Gringo Cardia.

### Xamã Henryoka



Fonte: Ritual Sioux

### Koyón, antes del Guilatún



Foto: Leonora Vicuña. Culinco Rinconada, Araucania, Chile.

Hopi kachina of Laqán, the squirrel spirit



.Fonte: *Museum of the American Indian, Heye Foundation, New York.*

*Curcuches*



Foto: San Andres de Tupicha ,Peru. Luis Huayhuas

El kusillo con la careta de lana caracterizada por la gran nariz.



Foto: Credito Ivar Méndez.

Estas são algumas ilustrações e citações de referências que nos ajudam a compreender o papel do malandro mítico, o *Trickster*, o bufão ritual ou como temos chamado, o palhaço sagrado (ABREU, 2015). Este é o caso dos irmãos *Macunaíma*, tidos como *Tricksters*, deuses brincalhões que por ingenuidade ou maldade aparente, configuraram o mundo conhecido.

Identificar o lugar do Cômico Ritual e sua reminiscência nos leva aos estudos de mitologia e religião comparada de Campbell (1999) que defende a ideia de uma jornada do herói, como um tema recorrente na mitologia dos povos, onde um sujeito divino, que ele chama de herói, personagem divino com características antropomórficas, possuem vícios e virtudes e possuem hábitos ou modo de vida traduzidas através de expressões do corpo grotesco e escatológico (BAKTHIN 1996, DEL BOSQUE 2008), como se fossem super poderes e que se destacam por sua jornada.

As jornadas são representadas por histórias que misturam vida social, fortunas, virtudes, vícios, desafios sobre si e sobre o destino. Tratam-se da trajetória de vida destes deuses heróis, as quais são interpretadas como metáforas de diversas dimensões sociais e psíquicas da vida humana. Através da trajetória, do personagem em si (ARISTÓTELES APUD DESTREE), gera-se uma identidade consciente de superação individual ou de temor e repulsa sobre algum aspecto considerado assustador e social da trajetória de transformação da sociedade, deslocamentos de poderes e valores, mudanças sociais e identitárias que se expressam nas interpretações dos mitos (CAMPBELL 1999, BAKTHIN 1996).

Os heróis são as personalidades divinas que encenam a mesma história. Conhecemos profundamente suas trajetórias, do começo ao fim. São jornadas cíclicas, conhecidas como *monomitos* (CAMPBELL 1999), com as quais aprendemos sobre diversos campos do conhecimento, conhecendo e vivenciando seus rituais como as próprias etapas de passagem ou eventos na jornada dos heróis divinos, seguindo comparativamente padrões comuns, como Osíris, Dionísio, Adônis, Átis e Mitra, Osíris, Buda e Jesus Cristo. O que esses mitos representam de alguma forma é a apropriação de um fato real (feito ou protagonismo de uma personalidade em uma data e local), seguido do reconto,

da releitura, miticamente destorcida e transformada, recebendo atributos já presentes, como valores e crenças humanas, guardando em segundo plano interpretativo a metáfora simbólica de transformações no seio da cultura dos povos (CAMPBELL 1999).

Campbell(1999) identifica uma cadeia de acontecimentos que seguem uma linha recorrente nos mitos das diversas culturas, que ele identifica como os doze estágios da jornada do herói:

1. Mundo Comum- O mundo normal do herói antes da história começar.
2. O Chamado da Aventura - Um problema se apresenta ao herói: um desafio ou aventura.
3. Reticência do Herói ou Recusa do Chamado - O herói recusa ou demora a aceitar o desafio ou aventura, geralmente porque tem medo.
4. Encontro com o mentor ou Ajuda Sobrenatural - O herói encontra um mentor que o faz aceitar o chamado e o informa e treina para sua aventura.
5. Cruzamento do Primeiro Portal - O herói abandona o mundo comum para entrar no mundo especial ou mágico.
6. Provações, aliados e inimigos ou A Barriga da Baleia - O herói enfrenta testes, encontra aliados e enfrenta inimigos, de forma que aprende as regras do mundo especial.
7. Aproximação - O herói tem êxitos durante as provações
8. Provação difícil ou traumática - A maior crise da aventura, de vida ou morte.
9. Recompensa - O herói enfrentou a morte, se sobrepõe ao seu medo e agora ganha uma recompensa (o elixir).
10. O Caminho de Volta - O herói deve voltar para o mundo comum.
11. Ressurreição do Herói - Outro teste no qual o herói enfrenta a morte, e deve usar tudo que foi aprendido.

12. Regresso com o Elixir - O herói volta para casa com o "elixir", e o usa para ajudar todos no mundo comum.

Estes comportamentos míticos estão presentes, transversalmente, em distintos campos da vida humana, influenciam a ética e o modo de vida. São como matrizes que se multiplicam para pensamentos e práticas diversas em todos os tempos e que muitas vezes não revelam explicitamente suas raízes e muitas vezes nem a reconhecem como tal. Essas noções sobre presença das trajetórias míticas nos levam à possibilidade de rever os conceitos e visões de mundo que nos encerram no simulacro da cultura. Os mitos, portanto, são instrumentos utilizados para completar a ideia de herói mítico humano e expandir a percepção cultural ou podem ser motivo de conversão e devoção, diante do arrebatamento de quem seja o herói, nesse caso, Jesus.

A ideia de Cômico Ritual dialoga com esse lugar do herói divino, que assume ou demonstra de modo explícito suas características extra-humanas (escatológicas) e sub-humanas (grotescas) e que ao mesmo tempo permitem fazer dialogar a metáfora poética com os valores sociais. Cito como exemplo, o elemento de esfacelamento físico do corpo do herói e a transformação em algo divino e grandioso, metáfora que diz respeito a origem dos valores, das comunidades ou famílias (órgãos) que compunham o corpo do herói (DELEUZE, 2008, CAMPBELL 1999, BAKTHIN 1996) e revelam os confrontos e as barreiras, expressões da tensão gerada pela disputa pelo poder.

O Cômico Ritual é um ator mítico que, através do acionamento ritual da máscara e das mimesis revela a contraposição de valores dentro dos cânones cosmológicos, nos lembrando o tempo todo que os deuses também erram, também tem vícios e podem ser perversos, omissos ou negligentes, vingativos e apaixonados. Os Cômicos Rituais assumem, portanto, o lugar limite entre a adoração e a derrisão do deus adorado (BAKTHIN, 1996). Nesse caso, os deuses irreverentes trazem este movimento pendular de adorar e odiar a Deus, de aceitar e negar, expressos nas maldições, juramentos, imprecações, tão características da cultura popular medieval (BAKTHIN, 1996). Os Cômicos Rituais vão revelar igualmente a tirania e a opressão sobre a humanidade, dos

próprios deuses adorados, pois traduzem justamente esta contradição que engendra o mundo, do poder de um sobre muitos.

O Cômico Ritual não é um Palhaço, apesar de identificarmos características de Cômicos Rituais em Palhaços, nem tampouco Bufão, apesar de também revelar um corpo grotesco.

A presença dos deuses irreverentes é celebrada através das máscaras rituais, seus corpos possuem características e capacidades mágicas. As máscaras são fruto da transferência simbólica dos deuses irreverentes, assim como os personagens são fruto da transferência de máscaras (AZEVEDO, 2010).

Os Cômicos rituais operam esta contrafação cultural, aparecem nos rituais desestabilizando a ordem, mas participam diretamente da coesão social, rígido modelo do que contradizem.

O Bufão Ritual e o Cômico Ritual estão imersos na mesma influência histriônica e escarnecedora, imbuídos de atributos míticos, ao promover a desconstrução das referências acionadas, permitem a renovação da ordem em sua trajetória ambivalente (BAKTHIN 1996, DEL BOSQUE 2008).

A relação de adoração e repulsa para com o Cômico Ritual estabelece esse lugar de referência ambígua de adoração e medo, de alegria e temor (MINOIS, 2003).

Cada período histórico guarda a presença de Cômicos Rituais e Bufões Rituais que expressam e caracterizam a relação biopolítica de sua época com o riso, o lugar do riso indica por sua vez a relação com o corpo, valores sociais, comportamento, mito, entre outros (MINOIS 2003, DELL BOSQUE, 2008).

O riso é uma prática libertadora, mesmo que muitas vezes apropriado e usado para oprimir e cercear (BAKTHIN, 1996, MINOIS 2003). Possui expoentes nos campos estéticos visuais, literário e corporal. No campo corporal esta influência está basicamente na exageração e metamorfose do corpo grotesco, orientado pelas noções de alto e baixo corporal (BAKTHIN, 1996), de pureza e impureza, tendo como referência o corpo do Bufão Ritual (DELL

BOSQUE, 2008), que se sacrifica em honra a derrisão. Não que este corpo necessite de evidenciar sua existência, mas que seja posteriormente narrado, recontado, reconstituído pela fé ou pilhéria, aumentado, exagerado, fantasiado, de modo que esse corpo grotesco ultrapasse a referência do corpo humano, mesmo que guarde semelhanças (BAKTHIN, 1996).

Estudar o Cômico Ritual é importante por nos trazer uma referência de um modo de construir a sociedade e explicar o mundo de forma criativa. Portanto, o palhaço sagrado diz da própria existência humana.

Falar sobre comicidade ritual, encontrada em diversos grupos étnicos é estabelecer zonas de contato entre diversos modos de existir, de "atuar", de vivenciar a comicidade e problematizar os diferentes valores intrínsecos a prática cômica em diferentes culturas, ampliando assim, nossos modelos estéticos e éticos (Abreu, 2015 p.37)

Pude viver a experiência do Cômico Ritual e incorporar uma experiência ética de êxtase<sup>10</sup>, quando fui batizado na aldeia Manoel Alves na reserva *Krahô* no norte do Estado do Tocantins.

É certo que as tribos estão repletas de personagens cômicos sagrados. Os *Krahô*, por exemplo, têm personagens sagrados cômicos como *irerekateré*, (gavião), *hekiikti* (gavião preto), *tutkapregré* (pomba vermelha). Em outras tribos, ABREU (2015) cita nos *Kaiapó*, ao longo do rio Xingu as máscaras cômicas sagradas dos *KoKoi* (Macaco prego), *Kabut* (macaco guariba) e *Pât* (Tamanduá bandeira).

Nos *Suyá*, Mato Grosso, os velhos e velhas são considerados como uma classe de cômicos iniciados, os chamados *Wikény*, já entre os *Apinaié*, também chamados *Timbiras*, Tocantins, um dos partidos cerimoniais *Ipônotxóine*, são conhecidos como mentirosos, imprevisíveis e cômicos. Nos *Kaxinawa*, no Amazonas, também, possuem uma figura mítica, caracterizada por forte apetite

---

10

Aproxima-se de uma desconstrução de valores a partir de rituais e práticas que provocam reações de catarse e êxtase, sem o uso de drogas ou agentes químicos externos, a partir da imersão na vivência cósmico-poética.

sexual e os *Krahô Canela* denomina Mekhen, a “cabeça seca”, de baixo prestígio social, opondo-se aos “cabeças úmidas” de alto prestígio.

Estas citações mostram a existência da figura ou personagem cômico numa posição de destaque, apresentam a referência cômica como elemento canônico e, portanto, sagrado, trazendo-nos referência de outro lugar social do riso.

#### 2.4. Interdição do riso na liturgia cristã

Vejamos referências da interdição do riso na religião cristã. As festas de carnaval e os espetáculos cômicos e os rituais relacionados com eles tinham um lugar importante na vida do homem medieval. “Além dos carnavais propriamente ditos, com seus longos e complexos concursos e procissões, havia a “*feira dos tolos* (stultorum) e a “*feira do burro*”, havia um “*riso da Páscoa*” especial (*risus paschalis*), consagrado pela tradição (BAKHTIN, 1996), anteriores a contenção do riso pela eliminação do *Riso Paschalis*<sup>11</sup>.

A Idade Média oferece uma orientação social através de valores culturais subordinados a finalidades éticas e religiosas, tendo como modelo um ideal de vida teocêntrico, mas mesmo assim a cultura religiosa cristã do sagrado e das vidas de santos era justaposta a cultura profana popular carnavalesca das sátiras com grande liberdade verbal (BAKHTIN, 1996).

A tradição satírica medieval tem as suas raízes em tradições satíricas anteriores da tradição clássica, nos ritos das celebrações das forças da natureza, trazendo à praça pública a revelação da animosidade privada, convertendo-se numa poética literária e cênica de intervenção pública e/ou política, tendo como evidência o fato das cantigas de escárnio e maldizer

---

11

Trata-se de um fragmento do rito católico da Páscoa que foi suprimido pelo Papa Clemente X. A teóloga Maria Caterina Jacobelli, estudou este fato em sua obra chamada “O Riso Pascal e o Fundamento Teológico do Prazer Sexual” (Il risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale) publicada na Brescia, Itália, em 2004. Nesta obra, Maria Jacobelli afirma que “para ressaltar a explosão de alegria da Páscoa em contraposição à tristeza da Quaresma, o sacerdote na missa da manhã de Páscoa devia suscitar o riso no povo. E fazia-a por todos os meios, mas sobretudo recorrendo ao imaginário sexual. Contava piadas picantes, usava expressões eróticas e encenava gestos obscenos, dramatizando relações sexuais. E o povo ria que ria”. in: <http://leonardoboff.com/site/vista/2004/out15.htm>

medievais se deverem ao grotesco carnavalesco (LOPES, 1994, TAVANI, 1998 apud NUNES, 2004).

Além disso, quase todas as festas da igreja tinham seu aspecto de historieta lúdica, que também era tradicionalmente reconhecida. As festas paroquiais, geralmente marcadas por feiras e variadas diversões ao ar livre, contavam com a participação de gigantes, anões monstros e animais treinados<sup>12</sup>.

A sátira e o riso na cultura medieval correspondem a tradições populares profanas muito antigas que coexistem com o sagrado da religião cristã e as vidas de santos (NUNES, 2004).

Uma atmosfera de carnaval reinava nos dias em que os *Mistérios* eram apresentados. As supressões destas festas do calendário católico medieval, portanto guardam uma relação direta com a interdição do riso em seus rituais, uma vez que os autores e estudiosos da literatura e do teatro cômico popular também são clérigos (BAKTHIN, 1996).

Negar a relação do Jesus histórico com o riso (MINOIS 2003), como elemento chave na ordem social e religiosa revela, portanto, uma intenção de interdição do riso na cultura popular, na medida em que, as práticas cômicas andam juntas com as sérias, pois o riso também tem papel social nos rituais considerados sagrados, sendo uma linha ritualística tão formal e oficial quanto a séria, pois o riso também ocupa um lugar de rito (MAZZOLENI, 1979 APUD ABREU, 2015). A imagem do Cômico Ritual persiste em encenações e narrativas de um herói às avessas, revelando momentos pitorescos de sua jornada.

A negação da relação de Jesus com o riso, conseqüentemente, faz parte de uma dinâmica de esterilização e apropriação de sua imagem, pelo mesmo império que o crucificou e pelo mesmo povo que o adorou (REICH, 1982).

A religião católica, séria por excelência, exclui com seu monoteísmo sisudo o riso do mundo divino. Minois (2003) avalia que na maior parte do velho

---

12

In: <http://contingenciesblog.blogspot.com.br/2010/02/festa-stultorum.html>

testamento as referências de riso estão ligadas ao escárnio e a zombaria, formas recorrentes de rebaixamento e desqualificação do outro pelo riso. Apesar do mito de que Jesus nunca riu ter se popularizado por volta do século IV, os evangelhos, os atos, as epístolas não revelam imagens afirmativas do riso, contudo, não é possível imaginar um Messias bondoso e generoso sem senso de humor. A ausência de literalidade cômica na maior parte da Bíblia todavia não impede o reconhecimento de passagens passíveis de humor.

De acordo com Del Bosque (2008) a supressão do riso canônico é indício de uma verdade mais gritante que a Igreja Católica esconde, sobre a própria relação de Jesus com o riso (MINOIS, 2003), já que não se tem notícia na Bíblia de Jesus rindo. DEL BOSQUE (2008) num ato de desconstrução desse mito de siseudez do Messias evoca a obra de Dario Fo (1969), denominada *Mistério Bufo*, uma obra teatral documental, para justificar sua teoria na qual Jesus teria sido um *Bufão Ritual*. Primeiramente Dario Fo delimita o significado de *Mistério Bufo*<sup>13</sup>. Se *Mistério* é o termo que indica representação sacra medieval, *Mistério Bufo* designa espetáculo grotesco: “o diário falado e dramatizado do povo” (DARIO FO, 1969).

*Mistério Bufo* é o termo popular que designa representações teatrais grotescas, modos de expressão, comunicação e manifestação dos primeiros séculos da Idade Média, uma forma completa de comunicação do povo. O *Mistério Bufo* transgride e subverte a ordem canônica cristã de forma cômica e grotesca, é uma metáfora da negação do *Mistério Sagrado* e dá indícios de que Jesus pode ter sido um Cômico Ritual.

Para Dell Bosque (2008) não há coincidência na imagem de Jesus entrando em Jerusalém montado num asno para libertar o povo e de *Dionísio/Baco*, descendo ao inferno para resgatar a *Primavera*. Enxergar um deus dentro do outro é uma habilidade humana recorrente, que traduz a

---

13

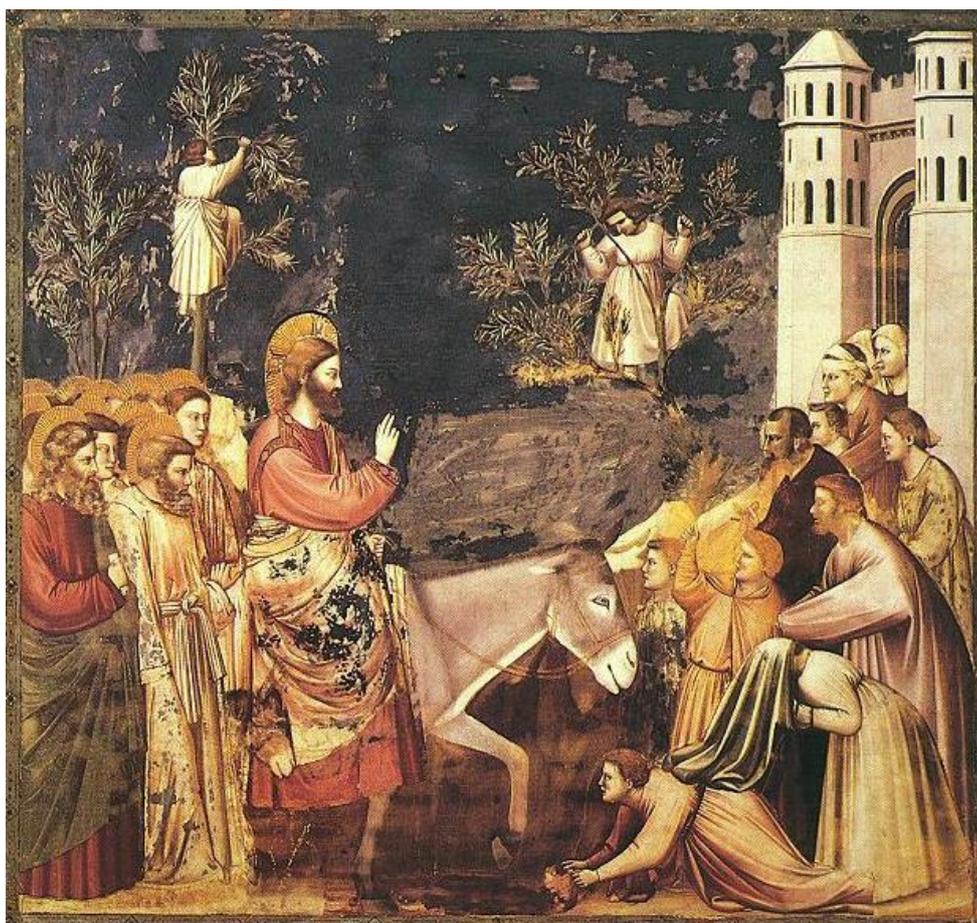
Homenagem a obra homônima de Maiakoviski, mas que traduz o mergulho de Dario Fo em estudos culturais religiosos e esotéricos antigos como forma de fundamentar a teoria teatral apresentada em seu livro *Manual Mínimo do Ator*.

negociação simbólica de nossos Bufões rituais convertidos em santos e messias oficiais.

Na obra de Bakhtin (1996), as referências da tradicional “ *festa do asno*” ou “ *festa do tolo*” trazem similaridades com a marca da crucificação e ressurreição de  *Jesus*. Outros elementos sugerem a figura do palhaço entronado e destronado, sua entrada como realeza, satirizando a autoridade e que será coroado, sendo a coroa real feita de espinhos, no qual seus inimigos o entronam como uma caricatura real, erguido em seu “ *trono madeiro*” com a inscrição INRI ou  *Jesus Nazarenus Rex Iuderum*, ou  *Jesus de Nazaré, Rei dos Judeus*.

*Jesus* é como um  *juglar* (jogador itinerante), um Cômico Ritual que converte água em vinho, conta histórias, conversa com árvores em chamas, enfim, verdadeiramente um “ *louco por Deus*” (DELL BOSQUE, 2008).

**Figura 09:**  *Entrada triunfal em Jerusalém.*



Fonte: Afresco de Giotto na Capela Scrovegni, em Pádua, na Itália.

Dizei à Filha de Sião: eis que o teu rei vem a ti, manso e montado em um jumento, em um jumentinho filho de jumenta (Mt 21, 5; Zc 9, 9) ... “numerosa multidão estendia suas vestes pelo caminho, enquanto outros cortavam ramos de árvores e os espalhavam pelo caminho” (Mt 21, 6) ... “Hosana ao Filho de Davi! ” (Mt 21, 9), gritam uns, “Seja crucificado” (Mt 27, 22), gritam outros.

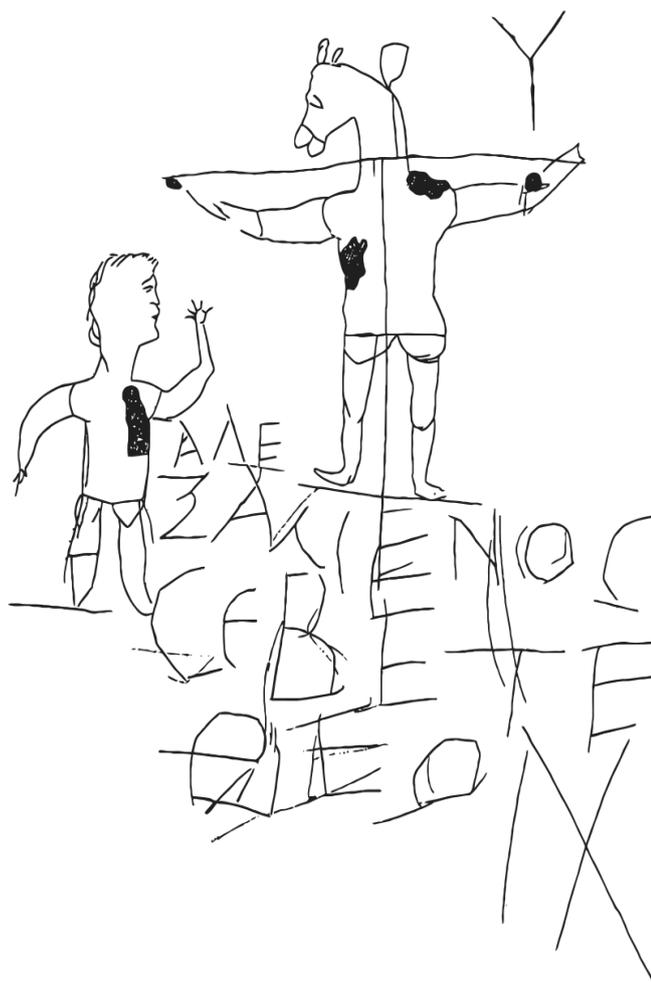
Jesus teria sido um Cômico Ritual com seu mito e sua imagem sagrada negociadas, como ícone do Império Romano, herdeiro do mito de *Dionísio* por recorrências e similaridades, como o fato de serem contadores de histórias, anunciadores de uma nova era e deuses vivos sacrificados. O *Mistério Bufo* desconstrói o maniqueísmo religioso do Bem contra o Mal que vela o cânone *cósmico cômico*<sup>14</sup>. Verifica-se nas próprias imagens reproduzidas, marginalmente, referências desta bufonaria sagrada de inversão de sentido, a partir da figura humana crucificada, capaz de transformar sua interpretação de símbolos de opressão.

---

14

A expressão cômica tem papel fundamental no ordenamento sagrado do caos cósmico, os Deuses Irreverentes, como mitos, nos trazem esta referência.

Figura 10 - Grafite de Alexamenos II D.C., muralhas de Paladino “



Fonte: Museu Antiquario do Paladino

A inscrição feita em grego antigo diz: “Αλεξαμενος σεβετε θεον”, “Alexamenos adora (seu) deus “.

“Essa “escultura” foi encontrada em uma pedra em um recinto na Colina Palatina (...) Ele mostra um opinião a respeito de Jesus e de seus adoradores posteriores em Roma, que não era muito positivo” (*in*: Jesus among friends and enemies, HURTADO, 2011 pág. 10)

As culturas vivas são receptivas às influências externas. Num certo sentido, toda cultura é um processo de apropriação e introjeção de valores. Augé(1999) cita como ilustração a disputa de significados míticos dos sonhos entre os xamãs originários da cultura *Pumé* e os colonizadores que traziam um novo significado para as suas imagens oníricas.

De acordo com Augé (1998) os analistas da modernidade opuseram dois tipos de mitos: os de origem, que situam num passado longínquo a gênese dos grupos humanos e das cosmologias, nas quais os mitos de origem se desenvolveram, e os mitos escatológicos que fazem do futuro e da morte o princípio de sentido. Assim as práticas religiosas dos dominados situam-se bem no *entre-dois-mitos* que acabamos de evocar com o caso *Pumé*: entre um passado truncado e um futuro obscuro (AUGÉ, 1998).

Segundo Augé (1998), a situação de *entre-dois-mitos*, em geral, estimula a produção e a fusão de imagens e abre caminho para a imaginação. Cita para tal ilustração as experiências de xamãs africanos e representantes de religiões sul-americanas, observando as potencialidades criativas e de adaptação destes para sobreviver às imposições do mundo imagético europeu.

Mas, segundo o autor, esse conflito acaba recaindo numa mistura de valores, de crenças e de perspectivas que destrói, necessariamente, a base antiga dos mestres e xamãs e seus mitos, da qual sobram resquícios, indícios e sonhos.

O mesmo ocorre quando surgem os relatos da modernidade. "O discurso moderno pretende ocupar o lugar do imaginário coletivo, reconstruir uma memória a partir de um acontecimento fundador para abrir a imaginação ao futuro" (AUGE, 1998). Esse acontecimento fundador pode ser, para uns, algo como a Revolução Francesa e, para outros, as guerras de independência.

Corroborando ainda com a ideia de apropriação e significação de imagens, no que tange apropriação e hibridismo cultural, Geertz (2008) traz a leitura de interpretações do dinamismo das culturas e das transformações culturais como característica da investigação antropológica. Tais referências nos fazem pensar em como o dinamismo cultural de misturas e ressignificação propiciou a herança sagrada do palhaço na contemporaneidade, ou consuma a trajetória do palhaço, no rastro da transferência das máscaras demoníacas para máscaras carnavalescas e para máscaras da *comedia Dell'Arte* e finalmente deixando traços no jogo de palhaço.

O Cômico Ritual trabalha no âmbito da alteridade, das diferenças e das inversões de sentidos e valores e os estudos de Geertz (2008) auxiliam no

sentido de avançar na atualização destes mitos sagrados, tão próximos e paradoxalmente tão distantes do mundo contemporâneo, tendo como exemplo a figura mítica de *Jesus* como um Cômico Ritual.

Assim, mesmo em situações de conversão, algo do religioso (ou mítico) sobrevive. Entretanto, o ideal de modernidade, anuncia, ao contrário a todo momento e em toda parte, a morte dos mitos quando se tornam elementos de ficção. (AUGÉ, 1998).

Abordar essa questão pressupõe, porém, uma dupla reflexão sobre a imagem: De um lado, o desenvolvimento do suporte da imagem material, à qual os humanos estão ainda mais expostos e sensíveis hoje que na época antiga e que mudou de natureza a partir do momento em que se tornou móvel e virtual. De outro a transformação da própria imagem gerada como elemento de ficção, sobre a qual podemos nos perguntar se mudou de natureza ou de estatuto, a partir do momento em que não mais parece constituir um gênero particular, mas fundir-se a realidade (AUGÉ, 1998) a ponto de confundir-se com ela.

Assim, vemos nos totens, nos mitos e nas imagens antigas resquícios de uma construção tensa e confusa, gerando um fenômeno imagético, operada pela apropriação e reprodução das tradições e jogos populares.

As reproduções dos personagens-tipo na contemporaneidade funcionam como mascotes, símbolos antropomorfos à semelhança de deuses gregos *ex-machina* do futuro, criados para projetar e transmitir a aspiração de algo ao espectador, que em última instância são os próprios fiéis e adoradores iniciados.

Os Deuses *ex-machina* são agentes externos que tomam corpo na forma de personagens, artefatos ou evento inesperado e entram em cena no teatro grego quando o protagonista não tem mais poder sobre seu futuro, o que deixa o espectador conectado ainda mais com a experiência mágica de bem-aventurança do herói (CAMPBELL, 1990).

Na contemporaneidade as promessas dos mitos são *ex-machinadas*, transmitidos através de suportes móveis como televisões, internet entre outros, por neo-mitificações que teleguiam os espectadores em um claro sentido de

dominação hegemônica. Repensar o palhaço em zonas de vulnerabilidade também é discutir em que campo o mesmo trabalha, se como *ex-machina* ou como Cômico Ritual.

## 2.5. Antropologia da dádiva aplicada à arte da palhaçaria

O estudo da Dádiva ou Dom<sup>15</sup> comporta ampla diversidade de atos e fenômenos sociais e se baseia em formas e razões de troca nas sociedades arcaicas, nas quais se acredita que um contrato tácito de alianças e trocas, entre os indivíduos e os grupos é constituído, visando a manutenção daquela cultura (MAUSS, 2003)<sup>16</sup>. Mauss (2003) estuda culturas polinésias e melanésias e identifica o ritual Potlatch, como expressão da economia da dádiva.

A riqueza do doador só pode ser comprovada com sua doação ou destruição de bens e valores, de outra forma, recusar uma dádiva é se reconhecer incapaz de retribuir, impotente diante da relação em que se está envolvido.

Como Dádivas, são compreendidos objetos e ações presentes na cultura. Oferendas, cerimônias, serviços, esmolas, visitas, o consumo e a destruição de bens valiosos - dos quais se pode dispor, seja ofertando-os, seja destruindo-os, como base para a formação de alianças e geração de respeito. A Dádiva é um elemento existente desde a origem humana, estudos comprovam sua existência por meio de trocas simbólicas realizadas em rituais

---

15

Marcel Mauss em seu Ensaio sobre a Dádiva de 1925, edição de 2003, nos oferece um estudo de caráter etnográfico, antropológico e sociológico sobre a reciprocidade como base da economia simbólica e origem antropológica do contrato, sendo que tal conjunto de trocas ocorrem entre indivíduos de um grupo e entre diferentes grupos e correspondem as primeiras formas de economia e da solidariedade social que une os grupos humanos.

16

Mauss, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. in: Mauss, M. Sociologia e Antropologia. SP, Cosac Naif, 2003.

tribais antigos, como trocas de amuletos, cajados e outros objetos que assumem importante papel no sistema social (MAUS,2003).

Permeados sempre por significados simbólicos diversos, os contratos são feitos com base na oferta, pois dispor de um objeto ou realizar uma ação significa fazer um pacto e todo pacto gera um estado de tensão. Trata-se de uma adesão e de uma comunhão que vai muito além da aceitação do presente em si. Aliás, o termo presente pode ser sugestivo para indicar três elementos fundantes da relação social humana, quais sejam, o tempo verbal, a ação de se fazer presente e o objeto ofertado, como expressão da força simbólica desta relação de troca recíproca. O presente tem significados que vão além da sua própria existência, pois é fonte de energia e acionamento para relações.

A teoria da Dádiva traz o conceito do *Mana*, ou a alma mágica transferida às coisas materiais e imateriais existentes no cosmo e na terra. O presente tem esse lugar da magia e das relações simbólicas, como forma de manutenção das relações e da coesão social.

A economia da dádiva é uma forma de organização sócio cultural, no qual não se assina um contrato explicitamente:

Não se está falando em termos legais: estamos falando de homens e grupos de homens, porque são eles, é a sociedade, são os sentimentos humanos (...) que se transformam em ação.  
(MAUSS, 1974, pg.47)

Vemos a aplicação científica da Dádiva não só nos rituais sociais religiosos tribais, como no campo da linguística, da semiologia, da etnologia, da análise de sociedades complexas, das análises sociológicas das relações urbanas, na própria filosofia da ciência (MAUS, 2003) e porque não, na arte da palhaçaria.

A Dádiva faz-nos sentir preso ou ligado a uma relação e ultrapassa o interesse material objetivo. Faz parte da construção de valores e pode ser expressa em relações de diversão, proteção e afeto geradas por troca simbólica que impulsiona o recebedor a retribuir sem ser necessariamente cobrado (GOTBOUT, 1999).

Trata-se de uma complexa economia simbólica que articula valores e artefatos, e carrega em tais elementos significações que definem valores e reciprocidade: dar, receber e retribuir são seus pilares. Dessa forma, três dimensões da troca são evidenciadas, indicando o estágio em que o fenômeno se encontra: a primeira doação, que dá início ao ciclo, em seguida a recepção e a retribuição, como uma segunda doação, com papel definidor na continuação da próxima troca.

Quando um grupo de palhaços se propõe a realizar atos cênicos, podemos observar está Dádiva em processo e fazer esta associação entre Economia da Dádiva e a arte da palhaçaria. Pode-se conferir a estética relacional de palhaços e palhaças o lugar de gerador de campos e vínculos de reciprocidade, tanto em uma dimensão endógena, quer dizer entre os palhaços e palhaças que preparam e conduzem a cena, na disponibilidade de serem co-criadores, quanto em uma dimensão exógena, no jogo de co-criação com o público e do público entre si. Quando o palhaço atua em lugares de passagem como em logradouros e espaços abertos o seu jogo é se doar como uma Dádiva, convidando o espectador a parar para assisti-lo e jogar com ele.

O ato de parar para assistir e participar, desdobra-se em espelhamentos e envolvimentos emocionais, nos quais iniciam-se um sistema de trocas de olhares e risadas entre espectadores que se unem numa unidade comum. Mesmo que fugaz e efêmero, o momento se configura como um acordo tácito em que o espectador compreende o motivo pelo qual o ator preparou aquela ação, para tocá-lo principalmente, mas também para criar experiências sensoriais e consolidar uma cumplicidade em comungarem imagens sugeridas pela cena.

Nestes espaços, a Dádiva definida por um frágil acordo entre palhaços e espectadores é mais fugidia quanto mais numerosos são os fatores dispersivos do espaço aberto, que desobrigam a plateia a permanecer no local.

O que se propõem nesta associação entre Teoria da Dádiva e o Jogo de Palhaço é questionar o modo como o Jogo de Palhaço se apropria ou se encaixa na noção de estética relacional (FRIQUES, 2013). Nesta relação, pergunta-se: o palhaço reforça a sociabilidade capitalista hegemônica ou

propõe uma troca simbólica capaz de potencializar construções contra hegemônicas?

Um elemento chave na observação desta Dádiva em processo no Jogo de Palhaço refere-se à ação de triangulação, que consiste na comunicação visual, onde o palhaço a cada ação ou sentido expresso olha para o público e para o objeto ou parceiro de cena, o que traz o espectador para esse lugar de compartilhamento e convívio continuado (DUBATTI, 2003).

Podemos dizer que este é um fenômeno de “ abdução poética (DUBATTI, 2003 and PEIRCE, 1977)<sup>17</sup>, no qual o espectador é convidado a participar da cena, sem necessariamente deslocar seu corpo, através da corrente visual que integra palhaço e espectador. O palhaço comunica um problema e busca soluções, muitas vezes risíveis, geralmente absurdas, amparado sempre na reação do espectador, percebida principalmente pelo olhar.

Rompe então, o que chamamos no teatro de “quarta parede”, elemento que isola ator e público, herdado do ator burguês iluminista que negligencia em seu ato cênico a presença do público. Nesse sentido, a ativação do espectador dá existência a “obra” do Palhaço, que só existe se o público aceita esta oferta cênica (DUBATTI, 2003).

Esta troca recíproca não se trata necessariamente de um acordo ou consenso pleno, pois o tempo todo o palhaço apresenta a possibilidade de surpreender e até de constranger o espectador.

Esse aspecto gera um estranhamento, pois a troca nunca se exime do risco, sempre presente no jogo de palhaço, que nunca é integralmente confiável, pois ora perde suas fronteiras entre ele e o público e ora as reforça, e assim constrói uma economia simbólica inerente às relações humanas e que

---

17

A abdução simplesmente sugere algo, é uma operação lógica que apresenta uma ideia nova, diferente da indução, apenas determina um valor ou da dedução que desenvolve as consequências necessárias de uma hipótese (PEIRCE, 1977, PP.220). Na abdução poética o espectador é tomado pelo acontecimento, pode entrar e sair do acontecimento, pode obter condição de simultaneidade, reforça a força da *poiesis*, sua liminaridade entre ator e espectador e as qualidades transcendentais do ato (DUBATTI, 2003).

ocasionalmente podem estar imbuídas de consensos com a hegemonia dominante ou serem contra hegemônicas.

Assim, a leitura dos aspectos hegemônicos e contra hegemônicos da presença do palhaço na contemporaneidade se tornam essenciais para compreender que tipo de dádiva está sendo proposta (GOTBOUT, 1999),(ALVES, 2010) se é uma dádiva que submete o espectador a conteúdos e mensagens dirigidas, associadas ao sistema estabelecido ou uma dádiva que busca romper com essas mensagens e cria outros códigos, que permitem aos espectadores questionarem o sistema vigente, através de sua participação ativa, na qual é valorizada sua experiência criativa e interpretativa (PAIVA e SOUZA,2015).

Esta economia simbólica é gerada num jogo complexo de intenções, interações e afeto. O Jogo de Palhaço guarda dimensões gradativas do protagonismo que envolve espectador, ora como jogador ativo, ora como espectador que contempla. Ambos os lugares colocam o espectador como agente da ação cênica do Jogo de Palhaço, capazes de se tornarem partícipes através do alcance do limite da interpretação (ECO,2016) das imagens cenicamente produzidas.

A inversão, as reações alógicas ou ilógicas de sentidos provocados no espectador fazem instaurar um campo de estranhamento, de suspeição do que poderá acontecer na ação seguinte. A escolha do rumo da cena ocorre por uma hiperbolização, uma tradução explicitamente alterada da realidade enquanto verdade. Posto isso, pergunta-se, o que ou como esse fenômeno de alteração imaginativa do campo de sentido das ações afeta os próprios agentes-espectadores?

Arrisco a dizer que os espectadores como agentes oferecem sua corrente visual, seu ruído e sua interpretação autoral ao Palhaço que opera o tempo-ritmo de suas reações (DONELLAN,2007) e improvisos de acordo com sua impressão da atenção e envolvimento do agente espectador. O agente espectador alimenta expectativas, oferece retorno afetivo ao Palhaço que por sua vez intensifica o tempo-ritmo de suas reações e improvisos, entabulando um diálogo mnemônico, mimético.

O palhaço apropria também do “não envolvimento corporal do espectador” para consecução da cena, gerando sentidos inversos que podem causar risos ou não, mas a reflexão está sempre posta no jogo. Mas para isso, o palhaço tem que estar jogando com elementos culturais aos quais os espectadores pertencem. No jogo cênico metafórico e ativo do palhaço os conhecimentos prévios dos espectadores são considerados (OLIVEIRA, 2008). Soma-se a isso, a necessidade de haver uma ambientação física do espectador que o permite focar e participar da cena.

Na apreensão da cena o espectador se compara, se espelha, interpreta, se envolve, ri, se comove, chora, bate palmas, vaia, grita, assume papel ativo na projeção da ação ou cena. Isso coloca o espectador como parte envolvida que aceita e responde o jogo que o palhaço propõe (OLIVEIRA, 2008). Este envolvimento é coletivo e faz parte de uma qualidade humana em assumir um foco comum e tal experiência é estimulada por contágio ou afetação, gerando algum tipo de transferência coletiva. A interação e o envolvimento com o jogo da cena o faz permanecer como espectador que alimenta e é atraído pela cena.

O jogador palhaço por sua vez aciona um estado psicofísico (OLIVEIRA, 2008) de atenção e relaxamento, em um estado próprio de atenção, como compara Andrés Del Bosque (2008), como um cão que cuida de um osso, que o carrega, lambe, cava, protege, tudo isso apenas em busca do tutano que está em seu interior. Deste lugar, parte para uma ação de comunicação imediata, ator-objeto-ator, sendo que o segundo ator pode ser a dupla ou o espectador.

Lança-se num ato de buscar o retorno da corrente visual do parceiro ou do público rompendo o simulacro da ação física do corpo, projeta sua ação corporal, como um hiato que permite que o tempo-ritmo gere nuances no corpo do palhaço percebidas e acompanhadas pelo espectador (OLIVEIRA, 2008; DONELLAN, 2007).

Uma tessitura de envolvimento com as ações do palhaço se forma com o espectador a partir de atos conscientes do jogador-palhaço. Quanto mais ele domina essa tessitura mais se tornam sutis e amplificadas suas nuances e reações. Quanto menores são os movimentos mais a atenção do espectador

que o acompanha aumenta inversamente proporcional a atenção até a explosão emotiva (OLIVEIRA,2008).

Escolhi uma passagem de quando estive no Estúdio de ações físicas Fissões<sup>18</sup>, para ilustrar um elemento importante: “escuta”. Em uma das sessões falamos muito sobre “escuta”, como uma capacidade de observação, elemento fundamental na formação do palhaço. Isso me remeteu a outros cursos livres ou momentos em que refleti sobre “escuta” no teatro. Utilizando a “escuta” vieram me aspectos relativos na relação com o público, afim de obter melhor precisão do tempo-ritmo da ação potencializando a geração de nuances, capazes de aproveitar o que o público ou o parceiro de jogo propõe.

Para o palhaço é necessário apreender a aproveitar elementos do público, como uma reação, uma imagem, uma face, roupas, pessoas que estejam na plateia, a partir do desenvolvimento de uma capacidade de escuta e reação rápida (DONELLAN, 2007). “Escuta” nesse sentido, tem outro lugar, não somente de sentido sensorial, mas como termo didático para traduzir o elemento da ação física que propõe esse envolvimento, esse estado de atenção difusa, o qual envolve todos os sentidos para o Jogo de Palhaços.

O Jogo de Palhaço exige mais uma disponibilidade em desvendar junto com o palhaço, códigos universais e simples que são sugeridos como: repetir palavras, falas ou gestos, contemplar elementos cotidianos, estranhar o óbvio ou absurdo, expressar o assombro, denunciar ou velar uma surpresa, entre outros do que o domínio de capacidades interpretativas prévias.

Enfim, este estado que se assoma no ato cênico em espaços abertos permite-nos constatar uma dádiva de caráter sensorial, estético e comunicativo, sendo compartilhada, dinamizada como encontro que possibilita a demarcação deste ato performático. O Palhaço não define sozinho a trajetória e o desenvolvimento do Jogo, pois precisa da recepção e da reação do espectador como elemento de co-autoria.

---

18

O estúdio é um núcleo de pesquisa da Escola de Belas Artes, Departamento de Artes Cênicas da UFMG e é coordenado pelo professor Luiz Otavio, onde participei em 2012 de um projeto de desenvolvimento de metodologia didático para formação de atores.

## 2.6. Jogo e linguagem de palhaços

A noção de jogo, usada para falar de uma modalidade de atuação cênica, busca conferir um lugar de acesso irrestrito a quem se interesse em abrir mão de elementos característicos, como efeitos cômicos, improvisação, trejeitos ou desenvolver atividades inspiradas na arte da palhaçaria. No entanto, devido ao fato do ofício de palhaço ser uma profissão que exige estudo e acúmulo de experiências, a distinção dos jogadores leigos e do palhaço impede qualquer dúvida quanto a ocupação de quem atua, sobretudo, se for um palhaço que estuda e tem experiência e por isso se assume palhaço ou se é um interessado, diletante, que abre mão de técnicas do ofício de palhaços como atividade complementar para animação de grupos, terapias complementares ou outras atividades de lazer ou socialização.

De um lado, dentro desta noção de jogo, o Palhaço alcança seu lugar ao invés de ser confundido com algum jogador que tenha outro compromisso com o Jogo de Palhaço que não necessariamente fazê-lo como ofício (BRAGA,2013). Por outro lado, a noção de jogo aplicada ao palhaço está intrinsecamente ligada à produção de sentido e, portanto, ao desenvolvimento da linguagem que é algo gerado, transmitido, interpretado e respondido ou afetado, num campo definido entre emissor e receptor.

O jogo de acordo com Huizinga (apud TANCREDE, 2014) traduz essencialmente o ordenamento de ações e pensamentos através das regras, acordadas entre os participantes, num regime de alternância, de idas e vindas. Joga-se à medida que se atua e esse é o ponto de conexão da caracterização do conceito de jogo com a delimitação da arte do palhaço enquanto jogo.

O jogo delimita a substancialidade da realidade instantânea, não existem jogadores fora do jogo, assim como há um limite espacial e temporal que indica o campo de atuação dos jogadores.

No entanto, o fato do jogo pressupor a geração de uma ordem, isso não indica que o mesmo seja rigorosamente estático, pois a instantaneidade das respostas e recepções faz com que cada momento seja precedido por uma

expectativa do que acontecerá no próximo momento. O jogo é o vir a ser, o ir e vir da relação e tem como suporte à linguagem que direciona a produção de sentido e a recepção dialógica, uma função da vida que permite que distintas formas de integração, socialização e autodeterminação coletiva ou individual se revelem (MIRTES, 2016).

A noção de jogo oferecida por Hiuzinga (apud TANCREDE, 2014) contribui com uma leitura da aplicação das técnicas do palhaço fora do ofício em si, ou seja, a fluidez e a fragilidade, a instantaneidade, a seriedade e a previsibilidade com que as técnicas e as regras são atendidas.

Em *Jogos e Homens*, Callois(1967), oferece uma visão mais ampla de jogo, enfatizando impulsos lúdicos que influenciam a formação da sociedade ao apresentar a caracterização de uma tipologia da presença da ludicidade nos diversos tipos de jogos e em diversas dimensões da vida humana para além da prática lúdica em si (CALLOIS 1967 apud LARA e PIMENTEL, 2006), infiltradas e contaminadas pelos valores e comportamentos sociais, a partir de quatro impulsos primários: *agon* (competição), *ilinx* (a busca de vertigem), *mimicry* (simulacro) e *alea* (sorte), sendo do nosso interesse a categoria *mimicry*, como relativa ao simulacro – gosto pela personalidade alheia.

Tais categorias são observadas numa contra posição entre influências psicológicas e entre o que já foi absorvido como valor pelo sistema e o que oferece relativa autonomia ao mesmo. Como exemplos contemporâneos, temos o carnaval, o teatro, o cine e o culto aos artistas, além das influências institucionais, mescladas ao sistema de competência comercial, caracterizadas pelos uniformes, pelos cerimoniais e pelos ofícios de representações. No entanto, o próprio autor afirma que, princípios que por hora pareçam universais, marcam as clivagens e os tipos de sociedades regidas por presenças mais fortes de princípios de *mimicry* e *ilinx*, máscara e possessão, em sociedades intituladas sociedades da confusão em detrimento das sociedades ordenadas (CALLOIS, 1967), e regidas por *poragon* e *alea*, com códigos e hierarquias mais desenvolvidas (CALLOIS1967 apud LARA E PIMENTEL, 2006). Tratando-se das sociedades da confusão, uma mistura de pantomima e êxtase, que antecede a cultura da civilização, transporta por via da delegação a realização

pessoal pelo triunfo de outrem, como aspecto da presença distorcida do *mimicry* e da *alea*, numa alusão clara à origem ao culto dos campeões e dos heróis.

Diante das combinações destes impulsos, a tipologia apresentada não representa inflexibilidade de seu sistema de análise, mas amplia as influências dos impulsos primários de ludicidade em relação a outras dimensões da cultura.

Essas distinções entre sociedades ordenadas e da confusão não encerram tendências uma vez que mostram as tensões entre uma racionalidade instrumental e uma racionalidade catártica, sem juízo ou classificação de ordem ou valor, mas de interação complementar e necessária (LARA E PIMENTEL, 2006).

O palhaço traduz, portanto, uma expressão desta mistura entre *mimicry* e *alea*, mas também abre mão dos outros impulsos para construir seu jogo.

Tratando-se da relação do jogo com a produção de sentido e consequentemente com o desenvolvimento da linguagem, aplicadas à técnica de palhaços, abrimos mão de noção de linguagem em Heidegger (apud MEIRELLES, 2007) para corroborar com a idéia de técnicas de atuação cênica de palhaços enquadradas numa espécie linguagem-jogo.

Tratando da linguagem e da produção de sentidos, através da obra *Ser e tempo* de Heidegger (apud MEIRELLES, 2007), essa pode ser compreendida como uma trama de significados que formam o mundo, ou a capacidade de recepção do que chamamos mundo, o tangível e o intangível dentro de um universo de possibilidades cognoscíveis. Como desafio temos a rede complexa que se descortina, na teoria heideggeriana de confirmação existencial do ser, do estado de consciência máxima humana (SCHNEIDER, 2011).

Assim, estaremos, sempre, na busca de compreensão prévia do que vivemos, trazendo as noções de origem e conformação do ser, do existir, para o universo do compreensível, do perceptível, sendo assim, só existimos naquilo que compreendemos ou percebemos.

No entanto, essa existência se dá em correspondência ou diálogo com outro ser que abre a porta da ação ou que dá a referência necessária para o

fazer, substância última do existir. A interpretação é um fenômeno de apropriação, de atualização do percebido, em direção a compreensão concreta da realidade. A linguagem é a própria base da interpretação da realidade e o próprio veículo da ação humana como ser. Se de um lado o homem se deixa tomar pelos acontecimentos, por outro articula esses acontecimentos nos discursos produzidos em sua existência diária. No primeiro caso, quando se abandona aos acontecimentos produz o “falatório” (HEIDEGGER, 1925 apud SCHNEIDER, 2011) que traduz a categoria de compreensão superficial, pois é baseado em um discurso de pré concepção da existência dos objetos que nos cercam, no qual não perguntamos o que são e de onde vem os objetos. No segundo, quando articula os acontecimentos, na qual terá maior possibilidade de desenvolver uma dimensão poética e autêntica da linguagem, na qual o ser e as coisas determinam a origem dos significados e que traduz o modo como somos tomados pelo acontecimento, onde tudo passa a ser.

Estas dimensões, em verdade, são fundidas. O falatório inautêntico (HEIDEGGER, 1925 apud SCHNEIDER, 2011), é a propagação reproduzida e distorcida do original, e nos leva a tratar dos objetos como já conhecidos e até mesmo partindo de um conhecimento pretense do ser de si mesmo. Mas ainda assim ele tem origem num acontecimento, num momento onde a percepção humana alcançou uma forma genuína de ver o mundo e conferir outros significados aos objetos e conseqüentemente extrair outras percepções do ser e do mundo. Alcançar a percepção “poética”, abstrata, nos permite jogar sem culpa e sem mácula. Nesse sentido é possível, em contra ponto, buscar na imersão do falatório, o autêntico (HEIDEGGER, 1925 apud MEIRELLES, 2007).

A referência do jogo como delimitação espacial e temporal de atuação, de alvos ou metas, amparadas num suporte contextual, traduz a época ou valores da sociedade. Este jogo de linguagem nos conduz a um ofício que personifica as práticas culturais mais elementares em termos de vínculos e relações afetivas com outros e com coisas, assim é um campo fértil para vivências em experiências originárias da linguagem.

O palhaço traduz e se inspira nos arquétipos de relações sociais, arraigados nas pessoas que o reconhecem em sua atuação. Isso faz com que

as pessoas reconheçam essa recorrência, de alguma forma, por já trazerem referências do que se trata, como: comportamentos chistosos, entonação de piadas, correspondências afetivas em forma de troca de palavrões, facécias, injúrias elogiosas, hipérboles, metáforas, inversões (BAKTHIN, 1996), enfim, formas de expressão do chiste gerador do jogo.

O jogo de palhaço pode ser definido como práticas lúdicas corporais, com alvo ou meta e reações, de cunho cognitivo, ou seja, de alguma forma perceptível, praticado sozinho ou em duplas trios, grupos e/ou com o público.

A manipulação do sentido, relação com objetos, máscaras de reações, provocações e outras tantas, são técnicas que dão efeito de revelação de sentidos ocultos e contraditórios, desmascaramento, metaforização, ironização, aceleração etc. - habilidades adquiridas na dedicação do ofício, mas fundamentadas pela intenção de troca entre jogador palhaço (que captura da cultura suas imagens e motivações) e espectador (que reconhece esta associação e retribui com sua presença pelo riso) (OLIVEIRA, 2008; BOLOGNESI, 2003).

O palhaço engendra a invenção cômica humana no corpo, em detrimento de outros suportes em que a linguagem cômica é expressa. Fazer com que os outros riam dele faz parte da inventividade cômica de seu corpo (OLIVEIRA, 2008). Sempre ouvi como recomendação, “menos é mais” no jogo de palhaço e demorei alguns fracassos para entender que o palhaço opera uma teia temporal na qual atuar com o público exige um estado de presença e uma consciência de jogo. Nessa presença devemos abrir mão ou não de acionamentos e reações que operam induções visuais e sensoriais nas quais o público é imerso gradativamente no referencial expresso do corpo do palhaço, como unidade simbólica. Essa imersão é frágil por ser de uma tessitura tão complexa e repleta de variantes, que leva ao vínculo imagético nas evoluções da partitura corporal do palhaço.

Podemos identificar elementos pulverizados da invenção corporal cômica do jogo de palhaço em outras dimensões da linguagem e da sociedade, pois os discursos cômicos, assim como a retórica, estão inseridos na cultura de forma arraigada e quase canônica. O palhaço demonstra como a comicidade

está intensamente disseminada na cultura, mesmo que o fundo ético e moral, muitas vezes, reproduza ou nos leve a reproduzir valores de opressão social.

Podemos imaginar duas faixas de invenções cômicas, uma baseada em reações elementares do palhaço, que canalizam o riso a cada ação, independente do conhecimento prévio que se tenha da cena ou da peça; outra que depende da dramaturgia em si, está muito mais ligada ao domínio de uma estrutura narrativa que se desenrola, que acumula informações mais encadeadas e menos imediatas. Remetem o espectador a contextualização de elementos da cultura e domínio de conhecimento prévio.

Assim a “oração do menos é mais” expressa a habilidade que pode ser alcançada no jogo de palhaço e ao mesmo tempo a mutabilidade e a diversidade que o fenômeno cômico alcança na cultura. Os palhaços se inspiram sobremaneira em situações rotineiras, em fenômenos sociais, como produto da própria fusão da comicidade dentro da cultura.

A consciência de um protagonista que executa e abre mão passo a passo de evoluções e composições levam a audiência ao riso ou a estupefação e definem características co-autorais do Jogo de Palhaço. São trabalhadas de forma aparentemente inesperadas e improvisadas e imbuídas de uma intenção de atração dos olhares do público. O jogo do palhaço e sua dádiva são elementos complexos. No entanto, nos propomos por meio de uma revisão descortinar como esses elementos se moldam nas de zonas de vulnerabilidade e conflito.

## 2.7. Poder e hegemonia na arte da palhaçaria em zonas de vulnerabilidade social

Um exemplo de utilidade hegemônica<sup>19</sup> é a dupla contemporânea *Patati Patata* (PAIVA e SOUSA, 2015), a qual oferece pela televisão uma marca de apelo ao consumo. Essa estratégia está inserida na cultura de massas, são as

---

19

Alves(2010) busca referência em Gramsci (1978) para definir a dominação do comportamento social, que submetem sociedades e agrupamentos a outros hábitos aculturados, desterritorializados e híbridos em sua construção, que consolidam por sua vez as bases de fenômenos como a colonização, o fascismo, o nazismo, o imperialismo e o neo pentecostalismo através de marcas e valores inculcados.

vedetes ou olímpicos modernos que propõe um modelo ideal de vida (MORIN, 2011 apud PAIVA e SOUSA, 2015).

**Figura 11** : Dupla Patati Patata



, Fonte: Jornal AgoraRN, 2016.

Transmite a ideia de um lazer infantil direcionado ao consumo através dos fenômenos de identificação e projeção que suscitam aspiração e veneração das crianças (PAIVA e SOUSA, 2015). A dupla *Patati Patata* são palhaços que carregam uma visualidade fisionômica plástica, como bonecos.

Esse tipo de aparição, [...] além de reforçar a cumplicidade do público enseja uma correspondência entre a figura corporal e a figura moral (PAIVA e SOUSA, 2015, p. 6).

Sobre o conceito de hegemonia, Gramsci (1978, apud ALVES, 2010) indica que a submissão de um grupo social a outro, leva este a adotar a concepção de mundo do outro, mesmo em contradição com sua atividade prática, numa imposição mecânica desprovida de coerência e criticidade, desagregada e funcional, propondo um contraste entre pensar e agir sob a referência de dois mundos. Gramsci (1978a, p. 15) conclui, portanto, que “não se pode destacar a filosofia da política; ao contrário, pode-se demonstrar que a

escolha e a crítica de uma concepção de mundo são, também elas, fatos políticos” (apud ALVES, 2010). Assim sendo, os palhaços supracitados se tornam interlocutores morais de apelo ao consumo por meio de seus gestos e palavras, desse modo transmitem valores atrelados ao poder do capital.

O palhaço também pode ser contra hegemônico como demonstra Leo Bassi com seu bufão que trabalha com transformações sociais e traz em seus espetáculos ícones da sociedade e os desconstrói gestualmente, corporalmente em seus jogos. A partir de personalidades como deputados, pastores, padres e produtos de consumo e estilos de vida, ele cria imagens e cenas entre a atividade artística e o ativismo social.

Um exemplo emblemático de seu trabalho como bufão contra hegemônico é a criação da “Religião Patólica” na qual dedica-se a celebrar casamentos e missas substituindo a adoração a Deus pelo louvor aos banais patinhos de borracha amarelos para decorar banheiras (GUIMARÃES, 2015). Uma missa bufônica que profana, rompe com valores morais da igreja e dá autoridade de papa ao bufão, adorador de objetos de consumo, plastificados, nos remetendo a uma crítica da banalização da religião em uma sociedade consumista.

Figura 12: Bufão Leo Bassi



Fonte: Espanha, Credito Leo Bassi, 2017.

Mundialmente conhecido por suas performances teatrais extravagantes e inúmeras ações provocativas, Leo Bassi é descendente de uma longa linhagem de comediantes excêntricos e palhaços de circo, vindos da Itália, França, Inglaterra, Áustria e Polônia. Por 170 anos, a família agiu sem interrupção. Em 2012 ele abriu uma capela em Madrid, El Paticano; Fundada em honra de palhaços, bufões e livres-pensadores, é dedicado a "Deus" Pato de borracha como um símbolo de simpatia e inocência, virtudes essenciais para o pensamento científico, filosófico e pilares básicos de amor e senso de humor. No Paticano missas e casamentos são celebrados. Além disso continua o seu trabalho de cursos de ensino sobre a essência de ser um palhaço e da relação deste com as habilidades de comunicação em muitas áreas além de

sua paixão pela história social e política da Europa, que o levou a dar várias palestras sobre este assunto<sup>20</sup>.

### **3 LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO**

#### **3.1 Método de levantamento bibliográfico**

Esse capítulo foi baseado em uma revisão bibliográfica realizada nas seguintes bases de dados: Scopus, Scielo, Medline e também no Google acadêmico(Scholar). Utilizou os seguintes descritores em português, espanhol e inglês: palhaço e vulnerabilidade; payaso y vulnerabilidad; clown and vulnerability.

Critérios de inclusão

- a) Artigos publicados em português, inglês e/ou espanhol;
- b) Artigos publicados no período de 2010 a 2017;
- c) Artigos que trazem a atuação do palhaço em zonas de vulnerabilidade social: favelas, zonas de guerra ou conflito armado, ruas e espaços públicos abandonados pelo governo ou ocupados informalmente, abrigos, zonas rurais com acesso limitado a serviços básicos, subúrbios como cidades dormitório, moradias improvisadas em ocupações informais organizadas ou em ocupações informais aleatórias.
- d) Artigos que representam um panorama de atuação em zonas de vulnerabilidade social ou em nome dos direitos humanos fundamentais.
- e) Mesmo que inseridos em programas de saúde, estejam circulando por logradouros públicos periféricos.

---

20

Tradução In: [http://nuevaweb.leobassi.com/biografia\\_](http://nuevaweb.leobassi.com/biografia_)

## Critérios de exclusão

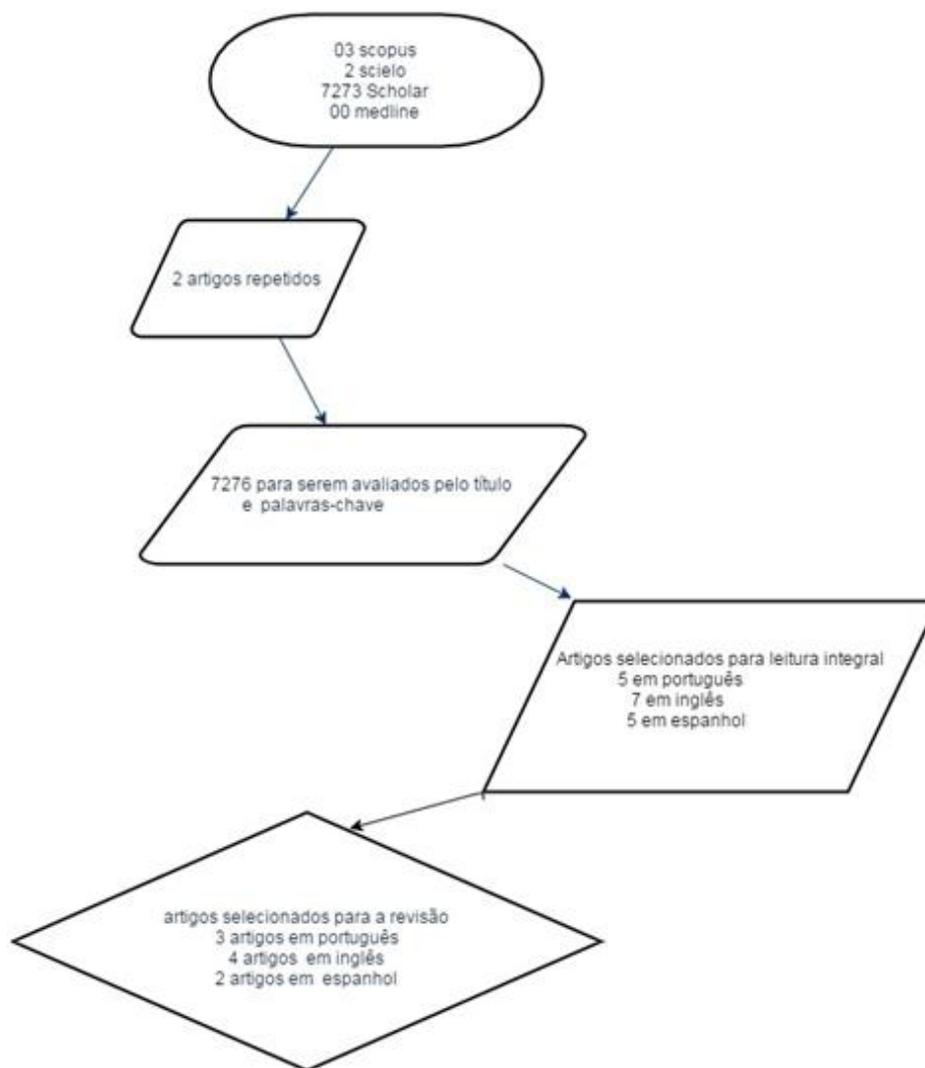
- a) Artigos de revisão bibliográfica;
- b) Artigos de palhaços em hospitais, que falem especificamente da atuação em hospitais.

## Seleção de artigos

A seleção dos artigos para análise foi realizada de forma consensual entre os pesquisadores: orientador e orientando. Primeiramente todos os títulos e as palavras-chave foram lidos e foram excluídos os artigos que não tivessem no título, no resumo e/ou nas palavras chaves relação com o tema da revisão. Cabe notar que um dos repositórios de pesquisa utilizados foi o Google Scholar, que não é propriamente uma base indexadora científica, mas que ofereceu diversas referências de artigos científicos. Os artigos selecionados foram lidos na íntegra e excluídos os que não atenderam aos critérios de inclusão propostos. A revisão foi realizada com 9 artigos, conforme o percurso descrito:

Após a leitura na íntegra de 17 artigos, 5 em português, 7 em inglês e 5 em espanhol, foram selecionados 9 para serem analisados dos quais foram sistematizados os seguintes temas:

- O papel social do palhaço em zonas de vulnerabilidade
- Emoção, humor e Riso
- Lazer e palhaçaria



O levantamento bibliográfico contemplou artigos que discutem temas conceituais a partir de referências empíricas de aplicações distintas da linguagem do palhaço no campo da vulnerabilidade social e conflito. Não incluiu-se, todavia, artigos que narrassem as aplicações dentro do hospital por entender que as zonas de vulnerabilidade se distinguem pela sua condição geopolítica, mesmo que diversos hospitais estejam inseridos em zonas de vulnerabilidade.

Compreendeu-se que haviam diversos lugares de atuação preponderantes para compreensão do papel social do palhaço inseridos num

contexto de função e intervenção social nas zonas vulneráveis socialmente o que nos levou a expandir o olhar sobre os vieses da presença dos palhaços e palhaças na luta pelos direitos humanos, seja nas práticas sócio terapêuticas nas localidades fisicamente atingidas, seja nas práticas de protesto e ativismo a favor dos direitos humanos em si, nas zonas de impunidade e que não devem ser analisadas separadamente, sob pena de perder o panorama sobre esta diversidade de campos de aplicação da atuação de palhaços e palhaças pelos direitos humanos e como se articula ao nomos de poder da zona de vulnerabilidade social.

### 3.2 Breve descrição dos casos analisados nos artigos

O artigo *Sensuous Solidarities: Emotion, Politics and Performance in the Clandestine Insurgent Rebel Clown Army* (Solidariedades sensuais: Emoção, Política e Performance Exercito Clandestino Insurgente de Palhaços Rebeldes) trata da atuação do CIRCA (grupo fundado em 2003 para responder à visita de George Bush ao Reino Unido), durante os protestos contra o G8 na ocasião de uma reunião realizada em Gleneagles, na Escócia em 2005, para ser mais exato, de 6 a 8 de julho de 2005.

O G8 reuniu EUA, Canadá, Japão, Grã-Bretanha, Alemanha, França, Itália e Rússia, numa agenda de rotina anual na qual, altos funcionários de governo discutem questões como a gestão macroeconômica da economia global, o terrorismo e controle de armas, etc. Nessa ocasião foram para frente do G8 um exército de 160 Palhaços Rebeldes formados por 15 diferentes grupos de clowns rebeldes de diferentes lugares, todos do CIRCA. A solidariedade sensual ou sensível foi nutrida por uma variedade de maneiras, como o treinamento rebelde do clown organizado com uma oficina de 02 dias. A ênfase na crítica ao movimento antiterrorista, trouxe o emblema "Guerra contra o Erro", o que tornou a mensagem mais eficaz, permitindo que as pessoas rissem, dissipando um pouco o medo do forte "segurança" nas manifestações do G8. O CIRCA denunciou a falsa promessa de que os líderes

do G8 realmente iriam resolver os problemas associados ao neoliberalismo e à guerra.

Permitiram que a plateia se vestisse como um exército de palhaços. Constituíram uma série de co-performances e ressonâncias complexas, contraditórias e emotivas com a polícia, com outros manifestantes e com o público, denominado espetáculos éticos.

**Figura 13:** Palhaços do CIRCA em Gleaneagles, Escócia.



Fonte: Créditos CIRCA 2005.

O riso se move através da multidão. Começa com um rosto ou, em vez disso, uma miríade da face de palhaço de um exército desviante, e prossegue através de uma série de práticas somáticas - manobras, jogos, mimetismo - que perturbam o "espírito" do evento.

Rir... abre o corpo e a mente ... pode transformar a humilhação em humor e uma situação de terror em um revelador de

verdade. É uma forma de solidariedade sensual (KLEPTO 2004 apud ROUDLEGE, 2011)

Essa atuação foi capaz de gerar *solidariedades sensíveis*<sup>21</sup> através de movimentos corporais e técnicas visuais. Realizaram intervenções perturbadoras e emotivas a fim de tocar a opinião pública. O objetivo do CIRCA ao aplicar a linguagem do Palhaço é desenvolver uma metodologia que fortaleça a vida emocional interna dos ativistas. As emoções são sentimentos pessoais que ocorrem em encontros relacionais com seres humanos e não humanos. Fazem parte de processos sociais e políticos através dos quais as subjetividades das pessoas são reproduzidas e realizadas. Politicamente as emoções estão intimamente ligadas às relações de poder e também às relações de afinidade, como um meio de iniciar a ação. As pessoas se tornam politicamente ativas porque sentem algo profundamente - como a injustiça ou a destruição ecológica. Essa emoção desencadeia mudanças nas pessoas que se motivam a envolverem na política. É a capacidade das pessoas de transformar seus sentimentos sobre o mundo em ações que os inspiram a participar de ações políticas (CHATTERTON, FULLER E ROUTLEDGE 2008; ROUTLEDGE 2010 Apud ROUDLEGE, 2011).

Por isso, as emoções são reativas (direcionadas para fora e para eventos externos) e recíprocas (em relação aos sentimentos das pessoas uns com os outros). As emoções compartilhadas no ativismo criam identidades coletivas compartilhadas e são mobilizadas estrategicamente (por exemplo, para gerar motivação, compromisso e participação sustentada). Os ativistas criam modelos emocionais compartilhados para encontrar causa comum e gerar narrativas e solidariedades comuns (ASKINS 2009; BOSCO 2006, 2007; ETTLINGER 2004; ETTLINGER E BOSCO 2004; GOODWIN, JASPER E POLLETTA 2001; JASPER 1998; JURIS 2008; MANSBRIDGE E MORRIS 2001, TAYLOR E RUPP 2002 apud ROUDLEGE, 2011). Os ativistas do CIRCA

---

21

O trabalho emocional dos palhaços rebeldes é relacional, excedendo o indivíduo, criando ressonância emocional, solidariedade sensual portanto, entre palhaços rebeldes, entre eles e outros ativistas, e entre eles, o público e a polícia.

frequentemente se expressam em protestos (públicos) que podem ser entendidos como performances rituais, criando imagens que ampliam emoções como raiva e transformam-nas em solidariedade coletiva (ROUTLEGE, 2011).

A performance das emoções torna-se cada vez mais importante na prática da política. De fato, as emoções sempre foram um elemento importante da prática da atuação política através da canalização do medo, da raiva, da agressão, etc. (GIROUX 2007; MEGORAN 2005; Ó TUATHAIL 2003; OSLENDER 2007; PAIN 2009; PAIN AND SMITH 2008 THRIFT 2004 APUD ROUTLEGE, 2011).

A mídia contemporânea apresenta o “mundo real” como um drama, um espetáculo encenado (DEBORD, 1983 apud ROUTLEGE, 2011). A manipulação de imagens de mídia constitui a continuação da política por outros meios. Sob tais circunstâncias, políticos e ativistas populares "agem" para a televisão, na esperança de elevar suas ações em eventos públicos. Na verdade, à medida que os movimentos sociais se envolvem cada vez mais com a mídia, eles se tornam uma forma de mídia (MELUCCI, 1989 apud ROUTLEGE, 2011). O reconhecimento da importância das imagens na manipulação da política significa que as performances ativistas - particularmente as formas culturais de ativismo - tornam-se locais importantes de intervenção política. O CIRCA busca a atenção da mídia em seu ativismo cultural.

O ativismo cultural envolve arte, performances, ativismo e política combinados em inúmeras maneiras de desafiar formas dominantes de ver e construir o mundo e apresenta visões alternativas do mundo. Trata-se, em parte, de abordar os impactos sociais, psicológicos e emocionais de questões como a guerra, a injustiça, a crise ambiental e as explorações associadas ao capitalismo. Esse ativismo combate o "bloqueio cultural", ou seja, um repertório de ações e práticas sintonizadas com a cultura consumista e as imagens mediadas em massa (ROUTLEGE, 2011). Além disso, é uma técnica efetiva para a ação direta, numa solução ao problema que acomete ativistas em geral, de perda do trabalho interno de transformação pessoal, além de possibilitar a prática da política nas ruas (KLEPTO apud ROUTLEDGE, 2011).

O ativismo cultural do CIRCA coloca desafios em forma de intervenções sobre consumo. Os pontos de consumo incluem cadeias de lojas, supermercados, utilizando de táticas como: incentivo para que os consumidores boicotem as compras, campanhas anti-mercado etc. Outro campo de atuação desse ativismo é potencializar e projetar possíveis cenários futuros sobre como viver e atualizar perspectivas e alternativas de vida. O foco na ética (e não somente no caráter político) de tais performances é importante. Como Laura Pulido (2003, apud ROUTLEGE, 2011) argumentou, existem três benefícios em cultivar o diálogo sobre ética no ativismo político. Primeiro, as relações de honestidade, verdade e reconhecimento interpessoal que podem ser nutridas. Em segundo lugar, uma linguagem moral que pode ser construída. Em terceiro lugar, contribui para que se tornem seres humanos mais conscientes. A consciência política se distingue pela atuação nas estruturas, práticas e relações sociais, no poder social e global; a autoconsciência refere-se ao autoconhecimento, incluindo a compreensão de suas motivações, desejos, emoções e relacionamentos com o mundo. Os atributos performativos dos espetáculos éticos do CIRCA envolvem o reconhecimento interpessoal, uma linguagem "moral" e uma posição política colocada de forma performativa, gerando solidariedades sensuais e ressonância emocional.

As principais características dos *espetáculos éticos*<sup>22</sup> propostos pelo CIRCA são: seu caráter autônomo, em ações auto organizadas criativamente; sua dimensão participativa, pois as pessoas (incluindo o público) participam ativamente na criação e realização do espetáculo; jogo desenvolvimento transformador com humor e sátira, audiência ativa, participação e imaginação. Os Espetáculos éticos geram intimidade entre palhaços e público, que também vestem de palhaços e estabelecem narrativas que relativizam e discutem as

---

22

Utilizam-se do poder emotivo e transformador do Jogo de Palhaços, por exemplo, humor, sátira, mímica, jogo de palavras, surpresa, aspirações coletivas, para comunicar mensagens de oposição ao G8, contribuindo com a dinâmica emocional dos protestos. O papel do ativismo cultural presente no Jogo de Palhaço aqui é a apropriação de imagens da cultura popular nos espetáculos-protestos.

relações sociais hierárquicas na sociedade. Além disso, são abertos todo o tempo às modificações e adaptações em situações específicas. Estão sempre em movimento e envolvem a transformação com de suas performances, tanto no nível da forma quanto do conteúdo e do significado, de modo dinâmico e transparente, criando espetáculos claramente fantásticos e absurdos para levar as pessoas a refletirem (ROUTLEGE, 2011).

Com os espetáculos éticos, o grupo CIRCA tem o objetivo de desenvolver uma forma de ativismo político que reúne as práticas de palhaços a outras formas de teatro físico. Em uma ação direta não-violenta assumem a responsabilidade emocional e política como um ato de auto constituição (ROUTLEGE, 2011). Ativistas (ou, neste caso, palhaços rebeldes) participaram ativamente da criação e do espetáculo ético do CIRCA para protestar contra o G8.

As performances dos ativistas em protestos são emocionalmente potentes, principalmente porque, sob condições de perigo e incerteza, são capazes de introduzir o elemento de jogo. Nutrir a dimensão emocional do ativismo fornece as ferramentas para "jogar de forma criativa e encarnar honestidade e abertura" (KLEPTO 2004 apud ROUTLEDGE, 2011). O CIRCA incorporou uma política emotiva que foi deliberadamente perturbadora e desafiou as lógicas do evento político gerenciado pelo G8 em Gleneagles.

Essa articulação de registros emocionais era uma atividade construída: a eficácia do CIRCA dependia da produção de uma política emotiva em lugares específicos. As várias práticas de clowns rebeldes eram constitutivas de diferentes relações com o espaço (por exemplo, através dos usos do espaço em manobras de palhaços rebeldes) que permitiam a articulação da "lógica do palhaço rebelde" - uma lógica associativa, baseada em sinais visuais e ordens emocionais. Isso serviu como crítica aos discursos dominantes do G8 e um desafio ao policiamento do espaço de protesto. Ao abrir o espetáculo político da reunião do G8 para debate e participação, a CIRCA praticou "solidariedades sensuais". As políticas emotivas são indicativos do caráter performativo e subjetivo do conteúdo das performances públicas (ROUTLEDGE, 2011).

Além disso, CIRCA mobilizou um desejo popular rebelde ao atuar sobre um poderoso repertório emocional que foi transmitido para além do corpo do palhaço rebelde. A originalidade e potência do Clown Rebelde no CIRCA fez com que após os protestos do G8 a emissora de TV britânica *Channel Four*, num ato explícito de banalização e distorção apresentasse uma série de programas chamados sugestivamente de *"Iraque: o circo sangrento"*. Os anúncios televisivos para esta série retrataram combatentes militares sitiados em uma zona de guerra urbana com máscara de palhaço, sob fogo, alguns sendo atingidos por balas e caindo ao chão (ROUTLEGE, 2011).

O artigo *The clown at the gates of the camp: Sovereignty, resistance and the figure of the fool* (O palhaço nos portões do campo: Soberania, resistência e a figura do tolo), narra a presença de palhaços do CIRCA num acampamento em zona de fronteira entre México e EUA em novembro de 2007 em Mexicali / Calexico, nos portões de um centro de detenção de Imigração e Alfândega (ICE).

Um grupo de palhaços, membros do Clandestino Insurgente Rebel Clown Army (CIRCA), com seus rostos pintados e vestindo narizes vermelhos, chapéus e trajes, enfrentam os guardas de detenção na cerca e dançam para as câmeras e para os policiais ao longo da cerca de arame. Com os seus rostos pintados contemplam o outro lado e perguntam aos guardas: "Quantas chaves você tem?" Eles chamam os guardas do campo. 'Por que você precisa de tantas chaves? Você quer ser solto? (AMOOORE e HALL, 2013).

**Figura 14:** Palhaços nos portões do Centro de Detenção da Imigração em Mexicali/Calexico



Fonte: Créditos CIRCA 2007.

A presença de palhaços numa manifestação como essa, invoca uma história rica e provocativa em que a tolice do palhaço critica os conceitos de poder, pois o palhaço se posiciona na linha que diferencia o “dentro e fora”. Os guardas do campo foram atraídos para as estranhas e cômicas palhaçadas dos palhaços, que abordam absurdamente os guardas (AMOORE e HALL, 2013).

O acampamento ou ações na fronteira mesmo numa zona marginal, não perdem a capacidade de resistência, pelo contrário, a incompletude, as incertezas e indeterminação são as condições para a realização de reivindicações.

Visto através dos olhos do palhaço, o acampamento não é um espaço político nu, mas é animado, habitável e repleto de vida e convívio. No entanto, segundo Agamben (apud AMOORE e HALL, 2013), o acampamento é o espaço biopolítico mais absoluto, onde o poder atua sobre e através das vidas nas quais seus estados de direito foram suspensos, desprovidas de valor em lei. Vidas nas quais a suspensão do valor político é associada a anulação da norma jurídica, pois ali podem ser combatidos. Na esfera soberana é permitido matar sem cometer homicídio e sem comemorar um sacrifício (AMOORE e HALL, 2013).

O artigo *Carnavalesque Economies: Clowning and the Neoliberal Impasse* (Economias carnavalescos: Palhaços e o Impasse Neoliberal) oferece uma análise de intervenções de mímicos em Bogotá/Colômbia em 2015, dentro da iniciativa *Cultura e Cidadania* do Prefeito Antanas Mockus, de performances Buena Vista Social Clown, em 2012 e de uma apresentação para crianças num campo de refugiados dentro da Colômbia.

Esta análise foi oferecida na ocasião de uma iteração<sup>23</sup> performativa de um trabalho apresentado em uma Conferência de Performance, um colóquio acadêmico sobre Performance e Dominação na Universidade Edge Hill em 23 de março de 2013 oferecida por Barnaby King como palhaço Teddy, o próprio autor disfarçado. Sua dinâmica está basicamente ligada a leitura de um roteiro e a exibição de vídeos no telão, provocando uma confusão proposital, distorcendo em sua performance o que deveria ser lido.

Oferece-nos, portanto, descrições de performances de palhaço que ele testemunhou na Colômbia, que ele utiliza, de modo cômico, como evidência para fundamentar seu argumento sobre neoliberalismo e palhaçadas: mimos dirigindo o trânsito nas ruas de Bogotá; Buenavista's Social Clown's com suas performances de cidadania e uma mostra de palhaços oprimidos pela multidão de crianças. No caso dos mimos no trânsito, afirma como os palhaços podem realizar a coação social de modo divertido, pois o projeto com mímicos mostrou a eficácia, como esperavam as autoridades, fazendo o trabalho da polícia, demonstrada pelas estatísticas que indicaram uma queda dramática nas infrações e acidentes (KING, 2014).

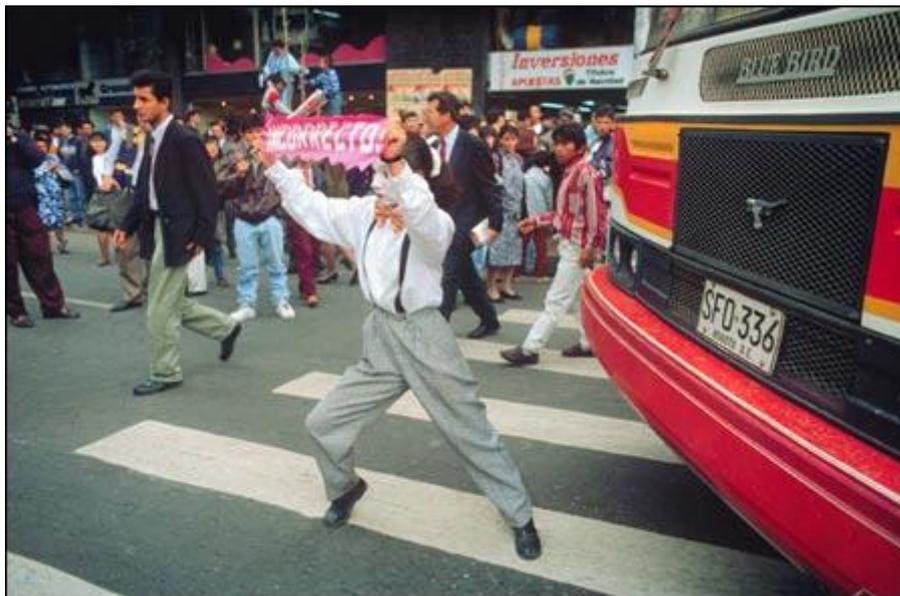
Nesse sentido a coerção social funcionou pela natureza disciplinar dos resultados proporcionados. Desde a iniciativa do prefeito Mockus de oferecer palhaços mímicos no trânsito, Bogotá tem experimentado um " Boom de palhaços ", não apenas pela proliferação da presença da palhaçada em diferentes meios, mas também porque vem sendo empregado como um meio indireto de coerção social.

---

23

Sequência de repetições, acúmulo, termo de origem matemática, no campo da arte trata-se de uma instalação, performance ou intervenção visual. Fonte: <http://www.ime.usp.br/~pf/algoritmos>

**Figura 15:** Mímico nas ruas, Bogotá/Colômbia.



Fonte: Créditos Daniel Civantos 2011.

No caso analisado do Buena Vista Social Clown, foram financiados num projeto intitulado “O Limite Desconhecido entre Público e Privado”, pela Defensoría del Espacio Público de Bogotá para educar as pessoas sobre espaço público, e foi realizado em todo Bogotá pelo grupo Buena vista Social Clown (KING, 2014).

Judith Segura, diretora do grupo afirma que "geraram aprendizado sobre o espaço público, mas também uma crítica do comportamento impróprio na cidade: uma crítica através da brincadeira. Buenavista nos ensina a observar e respeitar a linha entre o público e o privado, implica que esta linha existe e representa a própria soberania das leis sobre o território. Longe de arriscar a ordem do código, nos ensinam a ser bons cidadãos (KING, 2014).

**Figura 16:** Buena Vista Social Clown Bogotá/Colômbia.



Fonte: Acervo Buenavista 2011.

Em 2012 Lucho Guzman e outros palhaços do Circo Ciudad se juntaram com a parte americana do grupo Palhaços Sem Fronteiras para realizar uma excursão pelo distrito de Risaralda, onde pretendiam se apresentar, num contexto de imigração interna em que 48.000 refugiados foram forçados a se deslocar devido à violência no departamento de El Choco (RCN Noticias Pereira) (KING, 2014).

Um desses palhaços é reconhecidamente Teddy. Ao perceber que está na tela, euforicamente ele joga o roteiro de lado e se prepara para história:

Então lá estávamos nós na frente de cinco centenas de crianças de um bairro chamado Tokio, que é uma espécie de colônia guetizada construída para abrigar moradores deslocados refugiados de El Choco. O show tinha uma narrativa anticolonial. Eu joguei como clown autoritário, opressivo, sempre dizendo aos outros palhaços o que fazer. Mas cada vez que eu tentava organizá-los para fazer algo, acabava descontrolado num caos, comigo gritando ESO NO. Como sempre acontece, as crianças começavam a repetir ESO NO de volta para mim em um momento de mimetismo rebelde: ESO NO, ESO NO, ESO NO. Bem, essa performance foi exatamente como as outras, mas

quando nós estávamos construindo o desenlace final, onde quatro Palhaços compunham com seus corpos um monstro gigante voraz, que iria consumir o malvado palhaço autoritário algo começou a acontecer. A primeira fila começou de modo ininterrupto e devagar a ir avançando no chão. Foi um momento de Indiana Jones, como se as paredes estivessem fechando em nós. Tentamos restabelecer os nossos limites e esse ato se tornou um tipo de luta territorial. Então eles vieram sobre nós de novo como um maremoto, inevitáveis, várias centenas de crianças tomando conta do nosso espaço. Nós éramos como nadadores desamparados, lançados à deriva em um oceano de cabeças, braços, em meio a chapéus, narizes, mascaras, adereços, telefones, qualquer coisa. Abandonamos a tentativa de continuar com o espetáculo e aceitamos esse novo final [...] isso me pareceu estranhamente certo. Essas crianças devem ser capazes de ocupar seu próprio espaço, de qualquer maneira me pareceu que é o que elas querem. Por que eles deveriam respeitar os limites que nós estabelecemos para eles, nós que nem somos daqui, que viemos de longe? Enquanto nos arrumávamos para sair, um menino perguntou: você é o palhaço que veio aqui? [...] Eu sou o palhaço que veio para cá, para sua casa, porque eu sou Neo-palhaço, porque pessoas a milhas de distância daqui acharam que seria uma boa ideia e decidiram pagar para eu vir aqui e oferecer "alívio" ao seu sofrimento. Será que vamos conseguir fazê-lo? Será que vamos tocar o seu sofrimento? Será que fiz algo mudar? E o menino continua repetindo a pergunta: você é o palhaço que veio aqui? Por que você continua dizendo isso? Você está dizendo por que nada tem mudado? Mas por termos atravessado essa linha, vocês invertem as relações de poder em nossos objetivos quase-humanitárias, de trazer palhaçadas de fora para ajudá-los. Vejo que a transformação do final do nosso

show expressa o seu direito de ocupar seu próprio espaço, para romper as fronteiras que tínhamos colocado ao seu redor. A reciprocidade da performance foi uma metáfora para o que palhaçadas deve fazer: transformar a si mesmo e colocar em risco a ordem do código. Você leu Judith Butler certo? [Como o menino]: Você é o palhaço que veio aqui. [Como Teddy]: Pare de dizer isso! Mas por que, quais são as estruturas de poder que sustentam a minha presença aqui? O que significa para mim estar aqui? Essa foi só mais uma iniciativa de parceria social, outro exemplo de Neoclowniberalismo? E logo eu vou ser o palhaço que não estará mais aqui. Eu estarei lá. Eu sou o palhaço que vai embora. [...] E agora uma multidão de crianças está cantando: "Clown. Clown. Clown "Então eles me atingem[...].

[...]. Não é de surpreender que palhaços tenham sucumbido à tentação das iniciativas de parceria social via canais de financiamento para corporações e estados, inerentes ao amortecimento do capitalismo global, prontos a reinscrever fronteiras e divisões sociais, disfarçadas sob os discursos de liberalização e democracia. Estou condenado a tornar-me um Neo-palhaço. Não há como escapar de todo neoclowniberalmonstro? Isto é sobre palhaços. Onde está o final feliz? O Neo-clown é um operador secreto, às vezes se escondendo atrás de discursos de caridade e mudança social, reproduzem a retórica caracteristicamente neoliberal de agências humanitárias internacionais como Medecins Sans Frontieres (Médicos sem Fronteiras). Com seu slogan, "nenhuma criança sem um sorriso", constrói o humor como um tipo de ajuda humanitária que pode trazer alívio aos fracos e pobres. Maurya Wickstrom critica o humanitarismo como estabelecendo uma "divisão que separa aqueles que vão fazer o bem daqueles que são alegados como

beneficiários daquele esforço ", reestabelecendo assim as relações de poder colonial (KING, 2014, p. 485,486).

**Figura 17:** Wilmar Guzman, Tim Cunningham, Carlos Andres Niño, Lucho Guzman, e Professor Teddy Love, performance na Escola Jaime Salazar Robledo em Tokio, El Choco.



Fonte: Créditos Molly Jaeger 2011.

TEDDY contrapõe falsamente chocado: Quem teria pensado isso? Palhaços Sem Fronteiras também são da ordem Neoclowniberal? Outro esconderijo pode ser o "circo social", atualmente em voga na América Latina, muitas vezes dependendo do investimento estrangeiro. Como exemplo a Circo Ciudad em Bogotá, fundada em 2001 com financiamento da UE numa retórica romântica sobre jovens desfavorecidos de um dos bairros mais pobres de Bogotá, superando dificuldades para se tornar artistas de circo. Mas Circo Ciudad foi sujeito a pressões políticas enormes usadas como joguete do governo e das agências locais, enquanto os jovens, que haviam sido treinados como artistas de circo não como líderes ou administradores, eram impotentes diante do enfretamento que se necessitava (KING, 2014).

Conclui numa última cena, em que gera uma distorção com a imagem do prefeito Mockus, confundindo-se com ele, pergunta: "quem era o palhaço que estava lá afinal de contas? Vocês pensaram que eu era o criador do neoclownliberalismo [...]palhaços não são muito críticos. Na verdade, eles são muito hegemônicos. Eu não poderia escapar da rede neoliberal, mesmo enquanto eu tentava ser diferente. Eu não poderia apoiar reprodução da

imagem do poder que eu lutava para subverter. Não é esse o dilema que todos nós palhaços enfrentamos? (KING, 2014).

Como Mockus narra:

Alguns anos mais tarde eu concorri para presidente e eu estava indo muito bem nas pesquisas, mas então eu comecei a ficar estranhamente incoerente em entrevistas e debates e a perder a linha de pensamento. E isso se tornou motivo de chacota. Em 10 de abril 2010, eu anunciei que eu tinha a doença de Parkinson. [...] Como Teddy:

Talvez fosse loucura pensar que um palhaço pudesse se tornar presidente. Eu demonstrei os limites que o palhaço nunca pode atravessar. Mas também demonstrei que palhaços são capazes de tentar romper estes limites e devem ser reconhecidos por isso (KING, 2014, p 488).

Dirigindo-se à imagem do ex prefeito na tela ele diz:

Mockus! Você é o palhaço que veio aqui e eu também sou o Palhaço que veio aqui. [...] “pode haver alguns outros palhaços esperando para dizer algo para vocês, então eu vou sair e dar espaço para eles. Obrigado!” (KING, 2014 p488).

**Figura 18:** Antanas Monckus, o prefeito palhaço, Bogotá/Colômbia.



Fonte: Créditos Telegraph 2010.

Até aqui podemos ver exemplos de palhaços em zonas vulneráveis, alguns com foco contrahegemônico e outros com ações que levam a um caráter hegemônico, atenuadores do capitalismo.

No artigo, *Cómo reivindicar derechos humanos a través del arte del clown: La función social en el payaso*(Como reivindicar direitos humanos através da arte de palhaço: a função social no palhaço). O objetivo é refletir sobre como a arte da palhaçaria reivindica os direitos humanos. Assim, diversas experiências de palhaço reivindicando direitos humanos são identificadas narradas por Clemente (2015). A arte da palhaçaria tem o potencial de criar laços com pessoas em condições vulneráveis.

Palhaços a cada dia estão mais presentes na vida diária e indo além do trabalho artístico, mas com experiências socioeducacionais. Dentre esses o Clandestine Insurgent rebeldes do Exército Clown (CIRCA). Atuam com liberdade para enfrentar tabus e as verdades da sua cultura, Critica os princípios fundamentais de sua sociedade, e têm o espírito militante e ativista. Usam o potencial do palhaço como instrumento de crítica social. Para propor novas formas de ação e manifestação política e cívica, buscam trazer com objetividade a reflexão sempre com prática não-violenta, com humor e criatividade, difundem mensagens político-social de uma maneira bem própria que leva a reflexões. As palhaçadas rebeldes é um novo método de desobediência civil, de participação social que tenta quebrar as hierarquias, a guerra e o militarismo. A arte da palhaçaria pode ser uma forma de reivindicar Direitos Humanos (CLEMENTE, 2015).

Há também um grupo denominada Palhaços Sem Fronteiras que é uma organização sem fins lucrativos de caráter humanitária e realiza projetos para as crianças mais desfavorecidas através do palhaço. Desenvolvem ações de caráter humanitário na Síria, Kosovo, Bulgária, Palestina, Argélia, El Salvador, Namíbia entre outras. Os Palhaços sem Fronteiras levam a arte da palhaçaria como ajuda humanitária em áreas afetadas por desastres naturais, conflitos, entre outras. Realizam campanhas de sensibilização, para angariarem fundos de apoio psicossocial, bem como para darem visibilidade e sensibilizar situações atroz (CLEMENTE, 2015).

Há também o grupo 'A Bola Roja', que começou como projeto de palhaços de hospital em 2005 com o Patch Adams e outros palhaços com o Projeto Belém, na selva peruana, atuam como palhaços comunitários, é considerado um palhaço útil, associam as ações governamentais e de ONG's (CLEMENTE, 2015).

Outras organizações levantadas na mesma categoria de atuação são a organização Henyoka Clown e Associação Ayeklauwn, considerados Palhaços Socioeducativos. Assim, o palhaço trabalha com a comunidade e processos criativos, estimulando e transmitindo valores e emoções para melhorar a aquisição de capacidades pessoais e coletivas. Atua na dimensão pessoal potencializando a capacidade da pessoa adquirir valores de honestidade, aceitação, há uma transmissão de valores humanos, assim aumenta a capacidade de participação na vida social e com ampliação de relacionamentos. Questiona hierarquias, leis e reforça a capacidade de escolha, portanto é um grupo com foco no trabalho sócio-educativo do palhaço.

Na maioria dos casos analisados os palhaços operam dimensões da vida em sociedade, assumindo função ritual, função de cura e função social. Além de, na função social compreender uma função socioeducativa. Clemente propõem três categorias (A) artística / clown cênica, (B) clown terapêutico e (C) Palhaço social, que por sua vez se subdivide entre humanitário, rebelde, comunitário e socio educativo e onde a relação com direitos humanos se faz mais presente, estendendo seu papel além do artístico, ao social e ao educacional (CLEMENTE, 2015).

Devemos distinguir o trabalho social do palhaço, como o efeito ou trabalho de ação na sociedade; e palhaço como um agente social, como a pessoa responsável por fornecer certos serviços para a sociedade. E nesta linha na prestação de serviços. Palhaços no trabalho de defesa dos direitos humanos pode vir a ser excelente estratégias para sensibilizar e aumentar a conscientização sobre a vulnerabilidade presente em diferentes situações (CLEMENTE, 2015).

**Figura 19:** Oficina sócio educativa Ayeklauwn, Murcia, Espanha



Fonte: Créditos Ayeklauwn, 2017.

No artigo *El Clown juntos por la Salud. Exposición de experiencias* (O palhaço juntos pela saúde. Exposição de experiências) é um estudo quase experimental no qual objetiva conhecer experiências de intervenções de promoção da saúde com a aplicação da técnica de palhaço em diferentes comunidades realizadas durante os anos 2006 a 2008 em Santiago de Cuba.

O jogo de Palhaços nesse caso foi aplicado no desenvolvimento de várias atividades comunitárias e datas comemorativas na qual a unidade de alocação de intervenção não foi o indivíduo, mas toda a comunidade ou grupo de indivíduos, de modo que o universo aplicado foram todas as pessoas que visitaram os stands de promoção e prevenção da saúde nas diferentes partes da cidade, como Parque Céspedes, Instituto de Ciências Médicas de Santiago de Cuba, da cidade, como a Plaza de Marte, entre outros parques e praças da cidade, onde se destaca também o Parque Trocha, local da intervenção dia 01 de dezembro sobre HIV-AIDS. Os palhaços estiveram presentes no 01 de dezembro, Dia Mundial da SIDA, 01 de junho, Dia Mundial da Criança, atividades estudantis e conferências científicas, Fóruns Comunitários e Feira do Livro Universitário (FUL) (ESPINO e TAPIA, 2011). O público foi atingido

pela informação em suas diferentes condições sócio econômicas e mobilizaram sentimentos e tomaram consciência dos problemas de saúde através do riso e do jogo. Verificou-se a atuação do palhaço neste contexto e o público teve percepções distintas: houve pessoas que narraram sobre vantagens e desvantagens na aplicação da linguagem do Palhaço em atividades de prevenção e promoção da saúde. Como vantagens há o fato de ser um ponto de encontro de palhaços exibindo suas artes; há a presença do público; há o fato da linguagem do palhaço ser ilimitada e isso gerar criações fora de padrões sociais comuns, o que gera reflexões sobre o status quo social; também há o fato de que os palhaços não têm limites para as possíveis formas de aprender e ensinar a população em um processo de interação; pois o palhaço atua com presença e provoca reações capazes de transpor barreiras afetivas e isso gera ensinamentos. Atua sem limitações de gênero específico, assim interage com ambos os sexos (masculino e feminino) e com outras opções sexuais (homens que fazem sexo com homens, mulheres que fazem sexo com outras mulheres, etc.). Os palhaços não se limitam a cenas e interagem com quaisquer públicos indiferentes de idade, da opção sexual, do número de pessoas; têm a capacidade de jogar com a sensibilidade das pessoas, de manipular sentimentos. As pessoas nesta interação afloram sua criança interior; e potencializam o sorriso de crianças em tratamento além de gerar suporte para as mães no processo da doença do filho (ESPINO e TAPIA, 2011).

Como desvantagens da presença de palhaços nas intervenções realizadas em Santiago, o público cita o fato do mesmo, em suas ações, ter a possibilidade de gerar desrespeito; ser conhecido como aquele que sempre quer ser o centro das atenções; o seu linguajar e sua ambivalência às vezes incomodam. Os palhaços, de acordo com pessoas presentes na atividade, não são adequados; muitos veem o palhaço como engraçado e quando veem que o palhaço não é necessariamente engraçado se decepcionam. Consideram a maquiagem e a roupa não apropriadas para a situação; muitas pessoas não querem interagir com o palhaço; o palhaço tem um desafio maior com o adolescente; é um ator marcante, por isso deve ser muito cauteloso em como

atuar; muitas vezes as crianças menores de 2 anos vão temê-lo; está sujeito a ondas de agressividade do público, dependendo da educação das pessoas que estão presentes (ESPINO e TAPIA, 2011).

**Figura 20:** Experiências com o Jogo de Palhaços em Santiago de Cuba.



Fonte: Crédito ESPINO e TAPIA.

No artigo *Inovação nas práticas de promoção da saúde por meio da arte da palhaçaria as dialogias do riso* são registradas em vídeo-documentários de experiências de campo. O Palhaço e Sociólogo Matraca mostram uma de suas primeiras experiências de pesquisa participante por meio da arte da palhaçaria como forma de promover saúde na rua.

Palhaço Matraca, em diálogos sobre temas de saúde e vida, vai ao encontro direto da população de rua e registra em dois vídeos-documentários: “Matraca e o povo invisível” e “Na Pista”, apresentando sua ação de atendimento e abordagem a pessoa em situação de rua e a Profissionais do sexo.

Na pesquisa participante, o pesquisador se coloca como sujeito do grupo investigado, busca a participação da comunidade na análise de sua própria realidade. Neste espírito de fraternidade, o palhaço Matraca adota a arte da palhaçaria como ferramenta para investigação participante, aqui compreendida

como uma tecnologia pedagógica e social pró-ativa na Promoção da Saúde com Alegria.

Matraca, ainda, afirma a relação dialógica entre os movimentos sociais em torno das políticas públicas, o que se torna essencial para o exercício da cidadania, do controle da atuação do Estado, das políticas em desenvolvimento, dos direitos civis e sociais como prática da gestão participativa.

**Figura 21:** Palhaço Matraca nas Ruas.



Fonte: Créditos Lucia Helena Ramos 2008.

No artigo, *Palhaços sem Fronteiras: o circo a serviço da sociedade*, Bortolotto relatou sua participação na missão humanitária destinada ao Sri Lanka, organizada por Palhaços Sem Fronteiras e coordenada por Médicos Sem Fronteiras, com objetivo de atenuar os efeitos das catástrofes dos mares. Foram duas missões de aproximadamente 20 dias de duração cada uma, contando com a participação de 12 artistas.

Desde sua criação, os Palhaços Sem Fronteiras realizaram missões humanitárias em diversos países e regiões como, por exemplo: México, Guiné

Equatorial, Guatemala, Palestina, Croácia, Afeganistão, Brasil, Colômbia, Marrocos, Costa Rica, Saara Ocidental, entre outras regiões.

O autor atesta na prática como a arte do palhaço, em zonas de catástrofe natural, gera efeitos positivos na recuperação da saúde biológica e social do lugar.

**Figura 22:** Membro do grupo Palhaços sem Fronteiras apresenta para sobreviventes do tufão Haivan, Tacloban nas Filipinas.



Fonte: Créditos notícias UOL, 2013.

Em *O humor e o riso na promoção de saúde: uma experiência de inserção do palhaço na estratégia de saúde da família*, os autores narram a aplicação do palhaço na Promoção da saúde em visita a domicílios na periferia durante 8 meses, através da prática de abordagem de palhaços em moradias familiares em zonas de vulnerabilidade, indicados pelo programa saúde da família em Belo Horizonte.

A universidade, por meio de projeto de extensão, propôs inserir o palhaço na Estratégia de Saúde da Família - ESF. Essa inserção da arte do

palhaço nos domicílios foi um instrumento libertador, educador, criativo e cultural.

A equipe se prepara, desenvolve sua capacidade de atuar em parceria com os palhaços e as palhaças e agregam interessados, como também constroem um relatório de resultados, sistematizado em termos quantitativos e qualitativos. A descrição dos fenômenos de recepção e expectância em si, mostra a realidade das famílias visitadas, com o tempo de duração da visita dos médicos-palhaços de 15 minutos por domicílio. O potencial da abordagem do palhaço inicia já na recepção de membros da casa no encontro com os palhaços e a relação se inicia com o acolhimento do palhaço com os membros da casa e vice-versa. Nestes 15 minutos os médicos palhaços fazem o que tem que ser feito e o mote é por meio da interação e dos elementos constituídos no ambiente, assim com o olhar em 360 graus os palhaços acolhem, brincam, relaxam, resgatam memórias afetivas, arrumam a casa, trazem leveza nas rotinas, improvisam, cuidam da dor humana entre outros (BRITO et all, 2016).

O palhaço, em sua liberdade desperta a confiança e expande formas de abordar os problemas, transformando o espectador, no caso as famílias em coautores de experiências sensoriais e estéticas na relação de interação. Neste contexto territorial de saúde da família provocam reflexões sobre problemas cotidianos, constroem vínculos fortes e livres com as famílias e potencializam o cuidado humanizado. Os palhaços junto com as famílias potencializam modos singulares de solução de problemas do dia a dia e agenciam novas construções subjetivas para cada família lidar com situações cotidianas (BRITO et all, 2016).

Podemos concluir que o palhaço em zonas de vulnerabilidade tem muitas possibilidades de atuação e exercem diferentes papéis, podendo gerar reais transformações no cotidiano das pessoas em situações vulneráveis e/ou anestesiar suas condições.

**Figura 23:** *Experiência de inserção do palhaço na estratégia de saúde da família.*



Fonte: Créditos Cristiane Drumond de Brito.

### 3.3 Papel social do palhaço

Buscou-se identificar e analisar o papel social do palhaço em territórios vulneráveis: espaços de segregação material e simbólica, de abandono e violação de direitos humanos como: favelas, zonas de guerra, de conflitos armado, ruas, espaços públicos abandonados pelo governo ou ocupados informalmente; abrigos, zonas rurais com acesso limitado a serviços básicos, subúrbios como cidades dormitório, moradias improvisadas em ocupações informais organizadas ou em ocupações informais aleatórias.

É inegável o potencial do riso e do palhaço como catalisadores do processo de recuperação física e psicológica das pessoas envolvidas nos conflitos e nas zonas vulneráveis socialmente (BORTOLETO, 2005). No entanto há uma reflexão a ser feita acerca do caráter das zonas de vulnerabilidade social, na medida em que a compreendemos como uma extensão de impunidade do poder constituído e também como uma transferência dos nomos de poder a cada lugar social assumido pelo sujeito, quando o oprimido se torna o opressor (FREIRE, 1996).

Caracterizar a zona de vulnerabilidade social no Brasil se torna uma questão de expandir e relativizar a delimitação da zona de vulnerabilidade social que se estende para além de territórios físicos onde os índices de violência ou baixo IDH (índice de Desenvolvimento Humano) são identificados, pois no Brasil, os espaços domiciliares em geral também podem ser vistos como zonas de vulnerabilidade da criança por exemplo. As estatísticas que localizam o alto índice de violência doméstica<sup>24</sup>, evidenciam como a violência está naturalizada entre os jovens em situação de vulnerabilidade sócio econômica, a partir de seus lares, o que torna notável o fato dos pais serem os maiores perpetradores da violência contra crianças e apontam que a zona de vulnerabilidade social da criança brasileira tem limite tênue, pois o estigma e a invisibilidade social como elemento característico dos casos e trajetórias de exclusão social ultrapassam e perpassam as dimensões sócio econômicas, não sendo específico dos cidadãos em situação de rua ou dos miseráveis, espaço além da difícil definição de negligência (fator de estigma e invisibilidade) enquanto ato violento, pois envolve aspectos culturais, sociais e econômicos de cada família ou grupo social. A negligência é a forma mais frequente de maus-tratos contra crianças e adolescentes (NUNES E SALES, 2013).

Nesse lugar o palhaço também tem seu papel de catalisador humano, pois torna-se uma estratégia para potencializar fluxos relacionais entre pessoas da família em suas inumeráveis possibilidades de interação, inclusive no plano simbólico, abrindo um amplo espaço de realização da liberdade (BRITO et al 2016).

Há lugares no globo terrestre onde a violação de direitos atravessa dimensões da realidade, tanto política, quanto social, quanto econômica, psíquica, cultural, ambiental, que se entrecruzam e se constituem em uma superposição de violações de direitos, em diversas culturas humanas. Assim,

---

24

Pesquisa O que dizem as crianças. Visão Mundial e Instituto Igarapé. A pesquisa foi feita entre setembro de 2015 e março de 2016 e ouviu 1.404 crianças e adolescentes entre 8 e 17 anos que participam de projetos da Visão Mundial em 12 cidades: as capitais Fortaleza, Recife e Maceió, e as regiões periféricas de Manacapuru (AM); Governador Dix-sept Rosado e Mossoró (RN); Catolé do Rocha (PB); Canapi e Inhapi (AL); Itinga (MG); e Nova Iguaçu (RJ).

pode-se dizer que a vulnerabilidade social é multidimensional e as pessoas estão expostas a um estado de susceptibilidade em constantes situações de tensão e risco, tanto ambientais quanto sociais e expostos, sobretudo, à ausência de capacidade para se proteger ou se adaptar (ADGER, 2006).

A vulnerabilidade social carrega em si componentes de violência próprios, os quais operam sobre redes complexas da vida humana. Há uma condição de desvantagem, de opressão, de abandono, que coloca o ser humano em condições aviltantes. Apesar da retórica democrática participativa, verifica-se que existem grupos marginalizados com recursos materiais e sociais limitados (mulheres, crianças, idosos economicamente pobres, pequenos agricultores, imigrantes, sobretudo pessoas que vivem em países em guerra, em ambientes com riscos geopolítico etc.) excluídos da tomada de decisão (PELLING, 1998).

As zonas vulneráveis e de conflito sofrem disputas de poder e dominação (ALVES, 2010). Mesmo vivendo sob controle governamental, ainda assim sofrem com embargo político e ao mesmo tempo abandono. Zonas de vulnerabilidade ou conflito social é extensão de uma zona de impunidade, onde o poder constituído não alcança a proteção humana, seja porque está alhures de seu poder ou porque a impunidade esteja em si. A impunidade é um fenômeno imbricado e complexo que envolve recursos e estratégias complexas e de grande espectro (LOPES, 1994). A impunidade está profundamente relacionada à soberania, ao *nomos* de poder (AMOORE et al, 2013). Poderíamos chamar esses territórios de zonas de iniquidade do poder soberano.

Neste contexto, o palhaço e o governante operam a soberania por vieses distintos. Sendo a soberania uma prática de manipulação de poder (ALVES, 2010) extraordinariamente ágil e adaptativa, pois mistura símbolos e aspirações, cada vez mais influentes nos mundos afetivo e sensorial (AMOORE et al, 2013). Em se tratando de soberania, o palhaço é o exemplo por excelência da resistência, sempre presente dentro do exercício do poder, pois não se vira para enfrentar um *locus* de poder como se pudesse contrariá-

lo ou derrubá-lo, ao contrário, habita dentro da corte não sendo ao mesmo tempo de sua estirpe.

A figura do palhaço força os limites da soberania, pois não diferencia o seguro do perigoso, o legal do ilegal e dificulta assim, a divisão entre o interior e o exterior, o privado e o público, valores nos quais repousa a vida política soberana (ALVES, 2010).

O palhaço está impune e não pode ser julgado, nem mesmo a lei da censura<sup>25</sup> pode detê-lo. Apresenta potência em revelar o absurdo e a hipocrisia do poder soberano, por se apresentar como se fosse alguém muito importante, mesmo sendo apenas um tolo. É um advogado da vida, que reúne nele um lembrete do excesso, daquele que sempre escapa do estado convencional, por exibir uma vitalidade que não é inteiramente governada (AMOORE ET ALL, 2013).

As ações do palhaço são simultaneamente louvadas e deploradas pelos poderes soberanos (AMOORE et all, 2013). Estar fora da lei, ser um fora da lei, não ter lugar, esse status paradoxal coloca o palhaço em curiosa proximidade com o rei (AMOORE et all, 2013). A relação arquetípica entre rei e bobo da corte traduz explicitamente o lugar do humor na cultura, uma chacota que pode custar a moral de um governante, pois ridiculariza e denuncia o absurdo das decisões soberanas.

Um palhaço, por definição, ameaça à ordem pública e, aparentemente, não tem lugar no paradigma hegemônico de justiça, deixando claro que a normose<sup>26</sup> domina os interesses políticos, em franca omissão ao direito humano nas zonas de vulnerabilidade (BRITO et all, 2016, MATRACA e JORGE, 2011),

---

25

Artigo Institucional Número 5 <http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=194620>

26

Normose: Ato de justificar a manutenção de um comportamento não saudável por ser normal.

### 3.4 Emoção, humor e riso

A arte da palhaçaria tem uma dimensão transformadora acionada pela sátira e pelo humor. Tornam as mensagens políticas mais palatáveis para o público e incentivam a participação ativa do público. As piadas são ativas e socialmente engajadas. Tem a capacidade de estimular as pessoas a reflexões, a associações imaginativas e inteligentes sobre as suas próprias condições de vida. Trabalha com o imaginário sendo capaz de revelar segredos, reabrir desejos e clarear a própria realidade humana (KING, 2014, BRITO *et al.*, 2016). Freud em seu livro *chiste e inconsciente* oferece uma teoria cerebral sobre a sedução da piada, como ela pode economizar energia do cérebro, “subornar” o espectador com o seu rendimento de prazer, que escapa pela contemplação e pelo riso, tomando sua atenção e sentidos de modo rápido (KING, 2014).

Toda a arte, assim como o jogo de palhaços em particular, permite a criação de laços de reconhecimento e interesse mútuo entre seres humanos. O palhaço tem a capacidade de comunicar valores e despertar sentimentos (CLEMENTE, 2015, ESPINO e TAPIA, 2011, BRITO *et al.*, 2016, MATRACA e JORGE, 2011). Emoções são compartilhadas entre palhaço e público e entre os próprios espectadores gerando parâmetros identitários compartilhados. O palhaço provoca o riso ou a tensão reflexiva, capaz de extrair o que há de humano em nós e momentaneamente podemos anestesiar nossas diferenças culturais, políticas, de sentimento entre outras (AMOORE e HALL, 2013). O palhaço com seus jogos é capaz de criar distâncias necessárias e assim consegue no jogo realizar associações de ideias. O riso nestas situações exige uma anestesia momentânea do coração e é direcionado à inteligência (BRITO *et al.*, 2016).

A arte da palhaçaria comunica e inclui os indivíduos num parâmetro comum aos que compartilham os sentidos vividos. Levam aos espectadores uma referência unificadora por oferecer intenções e contexto. Então podemos dizer, que o palhaço atua no campo da complexidade, pois ao mesmo tempo

tem a potência de unir os espectadores e os distingue em sua capacidade particular de fruição, suas subjetividades e modos de ser.

O riso ajuda a contrapor ideias, mas também opera parâmetros coletivos, assume a forma de "interferência cultural" (KING, 2014), ou seja, um repertório de ações e práticas são sintonizadas com a cultura, sejam práticas hegemônicas ou contra hegemônicas.

A arte da Palhaçaria é uma das formas mais antigas de performances ao vivo na qual o palhaço transforma uma situação de cabeça para baixo para revelar o seu absurdo. A arte da palhaçaria é associada aos rituais inversionistas carnavalescos de libertação temporária da verdade à da ordem estabelecida (BAKHTIN 1984, apud ROUTLEDGE, 2011). Em expressões desafiadoras à normalidade, o palhaço liberta os outros das restrições sociais, reconstruindo a ordem das coisas (ROUTLEDGE, 2011).

O palhaço como criatura do caos, afronta o senso de dignidade, assume expressão de zombaria sobre o senso de ordem, por isso o clown está sempre sendo perseguido pelo policial, numa metáfora de descontrole da ordem (ROUTLEDGE, 2011). As performances utilizam risos e absurdos como forma de subverter o esperado, de introduzir o ridículo, burlar e gerar caos, onde normalmente existe convenção de costumes e contenção social.

Os palhaços e as palhaças em sua performance encarnam as contradições da vida e confundem categorias impostas pelo sistema, conseqüentemente minam a autoridade ao enfatizar o ridículo (KLEPTO, 2004 apud (ROUTLEDGE, 2011). Como tal, o clown representa um desafio aos processos biopolíticos de governabilidade, contra a geração de comportamentos normalizadores e condutas adequadas para as pessoas (FOUCAULT 1979a, 1979b apud ROUTLEDGE, 2011).

Quando o palhaço atua, pode unir ideias disparatadas com humor e emoção e criar algo novo, um terceiro elemento inesperado. O palhaço é um "disjuntor humilde e cômico de regras", frequentemente considerado "importante e sagrado". Cria um mundo invertido e virado às avessas. Conduzido por uma alegria imprópria, desobediente e grotesca, o palhaço

enquanto tolo torna-se rei e a ordem normal das coisas é revertida (AMOORE e HALL, 2013).

A potência da atuação do palhaço revela um jogo de ressonância emocional (ROUTLEDGE, 2012) que contagia os grupos e nos remete ao carnaval, a "vitória do riso sobre o medo", no qual permitem-se certas formas de poder social onde o riso governa, os homens se tornam mulheres e as mulheres se tornam homens, o sagrado é zombado; abandona-se momentaneamente o lugar de ordem e hierarquia. Entendido como uma forma de resistência e crítica, o "*carnavalês*" é ligado à subversão e à formação de opinião política alternativa, à noção de resistência como rebelião e à produção de "outro mundo". O riso mina os discursos de racionalidade e de coerência subjacentes à políticas e aos processos econômicos (AMOORE e HALL, 2013).

O abandono caótico de si no carnaval está bem ligado à história do palhaço. Incorpora a licença e o privilégio do carnavalesco, com os quais ele tradicionalmente foi associado. O tolo pode criar um espaço de respiração imaginativo e falar a verdade de modo impune, expondo ridiculamente a sociedade de costumes. A loucura do palhaço torna-se "uma máscara para o sábio e uma armadura para o crítico", bem como uma técnica para revelar a "loucura dos sábios"(AMOORE e HALL, 2013).

Entretanto, o que não é expressivamente contestado significa que continua a materializar uma tensão política (AMOORE e HALL, 2013). Tanto a resistência quanto o instituído, mediados pela emoção, humor e o riso provocados pelo palhaço, já estão em fusão, afinal, nos tornamos um pouco aquilo do que escarnecemos. Somos liberados não só da censura externa como interna.

Na performance do palhaço a linguagem não verbal tem um potencial de interagir de forma precisa com os sentimentos das pessoas. A Dialogia do Riso é um recurso utilizado para potencializar um estado caótico no qual o conflito sirva, antes de tudo, para desconstruir a ideia hegemônica (MATRACA e JORGE, 2011). A Dialogia do Riso é baseada na prática da educação popular em saúde desenvolvida com alegria; se funda na escuta e na aceitação como aspecto primordial, ou seja, olhar nos olhos de igual para igual, o que

sugere um olhar sobre o riso como prática humana transformadora, de aceitação e acolhimento (MATRACA e JORGE, 2009).

O riso nos convida ao risco de operar outras lógicas de cuidado e atenção com o outro e por isso trazem saberes que transformam a arte do palhaço em um trabalho vivo em ato, que produz saúde (BRITO et al, 2016). O riso está ligado ao conhecimento e à saúde, rir alguns minutos por dia previne o desenvolvimento de doenças cerebrais vasculares. Mas o trauma e o stress da vida quotidiana nos fazem esquecer de apreciar a vida através do riso (ESPINO e TAPIA, 2011). Assim podemos contrapor a ideia de saúde como simples ausência de doença ou um completo bem-estar, noção utilizada pela OMS desde 1946, que sofre transformações em 1986, na Carta de Ottawa, a saúde passa a ser entendida como um recurso para a vida e não como um objetivo de viver (MATRACA e JORGE, 2011). Mesmo que as ações de saúde no Brasil sejam de acesso universal enquanto política pública, práticas de prevenção e terapêuticas complementares, em zonas de vulnerabilidade social, esbarram em barreiras tais como desvio de verba, restrições de recursos e outras violações de direitos humanos como abandono, alienação familiar, e dificuldades de acesso e atendimento a serviços públicos gratuitos.

A definição de Lefèvre 2004 (apud MATRACA e JORGE, 2011) se adequa mais, de acordo com Matraca (2011) às práticas de Promoção da Saúde, compreendendo-a como uma ferramenta para a percepção ampliada, integrada, complexa e intersetorial da saúde e da vida, articulando ambiente, educação, recursos humanos, estilo e qualidade de vida (MATRACA e JORGE, 2011). Restando recordar ainda a noção de saúde como direito social fundamental, garantido pela constituição brasileira de 1988, Art. 196:

A saúde é direito de todos e dever do Estado, garantido mediante políticas sociais e econômicas que visem à redução do risco de doenças e de outros agravos e ao acesso universal e igualitário às ações e serviços para sua promoção, proteção e recuperação, mesmo que a realidade não esteja expressa nas ações públicas.

Este direito, muitas vezes não é garantido e seu primeiro sintoma se dá pela diminuição da capacidade de rir. Espino e Tapia (2011) nos diz que um dos primeiros sintomas percebidos pelas mães no adoecimento de crianças são as mesmas pararem de rir. Cientificamente está provado que o riso libera uma grande quantidade de hormônios e enzimas que tornam o metabolismo mais fácil, modifica atitudes através de desinibição, através da experiência, jogos e motivação. Exerce papel fundamental na aprendizagem em saúde e na relação do indivíduo com o seu meio social (ESPINO e TAPIA, 2011).

O humor opera a conexão entre emoção e riso, estimula zonas de desejo incertas e combate práticas corporais instituídas, engessadas (GUATARI, 1996, apud CLEMENTE, 2015). O humor em zonas de vulnerabilidade poderá levar as pessoas a realizarem associações imaginativas em situações de dramas humanos, distanciando-se deles e abrem potencialmente um caminho para estabelecer conexões de ideias, de percepções e sentidos do próprio drama (BRITO *et al.*, 2016).

Mensagens transmitidas emocionalmente e sensualmente são mais eficazes do que quando são transmitidas racionalmente, porque podem romper comportamentos habituais, criar sentimentos libertadores (KING, 2014), desmascarar e revolver ideias e posições cristalizadas, mais do que isso expor de forma improvisada e criativa a potência do Jogo de Palhaço em transformar a vida.

### 3.5 Lazer e palhaçaria

O palhaço e a palhaça contemporâneos guardam referência da comicidade sagrada quando apresentam características de escárnio e exagero, presentes na figura de deuses irreverentes pois nos remetem aos *tricksters*, cômicos rituais, que operam transfigurações e inversões de sentidos.

Na trajetória do trabalho, o Cômico Ritual imerso no grotesco como cânone, trabalha a trajetória de bem-aventurança mítica do herói (CAMPBELL, 1988 apud MOYERS *et al.*, 1988), e traz identidade com o indivíduo que aceita o jogo de palhaço. Nesta inter-relação o jogo caótico cósmico acontece e pode

haver espaços para o protagonismo criativo das pessoas participantes por meio da desconstrução de lugares estáticos e estagnados, impostos pelo programa de colonização e aculturação humana.

O Cômico Ritual dialoga com referenciais do lazer, na medida que também é uma prática ligada à necessidade humana (GOMES, 2011) pela sua potência de fruição lúdica e imersão metafórica em práticas culturais. Assim sendo, o lazer é uma necessidade humana e o Cômico Ritual também faz parte dessa necessidade, pois participa do emaranhado de sentidos e significados humanos. Há uma vivência arquetípica do mito sagrado, através de sua máscara cênica. A prática do palhaço em zonas de vulnerabilidade traz à tona necessidades humanas, tece novas subjetividades e gera redes de significados, símbolos e significações assim como a prática do lazer.

O lazer integra o campo das práticas humanas e pode ser visto como um emaranhado de sentidos e significados dialeticamente partilhados nas construções subjetivas e objetivas dos sujeitos, em diferentes contextos de práticas culturais, sociais e educativas. O lazer participa da complexa trama histórico-social que caracteriza a vida em sociedade e representa um dos fios tecidos, culturalmente, na rede humana de significados, símbolos e significações (GOMES, 2011).

GOMES (2011), amplia a concepção de lazer e o coloca como expressão potencial da diversidade cultural, de acordo com as experiências humanas em seus contextos locais, em processos dialógicos com os contextos globais. O fenômeno do lazer é permeado de tensões entre questões culturais locais e valores impostos pela hegemonia da sociedade global. Neste mesmo espectro de tensão estão os palhaços e palhaças em zonas de vulnerabilidade.

O palhaço tem a potencialidade de operar chistes e estabelecer um tipo de comunicação que vai muito além do prescrito socialmente, do *status quo*, em um fenômeno de afetação e reciprocidade mútua entre palhaço e espectador e entre espectadores. Denota a imersão mítica proposta pelo Cômico Ritual, através da dinâmica de trocas afetivas e miméticas.

A evidenciação do Cômico Ritual remonta a culturas tão antigas quanto formas distintas de sua aparição e atuação. Nos trazem também a noção de artistas completos e exímios e nos mostra sua complexidade ritualística em populações tribais, sem perder a importância sacro profana nas cidades (CLEMENTE, 2015), dando forma ao Trickster, Bufão, Tolo, Zanni, Arlequin, Pulchinela e finalmente aos palhaços e palhaças.

Os palhaços estão cada vez mais presentes na vida diária, são um arquétipo popular visto em circos, festas infantis, hambúrgueres e outros anúncios corporativos, e nas ruas públicas, o que significa ser usado para além de acrobata, palhaço, músico, malabarista, etc. Muitos palhaços de circo começaram como artistas de outras especialidades e à medida que envelheceram e não foram capazes de realizá-las acabaram como palhaços. Na atualidade a palhaçada mudou, está mais especializada na parte cômica e possui a delimitação do campo de atuação feminino, dessa forma podemos dizer que não existem mais dois palhaços multidisciplinares como antigamente<sup>27</sup>.

O palhaço e a palhaça atuais não tem as mesmas características que o palhaço tradicional, mas podemos observar seu legado, quando percebemos a mistura entre o palhaço e o bobo (BOLOGNESI, 2003). O palhaço hoje, não precisa ser especificamente ingênuo, por exemplo, pode ser inteligente e até mesmo ser um pouco azedo, de alguma forma. O ator pode se apresentar como diferentes tipos de palhaços variando de personalidades, mas, no entanto, haverá uma que vai predominar, na mais próximo do que o ator é. Nesta perspectiva, os palhaços são obras do próprio ator e dizem de si mesmo (ESPINO e TAPIA, 2011). Essa ideia de ter um jogo em uma linguagem corporal que opera a afetação catártica dos expectantes, denuncia o lugar de entrega e por isso de fragilidade em que se coloca o sujeito quando joga com ou como um palhaço.

---

27

A dupla Branco e Augusto faz parte de uma dramaturgia circense que sintetiza a relação de poder entre quem manda e quem obedece, o senhor e o servo, por uma dinâmica de inversão o Branco subjulga o Augusto, mas sai sempre em desvantagem ( BOLOGNESI, 2010).

A partir do momento que é pedido ou condicionado ao palhaço que sua atuação faça referência ou expresse objetividade relativa a algum conteúdo de interesse público, o jogo de palhaço sofre cerceamento por parte de uma visão instrumentalizadora (KING, 2014), assim atua no campo do poder hegemônico com mensagens direcionadas. O lazer também muitas vezes tem o foco do consumo e do lucro, demonstra assim que também há relações de poder tanto no jogo do palhaço quanto no lazer.

Na dissertação podemos observar referenciais do palhaço hegemônico como à dupla Patati Patata (PAIVA e SOUSA, 2015) por apresentar uma intenção comercial explícita. Vislumbramos, todavia, a partir de uma tipologização de palhaços atuantes em causas humanitárias (CLEMENTE, 2015) e das críticas sobre humor como ação humanitária (KING, 2014), que os palhaços e palhaças podem estar agindo por formas de inculcação hegemônica em zonas de vulnerabilidade, através da ideia de ação humanitária. Tanto o palhaço explicitamente comercial, quanto o atuante em zonas vulneráveis com causas humanitárias podem responder ao poder hegemônico.

O palhaço é frequentemente objeto de diversão, entretenimento ou mercantilização, por trás desta indução hegemônica se esconde uma figura subversiva que confunde categorias impostas pelo sistema (CLEMENTE, 2015). Ao invés de oferecer uma posição definida previamente, o palhaço faz invocações, no momento presente, de camadas temporais e performativas das quais o espectador, também se torna parte (KING, 2014). Seria o clown que oferece humor como ação humanitária um neo clown ou um clown neoliberal? Levar o humor não seria uma ação intransigente ou que faz parte de um regime cultural de atrelamento do palhaço ao poder, através do lazer?

Afinal, palhaços podem realizar a coação social de modo divertido (KING, 2014). A partir da pactuação pacífica neoliberal dos anos 90, de valorização de parcerias sociais e de complexificação dos serviços de assistência, após o duro ajustamento estrutural da década de 90, um amolecimento ocorreu no neoliberalismo, o qual, Maurya Wickstrom (apud KING 2014) chama de "iniciativas de parceria social", em que o governo solicita o apoio dos cidadãos (e dos palhaços) na aplicação de políticas que são

supostamente de caráter social e benefício comum. King (2014) chama isso de neoclowniberalismo.

O palhaço é um ser estranho, ambíguo, inocente e provocador, que produz um estranho confronto lúdico, distorce a ordem social e desafia as pessoas a experimentarem sua verdadeira posição. Nesse sentido, até que ponto o jogo de palhaços pode suportar a ideia de ser instrumento de inculcação de mensagens dirigidas, ainda mais em zonas de vulnerabilidade, onde direitos e garantias humanas básicas estão sob risco?

O lazer também pode ter essa dualidade em zonas vulneráveis, de amortecer conflitos, de gerar modos de vida com mensagens dirigidas. O lazer visto como tempo livre por exemplo, poderá servir a um momento de construções contra hegemônicas ou serve apenas para repor energias que deverão ser direcionadas ao trabalho e ao lucro. O lazer como um fenômeno moderno da civilização urbano-industrial, nos remete a uma produção conceitual alicerçada em um pensamento eurocêntrico. Trazem a ilusão de que o conhecimento e conceitos sobre o lazer é des-incorporado e des-localizado, portanto supostamente universal (GOMES, 2011). Sendo universal no sentido supracitado, serão perpetuadas as redes invisíveis de dominação que geram colonialidade do poder e saber (GOMES e ELIZALDE, 2014), portanto, tanto o palhaço quanto o lazer não são libertadores por si.

Como a arte da palhaçaria, o lazer também pode humanizar o ser humano, apontar para uma construção de resiliência no cotidiano vulnerável e de risco. O lazer inserido nas políticas públicas de assistência social e saúde utiliza, por exemplo, de jogos de palhaços em praças públicas na contemporaneidade. O que está em questão é o modo como se quer formatar e adaptar o palhaço, impedindo - o muitas vezes de estabelecer sua narrativa pelo conflito e pela tensão, pela contraposição antagônica e grotesca. Esta instrumentalidade aponta a intenção funcional com que se busca a imagem e o jogo de palhaços, sem permitir que o “mundo de cabeça para baixo” do palhaço de fato se instale.

## 4 MINHA EXPERIÊNCIA COMO PALHAÇO EM ZONAS DE VULNERABILIDADE SOCIAL DURANTE 10 ANOS

### 4.1 História de vida

Minha experiência, neste âmbito, durante todos esses anos demonstra como desenvolvi um olhar sobre o aspecto ideológico da arte da palhaçaria, na medida que o efeito cômico está presente na cultura de forma geral e possui funções e usos distintos, de acordo com as intenções que o revelam. Assim, compreender os papéis e os valores da presença do palhaço ou palhaça vão além de uma leitura teórica, pois são fruto, também, de uma sensibilidade vivida e experimentada ao longo de diversas experiências como palhaço, as quais proporcionaram a compreensão deste lugar, por cada situação vivenciada.

Inicialmente a entrada no universo da palhaçaria ocorreu por um acidente de percurso. Se de um lado eu queria ser ator, do outro queria algo que me colocasse imediatamente em cena. Mesmo que minha falta de preparo me cegasse a habilidade de atuação, eu queria ser o protagonista máximo da minha experiência.

Não se tratava de uma adesão consciente ou ética, mas uma adesão oportuna, na medida que naquele momento, de maneira simplista, compreendi que eu poderia vestir roupas coloridas e ser um recreador em festa infantis e ainda sair com uns trocados.

Nunca fui convidado novamente para animar as mesmas festas, tinha sempre que recomeçar meu *marketing*. Esse palhaço que eu fui, animador de festas, era patético como o Patati Patata, mas não conseguia me constituir como uma marca e tornar-me apto ao consumo e também não era polêmico e nem grotesco, muito distante do bufão de Leo Bassi.

Alimentava, em mim, o sonho de ser artista e com tantas frustrações em festas infantis, comecei a perceber que o meu jeito de ser palhaço não dialogava com esse público de festas de classe média e alta. Eu, como palhaço, não obedecia a protocolos, não homenageava o aniversariante e não tinha nenhum aspecto cerimonial que tais meios sociais exigem, comecei a pensar, então, que eu era um palhaço marginal.

Começou a nascer à consciência de um palhaço periférico que não conseguia adentrar nas relações sociais de pessoas que sonhavam em pertencer às classes hegemônicas e tinham apreço pelo prescrito socialmente, num contexto de embotamento e alienação social pautados no consumo e na auto realização, através do isolamento dos sujeitos, numa experiência de distorção explícita das práticas coletivas. Neste desalento, ao frequentar vilas e favelas para me divertir e encontrar amigos encontrei o primeiro palhaço o qual me influenciou a atuar em praças e bairros da cidade e me instigou a estudar a bufonaria. Anderson Dias (in memoriam). Realizei assim, minhas primeiras intervenções na rua, minhas primeiras gags, por volta de 1997, tudo ainda de uma forma muito confusa, num corpo adolescente que operava mais pela intuição do que pela noção do que estava em jogo, numa conquista diária, diante da necessidade de ser direto e de atrair o público e das próprias barreiras que a imaturidade e a ansiedade de ser o foco dos olhos do público ensejam. Neste sentido houve o trabalho de desacelerar o tempo do corpo, sem deixar contudo que um vazio despropositado se estabelecesse, oferecendo propósitos claros e sobretudo tendo uma atenção difusa que permitisse ao atuante se aproveitar de reações e elementos trazidos pelos espectadores.

**Figura 24:** Thiago e Anderson Dias atuando em Escola pública pela Companhia de Circense de Teatro e Bonecos, São Luis do Maranhão.



Fonte: Credito Sandra Cordeiro, Companhia de Circense de Teatro e Bonecos, 1999.

Nestas vivências comecei a observar outras relações com o público, distante das “festinhas infantis”. Alcançar o distanciamento, tanto durante a cena, para buscar enxergar além e oferecer algo inusitado ao público, quanto para reconhecer o valor e o entendimento dado a presença do palhaço que se constitui num exercício de esvaziamento de expectativas, de dilatação e apuração do olhar e da escuta do público, de percepção do modo como estão acompanhando de fato a trajetória das ações, se tem há um acúmulo prévio para compreender como o jogo se dá, se estão de fato disponíveis ou se estão presentes como espectadores por outros motivos que não compartilhar com a cena oferecida. Este distanciamento permitiu-me relativizar o olhar a partir da busca de outros ângulos de observação. Assim pude perceber que uma adesão intensa permite que as trocas sejam intensas e verdadeiras e que haja interlocução. Descobri que o palhaço não tinha necessariamente que animar o público, mas antes se envolver e perceber como a reação do público influenciaria sua próxima ação de palhaço. Um jogo provocativo de ambos os lados, uma relação dialógica na qual a cena se constrói nesta interação. Nestas primeiras vivências, nascem também os primeiros questionamentos sobre a diversidade de palhaços possíveis.

Não há uma única maneira de fazer palhaço, pois são diversos palhaços, todos de alguma forma imersos em crenças e valores culturais distintos. Mirei assim o palhaço como possível agente libertador do ato expressivo de um sujeito. Neste trabalho de palhaço descobri o potencial em libertar a si mesmo e a outros em comunhão (FREIRE, 1996). Descobri que o palhaço é capaz de permitir uma liberação de expressões e modos de ser deslocados dos habituais, dos prescritos socialmente, pois as pessoas têm a sua própria forma de protagonizar e contestar valores.

Estive com alguns mestres, participei de cursos, observei amigos, assisti filmes, citar todas as experiências seria descabido, lembrar dos filmes e amigos com quem convivi nem saberia por onde começar. Coloco então, em destaque, algumas experiências marcantes, que contribuíram com a impressão deste trabalho de atuação cômica que realizo hoje.

Num panorama rápido, por toda essa trajetória, poderia dizer que comecei como ator e palhaço em 2000, atuando como brincante e ativista cultural. Fui facilitador do Laboratório Brasil Bufão em 2002 e 2003, participei em 2004 do elenco do espetáculo “Intervenções Quase Espetaculares” no Teatro Terceira Margem e também colaborei na criação dos projetos “Roda de Palhaços”, “Roda Mundo” e “Agenda Terceira Margem”; criei e atuei na montagem de “O nascimento de Pindaíba ou o Palhaço Pindaíba vem, vem, vem...”.

Em 2007, pelo intercâmbio Línea Transversale (rede de teatrantes de diversos países com sede na Itália), Projeto Roda Mundo, apresentei com o espetáculo “Manual de sobrevivência na grande cidade”, de minha autoria e atuação nos Festivais Internacionais Marsciano (Úmbria/Itália), L’aquila (Abruzzo/Italia), XV Sessão do Teatro Eurasiano (Régio Calábria/Itália), no Teatraus Mithe (Berlim/Alemanha), no 16º Festival de Samba (Coburg/Alemanha), no Summer Festival (Ilha de Malta).

Estive com artistas e mestres nacionais e estrangeiros como: Richard Riguetti (Off-Sina/RJ), Licko Turle (Instituto Tá na Rua/RJ), Norberto Presta (Itália), Márcio Libar (Mundo ao Contrário/RJ), Adelvane Néia (Humatriz/Campinas), Zé Regino (Celeiro das Antas/DF), Tortel Poltrona (Circ Cric/Espanha), Eugênio Barba (Odin Teatret/Dinamarca), Julia Varley (Odin Teatret/Dinamarca), Claudio Lacamera (Teatro Proskenion/Itália), Angel Viana (Universidade Angel Vianna de Dança/RJ), Paco Pacolmo e Toni Pocotauto (Pacolmo Teatro/Espanha), Alexander Del Perugia dentre outros.

Fui articulador da Rede de Teatro de Rua de Minas Gerais – onde atuei como interlocutor entre essa e a Funarte/MG, na realização do Projeto Funarte em Cena, Teatro de Rua/2009. De 2008 a 2009 participei na criação, atuação e produção do espetáculo “Família Cabeça de Vento em “Cadê o Zezim da Pipoca” que circulou pelo Programa Casa do Brincar e outras localidades, com mais de 50 apresentações.

Em 2010 fiz a mobilização da expedição Paraopeba e participei da Caravana Tuxaua do Espinhaço até a Foz do Rio São Francisco com Rodas de Teatro de Rua, estive nos dois primeiros Encontros Internacionais de Palhaços

de Mariana. Em 2011 estive no Festival Circo Em Cena, em Córdoba Argentina, com Espetáculo Manual de Sobrevivência e Oficina de Jogos de Palhaço. Em 2012 ingressei na Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, no Depto de Centros Culturais como Coordenador e estive como palhaço em mobilizações dos Centros Culturais e no Programa Brincando na Vila. Sai em 2014 e ingressei no grupo Circo Miudinho onde atualmente participo do espetáculo “Circo da Roça” que já está em seu terceiro ano de circulação e pelo segundo ano no Projeto Circo do Espinhaço com a Cia Picadeiro Ambulante de Pedro Leopoldo/MG.

Sou colaborador do Coletivo de Palhaços – que há mais de 7 anos promove em Belo Horizonte a Semana Interplanetária de Palhaços e o Projeto Quaquaraquaa de ocupação de praças; também sou colaborador, desde 2015 do Núcleo Leca de Estudos da Palhaçaria da Escola de Belas Artes da UFMG.

A partir das primeiras intervenções em festas e na rua, em 1998, as primeiras observações auto-críticas também foram sendo construídas, pois hoje percebo, que assumia no início um lugar seguro, como palhaço e me apropriava de mensagem clichê unívoca, repetitiva.

O altruísmo e a pretensa utilidade pública de uma mensagem temática podiam levar a minha presença às escolas e festas, provocando um efeito de doutrinação estéril na cabeça das crianças. Como eu não sabia fazer muita coisa e já falava com certa eloquência, eu falava, falava, falava, até me chutarem. As crianças são assim, tem uma escuta inicial para verificar do que se trata, depois, não se sentindo atraídas, ou abandonam ou assumem outro jogo justaposto, infernizar o palhaço.

Em seguida estive com Sandra Cordeiro, de São Luiz do Maranhão. Eu a conheci quando realizava um estágio no Giramundo com Álvaro Apocalipse em 1999. Sandra me convidou para ensaiar um roteiro, eu aceitei, ensaiávamos no teatro de arena da faculdade de Biblioteconomia da UFMG em 2000, um texto *non sense*, absurdo. Sandra já era naquela época uma palhaça experiente e me conduziu de uma forma pedagógica, genuína e cuidadosa.

Um momento que me marcou profundamente, foi quando algumas semanas depois, ela me chamou para executarmos nossa experiência no bar do FIT (Festival Internacional de Teatro), mas o modo como ela convidou, me dando oportunidade de recusar, permitiu que eu negasse fazer, devido a novidade que a coisa toda era para mim. Mas, depois quando a vi sozinha, atuando e intervindo, bateu aquele arrependimento, nunca mais teria aquela oportunidade, outras viriam, mas não aquela. É como quando uma pessoa entediada sai de casa se diverte e constata que foi melhor, no meu caso era o contrário, preferi a segurança, não assumi o protagonismo e perdi a oportunidade.

Esta vivência inaugurou uma nova fase, um pouquinho mais cuidadosa na minha compreensão de atuação, com uma pessoa como Sandra ao meu lado. Eu não poderia sair fazendo qualquer coisa, mas ao mesmo tempo aquela era a melhor performance, a mais trabalhada, da qual eu tinha participado até o momento. De qualquer forma, depois disso não conseguimos levar a cabo o tal roteiro como produção, mesmo depois quando fui em residência artística por duas vezes a São Luiz do Maranhão, em 2000 e 2001.

Em São Luiz me integrei ao agrupamento de Sandra, Cia Circense de Teatro e Bonecos, no Beco dos Catraeiros, Cidade Velha, com parceiros e mestres incríveis, Ire Junior, Gilson Cesar, Claudenio, Raquel, Indinho, enfim, um convívio intenso com diversos artistas que faziam a cena da cidade velha naquela época. Estive com Sandra em experiências marcantes, afinal era a primeira vez que saía de casa para tão longe, como em algumas apresentações de um espetáculo que tinha circulado pelas escolas. Também animei uma festa, a que se diga, com uma dor de barriga e febre tremendas. Estive também em festas populares como visitante, no Baile de Natal do Pela Porco, no Centro Grande de Axixá, na Festa do Divino em Alcântara, na Casa de Farinha Quilombola, também em Alcântara, em Itamatatiua.

De alguma forma estar em São Luiz na Cia coroava uma etapa de ampliação do horizonte, de estabelecimento de perspectivas e, sobretudo de imersão na ética do protagonismo da cultura popular maranhense. Qual seja, atuam como é possível, mas não deixam de fazê-lo, sobrevivem, sobretudo,

com os folguedos, para os folguedos, pelos folguedos. Ali, de alguma forma, comecei a compreender melhor o papel dos mestres, não apenas como hábeis e didáticos, mas, como versáteis, capazes de realizar funções ordinárias pela sobrevivência sem perder a motivação do folguedo.

Em retorno a Belo Horizonte, trouxe o nome de Palhaço Nuninuni ou Horácio Epitácio de Pinto Paula Nunes. Integrei-me com outros camaradas e exercitamos um trabalho em quinteto que chamamos Circolorê, Vicente Junior, Gibran Muller, Vinicius Carvalho, e Thiago Chapéu, na ordem Palhaços Siribila, Chouriço, Feitiço e Cabeleira, nessa experiência eu já exercício uma rotina de disciplina corporal, porém, ainda, muito descomprometido.

Realizamos algumas ações, que geraram inclusive imagens, referências mais sólidas de publicação, de produção artística, algo como uma iniciação ao pensamento da “mídia do palhaço”. Juntos assumimos um contrato de mobilização social em vilas de Belo Horizonte pelo Programa Casa do Brincar da Prefeitura em 2001 e 2002, nos territórios do BH Cidadania e Vila Viva, programas de qualidade de vida e melhoramento urbano de vilas e favelas da cidade, onde atendiam-se crianças de 0 a 07 anos. Circulamos com o cortejo *Borboleta da Favela*, com bonecos e canções autorais, por mais de 20 unidades em vilas e favelas da cidade.

Outro mestre marcante foi Jacó Nascimento, do Teatro Olho da Rua, sem deixar de reconhecer obviamente a influência de sua companheira de trabalho e vida, Carlandreia Ribeiro, uma palhaça que também me mostrou a luta pela conquista do espaço feminino na atuação cômica, entretanto, de fato, convivi mais com Jacó. Com ele, eu participei dos primeiros contratos em eventos empresariais em 2003. Explorávamos técnicas de pantomima e manipulação de bonecos, noções das quais me apropriei e se tornaram melhor compreendidas por mim, de mímica corporal dramática, equilíbrio precário, intenção, triangulação, transferência de peso.

Sua expressão pessoal era contaminada pelo jogo, as interferências pessoais hiperbólicas e grotescas me introduziam e encerravam as sessões tão esperadas com o mestre. Nos ensaios dirigidos pude ter alguém me

orientando exclusivamente, que me corrigisse, que olhasse para meus movimentos (Sandra, ao revés, me dirigia em cena), focado no meu corpo.

Mesmo que não tenha conseguido me inserir, de fato, na Cia, uma nostalgia profunda me preenche quando me recordo daquele tempo. Jacó guardava algo do cinema mudo, com pantomimas em silêncio, com narração em off, para facilitar o entendimento (mas isso era apenas nas ações comerciais, para contemplar o cliente...) com suas roupas pretas e brancas e sobretudo, com um tempo-ritmo impecável...ali comecei a ter noção do corpo, de como o tempo-ritmo influencia as nuances e a atração do espectador pela atuação cômica.

Se Jacó não atuava como palhaço o tempo todo, pois tínhamos outros trabalhos, nos quais nos era exigida a criação de personagens e a criação e manipulação de bonecos, ele sempre nos transferia essa referência, de brincar e exercitar continuamente o tempo cômico.

Em seguida, em 2004, estive com Cristiano Pena e Cicero Silva, onde montamos o espetáculo *Intervenções quase espetaculares* que me proporcionaram experiências profissionais do palhaço que eu queria ser, que eu entendia como minha marca, ali surgiu o palhaço Pindaíba, que exerço até hoje.

Me ajudaram a ver e a experimentar como era possível, de forma simples, conduzir a cena por minha conta. Isso difere do que fazia com a direção do Jacó, pois Cristiano e Cicero potencializaram a minha capacidade de conduzir, isso foi uma etapa de mergulho no meu universo de palhaço.

Não me esqueço de uma mala com uma meia como rabo, que o Cristiano me custou a fazer ver que era um cachorro, um tipo de bloqueio que eu tive que assumir ao não conseguir brincar com a mala de modo verossímil, como se fosse um cachorro. Aquilo era uma lição cognitiva que me introduzia a ativação da imaginação na atuação cênica, me conduzia ao ponto de mutação da mimese corporal<sup>28</sup>.

Outras lições me foram introduzidas por Cristiano com as quais acionava a construção da cena de atuação cômica, como a formação da roda, de conseguir manter um equilíbrio e uma composição em roda, para atender todo público, um olhar de 360 graus a cada triangulação<sup>29</sup>, a capacidade de dilatação do corpo e de atração pelo olhar, a cada ação corporal.

Uma outra marca desse período foi criado o espetáculo, *Manual de Sobrevivência na Grande Cidade*, em 2006, de minha autoria. Este espetáculo circulou pela cidade numa estrutura de cena que me exigia formar a arena de espectadores em espaços alternativos diversos, de favelas a condomínios, escolas, praças, parques e que inclusive esteve no projeto Roda Mundo (2007), em circulação pela Europa.

**Figura 25:** Projeto Roda Mundo, Espetáculo Manual de Sobrevivência na grande cidade.



Fonte: Theatral Mhite, Berlim, Créditos Uv, 2007.

**Figura 26:** Projeto Roda Mundo – Apresentação no Festival de Samba, Coburgh/Alemanha.

---

imagens (FERRACINI, 2003).

A triangulação é a comunicação visual ator-objeto-público e também diz respeito ao encadeamento das ações físicas, onde o palhaço 1 - demonstra a intenção, 2 – reage corporalmente e 3 – surpreende o público com uma inversão ou exageração.



Fonte: Créditos Nivea Karan, 2007.

Dentre várias oficinas e cursos que participei cito também as oficinas realizadas por Marcio Libar, em 2008, a oficina do *Messie Loyal*, a qual ele atualmente transformou em montagem teatral, a partir das experiências acumuladas nestas oficinas. Na primeira oficina ele é o dono do circo e nós somos paspalhos disputando uma vaga. Libar constrói esta dramaturgia enquanto conduz jogos de sensibilização e imersão. Foi muito importante para mim, num momento crucial de minha vida, quando me separei, tendo já duas filhas. Libar me apelidou de homem de Java, e depois de bebê de Java, pois eu não parava de chorar. Vesti-me com uma roupa de *homem das cavernas* com um cesto de flor e recitei *As Meninas* de Cecília Meireles.

A segunda experiência com Libar foi no *Ateliê Riso (In) formação*<sup>30</sup>, em 2010, no Encontro internacional de Mariana/MG, onde eu novamente me desdobrei por dentro e por fora, numa figura sombria, um mendigo mambembe,

---

30

<https://marciolibar.wordpress.com/atelie-do-riso/> ;  
<http://tribunadapalhacaria.blogspot.com.br/2010/04/aventuras-e-trapalhadas-de-uma-trupe.html>

lunático, que abandona tudo pelo teatro e no final se torna apenas um mendigo com saudade do teatro e da família, carregado de nostalgia. Nessa experiência, exercitei uma técnica de atuação com a “quarta parede”<sup>31</sup> mais acentuada.

**Figura 27:** Ateliê Riso In Formação – Personagem Xexeu, o feio, Encontro Internacional de Palhaços, Marina/MG.



Fonte: créditos Naty Torres, Circovolante.

**Figura 28:** Cartaz do 2º Encontro de Palhaços de Mariana/MG, detalhe a esquerda de caricatura do personagem desenvolvido no Ateliê Riso In Formação.



Fonte: créditos Circovolante.

Na primeira apresentação eu não consegui seguir a orientação e busquei o público; foi duro perceber e assumir minha inflexão, mas felizmente na segunda, eu consegui fazer. Não consegui seguir com aquela figura, mas me ensinou muito sobre grotesco e sobre transpor coisas da vida para a arte.

Percebi nestas vivências com Libar, como ele apreende e organiza seu conhecimento de diversas fontes, para oferecer uma ideia do que seja a *nobre arte do palhaço* ou o *mundo ao contrário do palhaço*. Realmente uma conquista genuína, de outra forma eu o vejo também como um mestre que consegue transformar sua palhaçaria e gerar campo de atuação em diversos tipos de ambiente, para além da cena, num jogo que invade faculdades, hospitais, programas de TV, empresas, entre outros.

**Figura 29:** Intervenção de rua Coletivo de Palhaços – 2ª Semana Interplanetária de Palhaços, Belo Horizonte.



Fonte: Créditos Coletivo de Palhaços, 2007.

#### 4.2 Retratos da atuação em favelas de Belo Horizonte

Algumas passagens marcantes traduzem essa trajetória, numa breve mirada sobre a experiência como Palhaço nas vilas e favelas de Belo Horizonte.

Nas intervenções em vilas e favelas a precariedade aparente das moradias (não se iluda, a arquitetura da favela é um fenômeno concreto e estético), revela a dureza da paisagem, da construção em desconstrução e da umidade dos esgotamentos. O contraste é tanto pela visualidade da obra ou performance em questão, quanto pela acessibilidade da arte, pela viabilização da recepção e fruição do espectador num complexo arquitetônico aglomerado, apertado, improvisado e “miúdo”.

Subíamos morros de vilas e favelas, andando ruas estreitas e vielas, inicialmente transmitindo a intenção de um cortejo de músicos, que andam pelos lugares tocando, mas que de repente param, começam a conversar entre si e com quem os assiste, buscando reagir sempre a algum objeto ou ideia expressa.

Vamos subindo a rua e observando quem está presente, alguns homens na porta do bar e/ou diante do balcão; crianças brincando nas escadas de concreto com degraus de tamanhos diversos, adolescentes um pouco mais pra cima na esquina, o “avião da boca” numa moto, do outro lado da rua um salão de beleza, repleto de mulheres de idades variadas, cuidando das unhas e experimentando penteados e tratamentos. Duas senhoras conversam em pé no portão; um senhor sobe com duas sacolas pesadas.

Desinteressadamente, ou como se não soubesse que estamos como palhaços, fazemos perguntas aos transeuntes, até que todos tenham nos visto. Neste momento, cumprimentamos a todos ao mesmo tempo e informamos que vamos inaugurar “teatros públicos” na comunidade e/ou estamos a procura de uma pessoa (geralmente um idoso), e/ou estamos a procura de um novo membro pra trupe e assim instala-se um primeiro vínculo.

Após constatarem que os palhaços estão presentes, continuamos o cortejo ou fazemos números, mas antes disso escolhemos um lugar para inaugurar o teatro onde nos preparamos e nos adaptamos ao local escolhido com as malas, instrumentos e objetos.

Naquela época me sentia mais inseguro pelo desconhecimento das pessoas da vila, suas rotinas e hábitos. Assim, desenvolvemos e aperfeiçoamos a capacidade para perceber a condição em que estaríamos atuando, observar se alguma coisa estranha, um tipo de tensão está em curso, se tem pessoas muito alteradas no meio, se os “funcionários da boca”, os “aviões”, estão tranquilos, enfim, dependendo do nível de tensão é melhor não fazer nada.

Uma situação que vivenciei, a princípio tensa para os palhaços, foi na urbanização da Pedreira Padre Lopes, quando houve a morte de um homem no local um pouco antes de nossa chegada. A princípio ficamos constrangidos, mas uma senhora falou: “morrer aqui é comum, mas ter palhaços é raro”.

Havia um explícito desejo dessa senhora de presenciar nossa atuação, assim não resistimos, ou melhor, em resistência a tanta violência, fizemos a intervenção, junto as crianças e famílias. No final, neste contexto, foi

necessário um diálogo com todos os presentes, no qual constatamos a sensação de alívio que as intervenções geraram.

Essas experiências fizeram com que apreendêssemos estratégias, tanto de identificação prévia de pessoas chaves, como de realizarmos uma visita prévia pelo roteiro de ruas e vielas a ser seguido, o que gera uma certa segurança por conhecer o lugar e algumas pessoas. Sentir-se parte do lugar, valorizar as pessoas, faz com que seja possível estimular o público a fazerem parte da cena, tornando a interação muito mais intensa.

**Figura 30:** Intervenções Quase Espetaculares, Belo Horizonte, Morro do Papagaio



Fonte: Créditos Agrupamento Terceira Margem 2006.

**Figura 31:** Circo Miudinho, Diamantina/MG .



Fonte: Acervo Circo Miudinho 2015.

#### 4.3 Meu batizado como afilhado Hotxuá

Fui batizado como afilhado *Hotxuá*, que representa o mensageiro da batata e da abóbora na mitologia *Krahô*. O *Hotxuá* é aquele que viu as batatas e abóboras maduras prontas para serem comidas e vieram dançando para aldeia ensinar ao *Hotxuá* sua brincadeira.

A iniciação como afilhado *Hotxuá* é o ápice das afecções e das imersão na visão *kaotica cósmico cômica*, onde reconheço o legado das máscaras sagradas irreverentes na arte da palhaçaria (AZEVEDO, 1985), além de experimentar e reconhecer teoricamente as transferências europeias medievais, pois trata-se de uma imersão numa cultura viva, que tem o Cômico Ritual como uma categoria social total, que por sua vez engendra valores em vários campos da rotina social e cultural da tribo, numa aceção clara e explícita da cosmogonia *Krahô* (ABREU, 2015).

Esta experiência me remete a um lugar de introjeição profunda do discurso mítico, na medida que a argumentação retórica oferecida pelo *Hotxuá* perpassa a cultura de modo profundo e complexo, por não operar dicotomias epistêmicas de certo e errado ou de objetividade e subjetividade (GALINARI, 2014). Mestre Ismael quando conta sua história confunde-nos na argumentação em relação ao que vem como sua experiência pessoal e ao que vem pelo mito do *Hotxuá* em si. Em qualquer momento ele narrará sua

experiência sem descolá-la do mito, numa expressão clara de não atuação cênica, mas de imersão profunda no universo mítico. Como ele já está convencido de ser Hotxuá ele não precisa apelar para uma argumentação retórica em defesa de sua existência (GALINARI, 2014), pois está totalmente influenciado pelo mito e já não pode distingui-lo ou separa-lo de sua vivência social.

Nesse sentido não há uma prova objetiva da existência do Hotxuá, pois ele contamina a realidade a ponto de sua presença ser inquestionável. O que parece um paradoxo vai de encontro a uma leitura lógica proposital da realidade. De fato, não importa para o Hotxuá se sua existência é aceitável e verossímil, na medida que ele é a tradução de uma conexão não exprimível, não classificável, entre o caos e o cósmico, através do cômico. O Hotxuá ameaça a ordem pública momentaneamente (BACKTHIN, 1996) para em seguida permitir que a comunidade seja reconduzida às suas práticas rotineiras. Ameaça aparentemente a ordem social das coisas e em seguida restabelece as relações afetadas por sua presença caótica.

A experiência de ser batizado nasceu do meu encontro com o senhor Ismael, quando estive no Festival de Diversidade Cômica, realizado em Cataguases em 2013, onde pude conhecer Ismael Ahpracti, sua esposa Maria Rosa e João Lucas, seu filho.

Eles são nativos da Aldeia Manoel Alves da Reserva *Krahô*, localizada no Estado do Tocantins no município de Itacajá.

Após uma saída coletiva de palhaças e palhaços no festival, vimos uma demonstração de seu Ismael na roda que se formou no centro de Cataguases.

Participei ativamente no cortejo ocupando os espaços e abordando pessoas, brincando pela avenida. Eu e seu Ismael tivemos alguma interação durante o cortejo em meio a vários artistas e simpatizantes pela avenida, em cortejo musical, abordando as pessoas na porta das lojas e edifícios, que terminou na praça onde organizamo-nos em roda, para assistirmos as cenas que seriam realizadas.

Ismael, elegantemente, entrou na roda formada por palhaços e palhaças de diversas vertentes, bufões, humanistas e cênicos, no mesmo momento que

um cachorro e realizou umas mimeses tão simples com o cachorro que todos notaram, ele não estava imitando o cachorro propriamente falando, mas era como se ele tivesse se transformado num cachorro, sem ser exatamente um cachorro, o cachorro dele mesmo (DELLBOSQUE, 2008). Abreu (2015) narra um jogo coletivo que o senhor Ismael propôs em seguida na roda:

Na sequência, a brincadeira se repetiu várias vezes, na primeira cena improvisada, Ahpracti veio à frente, seguido de Demian que imitava os movimentos de Ahpracti, exagerando-os. Ahpracti andou calmamente, colocou uma das mãos para trás, depois as duas, mudou o ritmo do caminhar, andou com as pernas levemente dobradas, subindo e descendo o tronco do corpo, até que olhou para trás, “cutucou” Demian e lhe mostrou uma palhaça, chamada Bolonhesa (Roberta Rodrigues) que estava na plateia. Mostrou, através do seu próprio corpo, as formas avantajadas do corpo da palhaça, em seguida a chamou para a brincadeira. Bolonhesa, agora a última da fila os imitava, exagerando o movimento de Demian um pouco mais, ambos parodiavam Ahpracti, mas num crescente. O hotxuá começou a andar leve, na ponta dos pés, devagar, à espreita, como quando estamos nos preparando para assustar alguém, até que de repente olhou para trás, Demian, imediatamente olhou para trás, Bolonhesa também olhou para trás. Inevitavelmente, Demian abaixou o olhar na direção da bunda de Bolonhesa, que ao perceber que o seu “traseiro” estava sendo observado, prontamente levantou suas saias e, orgulhosa, revelou ao público que ali, havia um enorme coração pregado em sua anágua, todos riram. Ahpracti começou então a parodiar um velho, como o vi fazendo na aldeia, depois sentou no chão e começou a se arrastar, todos riram porque viram que Ahpracti havia feito tal movimento de forma maliciosa para colocar Bolonhesa em apuros. Foi engraçadíssimo ver a palhaça com dificuldade, se desequilibrando, caindo de bunda no chão, depois se levantando desastrosamente, causando mais

risos. Continuando a brincadeira, Ahprachti olhou para o palhaço Jerubeba na plateia, comunicou-se com ele com seu corpo que dizia que Bolonhesa era sua mulher, que ela era grande, linda, “carnuda”, por fim, chamou Bolonhesa e a abraçou, Demian também partiu por abraçar a palhaça e assim a improvisação terminou, com os três andando juntos, abraçados e apertando e fazendo “cosquinhas” uns nos outros. (ABREU, 2015, p129)

No dia seguinte assistimos a uma palestra com seu Ismael, na qual ele, seu filho João Lucas e a esposa Dona Maria Rosa falaram de sua cultura e suas experiências de contato, Senhor Ismael narrou um pouco da trajetória de viagem por lugares do Brasil, junto a sua mulher Maria Rosa e João Lucas, em que vinham acompanhando a exibição do filme *Hotxuá*, dirigido por Letícia Sabatela, falaram também das conquistas da tribo e de como estavam felizes pelo reconhecimento do *Hotxuá*, o palhaço sagrado, do qual seu Ismael era o mais velho guardião iniciado de sua aldeia.

Ao final da exibição do vídeo e deste debate, fiquei até o final e pude cumprimentar a família *Krahô*: Senhor Ismael me convidou a ser um *ipantuw-*afilhado *Krahô*, disse que era um convite pessoal, havia convidado também Ana Carolina a pesquisadora palhaça colaboradora responsável pelo evento local,

Nesta ocasião também estive na oficina de bufões com Andres Dell Bosque na qual o *Mestre Bufo* passou uma serie de referências e realizou práticas corporais, dentre elas as danças circulares com canto *Sufi*, a banda de bufões e a caracterização de alguns jogos de entrada e escárnio.

**Figura 32:** Oficina de Bufão Ritual com Andres Del Bosque, Cataguases/MG.



Fonte: Créditos Ana C. Abreu 2013.

O Bufão ritual traz esse personagem tipo como remanescente de uma irreverência cruel, escarnecedora, propondo expressões grotescas e ao mesmo tempo de um cunho crítico político comportamental. O debate final também foi marcante, com o instrutor de palhaços Rodrigo Robleno, Andres del Bosque o bufão ritual e o mestre *Hotxuá*, Ismael.

Percebi a riqueza daquele encontro, falamos, em linhas gerais desse lugar de preciosidade, de legado cultural que o palhaço como mito e personagem havia deixado nas culturas, da ética do palhaço como técnica de ofício autônoma das intenções e usos propostos pelos protagonistas.

Este festival significou para mim o fortalecimento e reconhecimento do valor da tradição e da cultura do palhaço. Os festivais de palhaço são um lugar importantíssimo onde são oferecidos oficinas e espetáculos, propiciando uma imersão na técnica, nos valores e nos casos contados de soluções e situações

inusitadas. Como não existem muitas escolas de palhaços, estes encontros são essenciais para trocas e aprimoramentos.

Assim eu e Ana Carolina aguardamos a confirmação do Senhor Ismael, para o Ritual da Batata, *Perti* ou *Yótyõpi*, sob tradução literal, *tronco ou tora da batata-doce*, no qual seríamos batizados.

Parti para Palmas 28 de abril. Dormi uma noite num hotel em Palmas, capital do Tocantins, visitei a Praça dos Poderes, constatei a opulência da capital, com rodovias e praças enormes, uma zona planejada e preparada para a capital do futuro, mantendo no entorno, comunidades faveladas e embargadas.

No dia seguinte, encontrei com Ana Carolina e juntos compramos algumas ferramentas e cortes de tecido para levar como presentes e em seguida tomar o ônibus, onde já conheci seu Getúlio, outro mestre da Aldeia *Krahô* Manoel Alves.

Chegamos na cidade de Itacajá em 30 de abril de 2014, encontramos Senhor Ismael que nos recebeu amavelmente, compramos mantimentos e fomos para a Kri - aldeia. Lá fomos apresentados a sua extensa família, que agora se tornaria nossa também, pois *Ahpracti*(Ismael) e *Amxôkwyj* (Maria Rosa) passavam a ser nossos *inxu* - pai e *inxé* – mãe, nos apresentaram suas filhas adultas, adolescentes e netas; haviam outros filhos que moram em outras aldeias como João Lucas que mora na aldeia de Mangueiras. Não saberia dizer ao certo quantos filhos, no total, o casal possui.

No outro dia, pela manhã, apenas de calção, apresentei algumas imagens corporais para as crianças que se divertiam com meu trejeito. Ao mesmo tempo a aldeia estava às voltas com a corrida de tora que seria realizada na ocasião do Festival da Batata.

Fomos apresentados aos mais velhos da tribo e ao *pahí* chefe indígena, aos prefeitos (assim os definem) dos dois partidos, *wacmejê* - verão, partido de *Pit*, o Sol, chamado de *Papam* (nosso Deus) e *catàmjê* inverno, partido da lua, eles o chamam de “o” Lua (masculino) e ainda de *Pidruré*, *Pidru*, *Pidluré* e *Pedro*, porque os *Krahôs* também o identificam com o *Pedro Malasartes* e *São Pedro*, com base nas histórias que eles ouviram dos sertanejos. O sistema de

partidos é o modo como socialmente organizam-se, sendo que eu me tornaria membro do Inverno. Pude participar com a família de brincadeiras e palhaçadas que senhor Ismael fazia no ambiente da família e na aldeia, o que demonstrava sua influência sobre toda tribo.

**Figura 33:** “[...]apenas de calção, apresentei algumas imagens corporais para as crianças que se divertiam com meu trajeito[...]”.



Fonte: Créditos Ana C. Abreu 2014.

A aldeia tem uma *kà* - praça central circular de areia, sem energia elétrica, pois tem acesso à energia elétrica apenas na escola por propositalmente não colocarem nas casas. Temos, portanto, a praça como referência central e a *krinkapé* - rua larga de areia no entorno que dá o contorno a aldeia; atrás das casas algumas plantações e muito lixo.

Fui levado por eles ao local onde haviam cortado um pé de Jequitibá pois dez dias antes já estavam acontecendo os preparativos para a festa, como o corte e a preparação das toras para corrida. Cortaram a machado, arrancaram a casca e deixaram apenas uma tora gigante, com cavidades laterais, com mais de 120 kilos.

Nas conversas me contaram casos de abundância e fertilidade, falaram dos planos da Associação, falaram das repercussões do filme de Letícia Sabatela, que de acordo com eles não foi editado no local, como teria sido combinado. Perguntaram-me de um modo bem solene, nesse mesmo local, em uma das nossas incursões masculinas, sobre a origem do plástico e se era possível transformá-lo em missanga. Eu buscava me integrar a eles de forma espontânea, já que são muito brincalhões e estão sempre buscando motivos de diversão.

Ismael me deu três nomes para escolher e escolhi *lôuwt*, ocasião na qual também tomei conhecimento que meu *ketj* - padrinho seria Paulo, seu genro. Cada nome segue uma linhagem e lhe confere características comuns, com uma técnica específica para cada personagem sagrado.

**Figura 34:** Batizado com participação de toda aldeia, Aldeia Manoel Alves, Itacaja, Tocantins.



Fonte: Créditos Ana C. Abreu 2014

Como ações preparatórias do Ritual da Batata os jovens também passaram de casa em casa “roubando” comida numa brincadeira tradicional, que consiste em reunir comida das casas para dividi-las entre eles, íamos cantando pela rua e roubávamos as cozinhas, claro que com consentimento das famílias, que sempre deixavam algo, principalmente o prato típico *paparuto*, de mandioca e carne embrulhada em folha de bananeira, mas também corriam atrás dos ladrões e até batiam.

No dia seguinte tivemos que levar a tora; mais de cem jovens correndo descalços pela trilha e em seguida a corrida de fato, na qual praticaram um revezamento na rua do entorno da aldeia, que se tornou uma arena de corrida, passando a tora entre cada corredor. Eu mesmo segurei a tora uma única vez na trilha, pois era bastante pesada; depois as mulheres fizeram também uma corrida com bastões de madeira, com uma grande torcida animada assistindo as corridas por todo o circuito, na porta das casas e choupanas.

Participamos também das madrugadas de cânticos que duravam por toda a noite, com um *padré*-cantador convidado, são grandes conhecedores do ritual *Yótyōpi*, tendo as mulheres como coro, numa formação em meia lua na frente dele. Cantavam por toda noite suas canções ancestrais.

No dia do batizado fui pintado pela *inxemãe* com urucum e jenipapo; o corpo todo coberto de urucum, menos a cabeça, com traços horizontais de jenipapo, característica do partido de inverno, meu partido. Fui preparado por um amigo, jovem *Hotxuá* de outra aldeia, Mangueiras, com o mesmo nome com o qual seria batizado, *lowt*, com uma *hókheikhiék*, diadema que tem na parte correspondente à testa, duas pontas em forma de V e o *iōkrétxe* no pescoço, cujo pendente, também de palha, cai pelo dorso.

Na hora do batizado eu e Ana Carolina fomos agraciados por todos com presentes como bolsas e colares; meu *ketj* padrinho Paulo me deu um chocalho, ouvimos o *Pahí*, chefe da aldeia sobre a relação que se contraía como afilhado no batizado, da liberdade de visitar a tribo, de haver uma troca mútua entre padrinhos e afilhados, uma forma de fortalecer a tribo e levar algo da tribo para o mundo. Em seguida Senhor Ismael contou um pouco sobre a linhagem *Hotxuá* e assim iniciaram o preparativo do batizado, onde a *Hotxuá* Rosinha cortou meus cabelos.

Fui levado, nas costas pela *pahí* Raquel, até o rio, onde me banharam e assim fui batizado, como afilhado *Hoxtuá*, uma demonstração de reciprocidade da tribo com o afilhado, uma forma de acolhimento do estrangeiro.

**Figura 35:** Hotxuá Rosinha, que cortou meu cabelo



Fonte: Créditos Ana C. Abreu 2014.

#### 4.4 O Ritual da Batata

No dia do ritual da Batata, 6 de maio, já tínhamos sido batizados, me preparei com as vestimentas de palha. Senhor Ismael introduziu o ritual com um cortejo nas casas dos prefeitos dos partidos, para homenagear os mortos. Ao mesmo tempo que o Hotxuá traz mensagem de alegria e cultura, fertilidade e abundância, também demonstra uma profunda reverência aos ancestrais.

No dia do Ritual da Batata o prefeito do município de Itacajá<sup>32</sup> felizmente, entregou um boi para dividir entre as famílias, o dono do matadouro o matou e nos trouxe imediatamente para cortarmos e dividirmos para os dois partidos, para o banquete do festival. Os partidos “verão” e “inverno” tinham modos próprios de dividir a carne, que era picada e separada pelos homens mais velhos.

---

32

A reserva *Krahô* é tutelada pela Prefeitura de Itacajá, que recebe e gere os recursos recebidos devido a inexistência de uma pessoa jurídica da Reserva *Krahô*, previsto na regulamentação para a transferência de recursos.

Enquanto as mulheres e jovens esperavam, o partido adversário roubou a cabeça do meu partido e nós acabamos deixando. Ajudamos nosso *inxu* Senhor Ismael a recolher os pedaços distribuídos ou caídos perto do local onde o boi era picado. Carne abundante distribuída para as famílias, dando mais alegria ao festival.

No dia seguinte, finalmente realizamos as encenações, mas antes nos preparamos para a cena. Essa preparação aconteceu atrás da casa do Senhor Ismael.

Ele apresentou uma maquiagem convencional, que eu a princípio estranhei, falou em ensaio, eu estranhei mais ainda, pois percebi a influência dos festivais pelos quais ele havia passado. Conversamos sobre isso e falei que isso não era totalmente necessário, pois o ritual já era uma mistura de ensaio e apresentação e que, afinal, nosso compromisso era para toda a vida.

**Figura 36:** Thiago no Festival da Batata Hotxuá, terceiro em pé, da direita para a esquerda.



Fonte:Créditos Ana C. Abreu 2014.

Sáímos em uma horda, várias gerações de Hotxuás, paramentados para o meio da praça, acompanhando o mestre. Abreu (2015, p.82) descreve essa minha vivência, como afilhado, no encerramento do ritual, em sua dissertação:

Nesta mesma entrada, na segunda volta que deram ao redor da fogueira, Ahpracti no ritmo do maracá começou a girar para um lado e para o outro até cair no chão de pernas para o ar, seguidos por todos os hotxuás, num efeito dominó. A trupe tinha, então, um efeito especial. Thiago (cupen<sup>33</sup>), que também participava deste momento, havia levado bexigas de soprar para a aldeia. No intervalo entre a primeira e a segunda entrada, Ahpracti pediu a que ele enchesse uma bola para cada hotxuá, e que cada um a escondesse em seu corpo, assim fizeram. Contudo, segundo Thiago, Ahpracti não disse mais nada, apenas ele sabia o porquê das bolas naquele momento, ele tinha se programado para cair e sabia que todos o imitariam. Assim, naquele efeito dominó, a cada queda era um estouro de bola, e a cada estouro uma enxurrada de risos. Thiago acabou ficando por último, alguns hotxuás já estavam inclusive de pé, quando ele caiu e se ouviu o barulho do estouro, todos reagiram juntos, sem combinar, caindo no chão novamente. Os que ainda estavam no chão levantaram as pernas na sequência, Ahpracti se recompôs e jogou um papelão por cima de Thiago, que permaneceu no chão, cada hotxuá e hotxuaré<sup>34</sup> se levantou e fez o mesmo, jogando sobre ele tudo o que tinha nas mãos, garrafas pet, sacola, papelão e, por fim, se despediram. Todos riram e Thiago, aos poucos, se levantou em meio ao monte de coisas, pegou tudo que havia em cima dele e saiu imitando o andar de Ahpracti, o público se divertiu muito. (Abreu,2015 p.82)

---

33

Cupen é o termo que define não indígena na cultura Krahô

34

*Hotxuaré* é o aprendiz de *Hotxuá*.

Abreu (2015) assinala que o riso nos afasta ou aproxima da natureza, quando confirmamos ou negamos valores sociais. Assinala ainda uma diferença entre o papel do riso nos mitos, nas culturas tradicionais e contemporâneas, pois se na primeira compartilha-se a necessidade de reificação do mito<sup>35</sup>, sob pena de perda do horizonte cultural, na sociedade moderna, contemporânea os diversos mitos convivem e se misturam e não oferecem o mesmo apelo sagrado para o riso cômico.

## **5 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Essa pesquisa nos levou à reflexões sobre as distintas aplicações do jogo de palhaços em espaços e contextos vulneráveis, o que ampliou sobremaneira a compreensão do modo como a indução hegemônica e contra hegemônica está incutida no jogo de palhaço. Esta compreensão foi sendo lapidada no decorrer da investigação, desde quando nos propusemos uma trajetória que se inicia com a leitura histórico arqueológica, em estreita ligação com a antropologia do palhaço, em um caminho sinuoso em direção a compreensão das peculiaridades que caracterizam a atuação do palhaço contemporâneo em zonas de vulnerabilidade.

Essa pesquisa é aberta e pretende estar em constante diálogo com diversas áreas do conhecimento, com movimentos populares grotescos, cômicos, ancestrais, esotéricos, com tendências da estética relacional contemporânea, entre outros, além de estabelecer tensões e agenciamentos com o campo do lazer. Por esse motivo não cabe a finalização, apenas algumas considerações.

Percebemos que há uma indução no direcionamento do uso do jogo de palhaço. A crítica sobre os usos do jogo de palhaços não diz apenas das inovações do modo do palhaço de falar pelo poder, mas de falar sobre o poder, estando muitas vezes capturado por instituições ou ideologias que podem ter o

---

35

Reificação do mito quer dizer tornar concreto algo abstrato, simbolizar através de práticas rituais. Reviver uma memória mítica através de representações ritualísticas.

papel de enquadrar e coagir o cidadão (KING, 2014). O *nomos* de poder do conteúdo hegemônico aponta o lugar que a estética grotesca tomou na contemporaneidade, menos que uma tática de resistência pelo gesto e mais por um uso saturado, a “zumbificação dos tolos”, como parte da “estilística do poder”. Estão prontos a manipular e forjar a própria crítica sobre seu poder soberano, contido na economia política, preso numa relação ambivalente com o dinheiro, dentro de uma lógica capitalista global (KING, 2014) de usar a imagem do palhaço como apelo hegemônico universal, como se afirmassem “se o palhaço está conosco, está tudo bem”.

Mais do que nunca o palhaço se coloca nessa posição ambivalente, que ora pode ser associado com marcas, objetivos definidos e ora está ligado ao grotesco e a surpresa. Palhaços podem ser errantes e problemáticos, temíveis e inocentes, sábios e estúpidos, artistas e dissidentes, curandeiros, bodes expiatórios e subversivos. Provocam tensões, mesmo inseridos em programações com objetivos e resultados prescritos, provocando incerteza no quanto sua imagem irá remeter ao conteúdo hegemônico indicado ao revés da reciprocidade e a afetação com os espectadores, que se faz presente.

A zona limite do palhaço, como um sujeito que não é nem "aqui nem lá", mas "entre e entre" (TURNER, 1969, APUD AMOORE e HALL, 2013), conferiu-lhe um caráter transgressivo e ambivalente. O palhaço é um "humilde e cômico, disjuntor de regras", frequentemente considerado "importante e sagrado" (GROTTANELLI APUD CLEMENTE 2015). O significado do palhaço ou do tolo para o estudo da resistência residiu tradicionalmente na relação da cultura e da história com o caos, a inversão e o desgoverno (AMOORE e HALL, 2013).

Ao longo da história este anti-herói precisou inventar soluções para sua sobrevivência. “O Palhaço vai onde o povo está, de cidade em cidade, de reino em reino, de vila em vila, estando disponível ao encontro e aprendizado da cultura de cada grupo que entra em contato. Adere rapidamente aos costumes locais, ao idioma e aos principais traços folclóricos e culturais para poder apresentar o espetáculo que, geralmente, denuncia as diferenças e desigualdades do local visitado (MATRACA e JORGE, 2011). Além disso, o

palhaço é um ser tão invisível quanto os cidadãos em situação de rua ou estigmatizados como profissionais do sexo e usuários de álcool e drogas, tornando-se uma figura chave para facilitar o exercício da cidadania (MATRACA e JORGE,2011), pois desperta a confiança recíproca e expande as formas de abordagem de problemas comuns a zonas de vulnerabilidade (BRITO et all, 2016).

Clemente (2015) oferece uma tipologia baseada na diversidade de campos de atuação de palhaços e a desenvolve focada na categoria dos palhaços sociais e em sua luta por direitos humanos, contudo não aponta a linha tênue entre o hegemônico e contra hegemônico no jogo de palhaço em zonas de vulnerabilidade social.

Há autores que vêem no palhaço uma relação funcional e instrumentalizadora que transforma o que seria uma prática de fruição e por isso estimula o protagonismo e a autonomia, numa experiência de recepção de mensagens dirigidas tendo o palhaço como garoto propaganda ou mascote (PAIVA e SOUSA, 2015; KING, 2014). Esta intenção funcional pode não ser explícita, pois, a intenção defendida de uma atuação em zonas de vulnerabilidade social geralmente é de minimização do trauma e suporte emocional, no entanto a origem e a forma como a atuação do palhaço naquela localidade foram viabilizadas dirão o que de fato está por trás (KING, 2014) da sua presença.

A noção de hegemônico e contra hegemônico permite compreender a prática do palhaço como um sintoma ou sinais das relações e tensionamentos entre lazer, saúde e poder, que a presença do palhaço suscita. Há um componente expresso do biopoder (Foucault 1979 apud KING, 2014e AMOORE e HALL, 2013) nas relações que envolvem palhaços, pois tocam zonas incertas de desejo (GUATARRI, 1996 apud CLEMENTE, 2015), acionam o potencial pensante em zonas de conflito. Em ambiente de protesto, o palhaço ocupa o protagonismo de oposição e luta por objetivos tais como o fim da impunidade e das zonas de vulnerabilidade,

Santos (2012) traça um panorama da presença do palhaço na sociedade capitalista e conclui que em alguma medida a necessidade da sobrevivência

faz com que se submetam a conteúdos hegemônicos e programações verbais, perdendo em certa medida seu potencial subversivo. Mantém sobretudo no seu ato um resíduo grotesco, o rastro desta resistência, mas perde poder de provocação, se comparado com a época na qual o ato grotesco era temido e venerado, em adaptação a necessidade de sobrevivência e a dinâmica do capitalismo. De acordo com Santos (2012) existem interesses da burguesia, que enfraquecem o poder político do palhaço de forma complexa e multidimensional. Santos (2012) reconhece que a arte muitas vezes é um ponto de resistência diante da indústria cultural e orienta, diante das contradições do mercado, a luta pelo reconhecimento do público e a aproximação do espectador para fortalecimento desta luta.

O palhaço e a palhaça em zonas de conflitos e vulnerabilidade social precisa compreender a origem da iniciativa que viabilizou sua presença ao local, se é uma compensação compulsória, se é uma campanha pública ou privada, se são doadores voluntários ou doadores por incentivo fiscal ou por publicidade e assim diminuir as incertezas quanto a receptividade negativa da comunidade em questão.

O palhaço ou a palhaça podem ser hegemônicos e contra hegemônicos a partir da ideologia que os leva a campo, se defendem o sistema ou o contrapõe. O fato do palhaço trabalhar em zonas vulneráveis não quer dizer que ele é sempre contra hegemônico, podemos ver ao longo dessa pesquisa que há palhaços humanitários financiados ou não, que visam atuar em zonas de guerra e fronteira para atenuar o sofrimento das pessoas e de cunho sócio terapêutico, mas ao mesmo tempo existem outros, que visam questionar as condições desumanas em que as pessoas vivem e as convidam a romperem tais condições, fazendo-as se sentirem como cidadãos de direito capazes de ir à luta.

## 6 REFERÊNCIAS

ALVES, Ana Rodrigues Cavalcanti. O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe. São Paulo: Lua Nova, 2010.

ABREU, Ana Carolina. Hotxuá à luz da etnocenologia: a prática cômica Krahô. Dissertação, 2015, em <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/17916>

AMOOORE, Louise; HALL, Alexandra The clown at the gates of the camp: Sovereignty, resistance and the figure of the fool. Security Dialogue. Sage Journals. V. 44, n. 2, 2013.

ADGER, Neil W. Vulnerability Global Environmental Change. Volume 16, Issue 3, August 2006, Pages 268–281, 2006.

ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. Cultura popular, um conceito e várias histórias In: Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ANDRADE, Mário. Macunaíma, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2a edição 2013.

AUGE, Marc. Guerra dos Sonhos. São Paulo: Editora Papyrus, 1998.

AZEVEDO, Sílvia Maria. Diabo e cultura popular. Trans/Form/Ação, São Paulo n. 8, p.61 -70, 1985, Revista Saúde coletiva in: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v8/v8a06.pdf>.

ALBERTINI, Verena. O Riso e o Risível, na História do Pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora e Fundação Getúlio Vargas, 1999.

BÄNDE. Strecker und SCHRÖDER, Stuttgart. De Roraima ao Orinoco. Resultados de uma viagem no Norte do Brasil e na Venezuela nos anos 1911-1913, Stuttgart, 1928

BAKHTIN, Mikhail. Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. São Paulo: Edunb e Hucitec, 1996. BARBA, Eugênio. SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator. São Paulo: Hucitec e UNICAMP, 1995.

BERGSON, Henri. O Riso - Ensaio sobre a significação do Cômico, São Paulo: Martins Fonseca, 2001.

BRITO, Cristiane Miryam Drumond de; SILVEIRA, Regiane da; MENDONÇA, Daniele Busatto; JOAQUIM, Regina Helena Vitale Torkomian. O humor e o riso na promoção de saúde: uma experiência de inserção do palhaço na estratégia de saúde da família. *Revista Ciência & Saúde Coletiva*, v. 21, n.2, p.553-562, 2016.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009<sup>a</sup>

BRAGA, Bya. *Étienne Decroux e a artesanía de ator: caminhadas para a soberania*. Belo Horizonte: UFMF, 2013. 516p.

BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. *Usos & abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BOLOGNESI, Mario Fernando. *Palhaços*. São Paulo: editora UNESP, 2003.

\_\_\_\_\_. Philip Astley e o circo moderno: romantismo, guerras e nacionalismo. *O Percevejo* (online), v. 1, n. 1, Rio de Janeiro, 2009.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da mitologia (A Idade da Fábula). Histórias de deuses e heróis*. Tradução David Jardim Júnior. 26. ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 2012 edição Português.

BORTOLETO, Marco Antonio Coelho. *Palhaços sem fronteiras: O circo a serviço da sociedade*. *PerCursos: Revista do Centro de Ciências Humanas e da Educação (FAED)*, v. 6, n. 2, 2005.

BORGES, Bento Itamar. O (mau) gosto e o grotesco. *Mars Gradivus. Revista do Laboratorio de Psicanálise e Aprendizagem*, ano 01, n. 01, 2002. Universidade Federal de Uberlândia.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Bertolt Brecht*. Tradução de Helena Barbas. 2. Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem - Palhaços do Brasil e do Mundo*. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Com Bill Moyers. Tradução Carlos Felipe Moises. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CARVALHO-BARRETO, André de. *Bioecologia do desenvolvimento humano: Tornando os seres humanos mais humanos*. *Boletim Academia Paulista de Psicologia*, São Paulo, v. 33, n. 84, 2013. Resenha de livro: Bronfrenbrenner .

CAMPBELL, Joseph. O herói das mil faces. Cultrix/Pensamento. São Paulo, 1999.

CERA, Flávia Letícia Biff. Arte-Vida-Corpo-Mundo, segundo Hélio Oiticica. Tese. (doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC Centro de Comunicação e Expressão – CCE Programa de Pós-graduação em Literatura, 2012.

CLEMENTE, Fran Ros. Cómo reivindicar derechos humanos a través del arte del clown: La función social en el payaso. Universidad Autónoma de Barcelona. RES, Revista de Educación Social número 20, 2015.

COULANGES, Numa-Denys Fustel de. A Cidade Antiga. Tradução Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Editora eBookLibris, 2008.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. Diálogos. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

DUBATTI, Jorge. El convívio teatral: Teoria e prática del Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2003.

DEBORTOLI, José Alfredo. Múltiplas Linguagens. In: CARVALHO, Alysso (Org.). Desenvolvimento e Aprendizagem. Belo Horizonte: Editora UFMG Proex, 2002. p.73-88.

DONNELLAN, DECLAN. El actor y la diana. 5 a edição, Editora Fundamentos, Curitiba, 2007.

DEL BOSQUE, Andrés. El payaso sagrado en la academia III. Manuscrito inédito. Espanha, 2008.

DEL BOSQUE. El payaso en la academia. [11 de dezembro, 2009] Espanha: Primer Acto/ Cuadernos de Investigación Teatral. Entrevista concedida a Laura Corcuera e José Henríquez.

ECO, Umberto. Os limites da Interpretação. Editora Perspectiva S.A., São Paulo 2016.

ECO, Umberto. O nome da Rosa. Editora O Globo, Rio de Janeiro, 1980.

ESPINO, Zaida Lao; TAPIA, Pablo Javier Arellano. El Clown juntos por la Salud. Exposición de experiências. – foroiss2010.sld.cu. 2011.

EUGEN DIEDERICHS, Jena. Contos Indígenas da América do Sul. 1920.

FERRACINI, Renato. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. Editora da Unicamp e FAPESP, Campinas, 2003.

FERRACINI, Renato. A arte de ator: da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

FRIQUES, Manoel Silvestre. Troca e relação na estética relacional. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação E-compós, Brasília, v.16, n.3, set./dez. 2013.

FO, Dario. Manual Mínimo do Ator. Prêmio Nobel de Literatura. Editora Senac, São Paulo, 1997.

FOLLE, Alexandra; NASCIMENTO, Juarez Vieira do; MARINHO, Alcyane FREITAS, Nanci de. A commedia dell'arte: máscaras, duplicidade e o riso diabólico de arlequim. In: Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares(TECAP). v. 5, 2008.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários a Prática Educativa, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro 1996.

GALINARI, Melliandro Mendes. Alfa, São Paulo, v. 58, n. 2, 2014.

GOUTBOUT, Jaques;Caillé, Alain . O Espírito da Dádiva. Trad. de Patrice Charles Guillaume. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1999. 272p.

GOMES, Christianne L. Verbete Lazer – Concepções. In: GOMES, Christianne L. (Org.). Dicionário Crítico do Lazer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004. p.119-126.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GEERTZ, Clifford. O saber local. Petrópolis: Vozes, 1998.

GUIMARAES, Julia. Crítica das missas patólicas do bufão Leo Bassi. Disponível em: <http://www.horizontedacena.com/tag/madri-leo-bassi-patolicismo-dispositivo-bufao-ateismo-performatividade/>.

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens, 1980. 4. Ed. Editora Perspectiva, São Paulo. 2000.

ICLE, Gilberto, LULKIN, Sérgio Andres. Didática *buffa*: uma crítica à interpretação numa performance da profanação. Currículo sem Fronteiras, v. 13, n. 2, p. 116-128, Jan./Abr. 2013.

JUNG, C. Gustav. Arquétipos e o inconsciente coletivo. Petropolis: Editora Vozes, 1976.

KING, Barnaby. Carnavalesque Economies: Clowning and the Neoliberal Impasse. *Kritika Kultura*. NO. 21/22, 2013 Departamento de Inglês da Universidade Ateneo de Manila, Filipinas.

LARA, Larissa Michelle e PIMENTEL, Giuliano Gomes de Assis. Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem. *Rev. Bras. Cienc. Esporte, Campinas*, v. 27, n. 2, 2006. Resenha do livro de Roger Callois.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*, 1989, 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores, 2008.

LECOQ, Jacques. (Org.). *Le Théâtre du geste*. Tradução de Roberto Mallet. Paris: Bordas, 1987.

LIBAR, Marcio. *A Nobre Arte do Palhaço*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2007.

LOPES, José Reinaldo de Lima. Justiça e poder Judiciário ou a virtude confronta a instituição, revista USP, São Paulo, n.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A noção de estrutura em etnologia. Capítulo I – III – IV In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 1 – 36.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A noção de estrutura em etnologia. Capítulo IV In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 335-344.

MEIRELLES, Laura. A questão da Linguagem em Ser e Tempo. *Revista Ética e Filosofia Política*, v. 10, n. 2, Universidade Federal de Juiz e Fora/MG, 2007.

MATRACA, Marcus Vinicius Campos; JORGE, Tania C. de Araújo. Inovação nas práticas de promoção da saúde por meio da arte da palhaçaria: a dialogia do riso registrada em vídeo-documentários nas experiências de campo. *RUA revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Nudecri/Unicamp*, v. 17, n. 2, 2011.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre o Dom. In: Mauss, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Editora Cosac Naif, 2003.

NUNES, Naiade. A linguagem e a mulher na sátira medieval. A linguagem e a mulher na sátira medieval. In: *COLÓQUIO INTERNACIONAL O RISO NA CULTURA MEDIEVAL*, Funchal, 2003. - "O riso na cultura medieval: actas do Colóquio Internacional". Lisboa: Universidade Aberta, cop. 2004.

NUNES, Antonio Jakeulmo; SALES, Magda Coeli Vitorino. Violência contra crianças no cenário brasileiro. *Ciência & Saúde Coletiva*, volume 21 numero 3, 2013.

OLIVEIRA, José Regino. Dramaturgia da atuação cômica: o desempenho do ator na construção do riso. Dissertação de mestrado, Instituto de Artes Universidade Federal de Brasília. Brasília/DF 2008.

PAIVA, Maria Soberana de Karlla; SOUSA, Christine Araújo. Sorrir, Brincar e Consumir: Reflexões Acerca das Estratégias Utilizadas pela Marca Patati Patatá para Estimular o Consumo Infantil. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação e Congresso de ciências da comunicação na região nordeste, 17 – Natal - RN – 2 a 4/07/2015. Anais.Universidade do Estado do Rio Grande do Norte –UERN.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiotica. Perspectiva, São Paulo, 1995.

PELLING, Mark. Participation, social capital and vulnerability to urban flooding Guyana. *Journal of International Development*. Special Issue: The 1997 Annual Conference of the Development Studies Association. v. 10, n. 4, p. 469–486, June 1998

PIMENTA, Gregório Hernández. Entre arte e lazer: deslocando sentidos e experiências através da performance”. Belo Horizonte: PPGEL, EFFTTO, UFMG, 2013.

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro. Reflexões sobre a figura do *trickster*. *Tempo soc.* v.3, n.1-2 São Paulo Jan./Dec. 1991. <https://dx.doi.org/10.1590/ts.v3i1/2.84821>.

REIS, Demian Moreira. Caçadores de risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria, EDUFBA, Bahia, 2014.

ROUTLEDGE, Paul. Sensuous Solidarities: Emotion, Politics and Performance in the Clandestine Insurgent Rebel Clown Army. *Antipode*, v. 44, n. 2, 2011.

SANTOS. Clayton Márcio. O jogo do palhaço: a estética do Grupo Trampulim, Belo Horizonte: PPGEL, EFFTTO UFMG, 2012.

TANCREDE, Onira de Ávila Pinheiro. Johan Huizinga: jogo cultural e performances culturais, um diálogo. Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Goiás Escola de Música e Artes Cênicas, Mestrado interdisciplinar em Performances Culturais, 2014.

SCHNEIDER, Paulo Rudi. Heidegger e a linguagem em “Ser e tempo”, *Problemata, Internationa Journal of Philosophy*, v. 2, n. 2, 2011.

TYLOR, Edward B. Cultura primitiva. Traducción de Marcial Suárez. Editorial Ayuso.1871

WUO, Ana Elvira. Clown e linguagem. Blog, Campinas, abril 2009. Disponível em: <https://clownelinguagem.blogspot.com/2009/04/clown-e-triangulacao.html>.

URIARTE, Urpi Montoya. O que é fazer etnografia para os antropólogos. Ponto Urbe Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, n. 11, 2012.

### **Vídeos youtube**

Palhaços e sua graça no Arte do Artista: Entrevista de Aderbal Freire Filho com Kadu Garcia, Sávio Moll e Márcio Libar, três palhaços profissionais.

<https://www.youtube.com/watch?v=80DBhaHQPsk>

Canal Tv Brasil , Duração 26:27, postado em 04/02/2016

Acessado em março/2017

Palestra do palhaço e ator Marcio Libar na UCAM Ipanema

<https://www.youtube.com/watch?v=C26Ob6EsCSQ&t=1361s>

Canal Gabriel Borges, Duração 1:05:03, postado em 05/04/2015

Acessado em março/2017

Onde está a graça: Márcio Libar at TEDxVilaMadaSalon

<https://www.youtube.com/watch?v=Rtx3-dNbDyl&t=626s>

Canal TEDx Talks , Duração 16:06, postado em 09/09/2013

Acessado em março/2017

Palhaço: Do riso a dor: Daniela Biancardi at TEDxLaçadorSalon

<https://www.youtube.com/watch?v=WTNKomg6kwQ>

Canal TEDx Talks , Duração 16:58, postado em 15/10/2012

Acessado em março/2017

O olhar do SIM - Lições do palhaço e do improviso | Márcio Ballas | TEDxFortaleza

<https://www.youtube.com/watch?v=hjhD0lhCGHk>

Canal TEDx Talks , Duração 17:05 , postado em 21/09/2016

Acessado em março/2017

Fanfarrone e as percepções da realidade: Flávio Falcone at TEDxValedoAnhangabau

<https://www.youtube.com/watch?v=q7sXABAg5SY&t=783s>

Canal TEDx Talks , Duração 18:46, postado em 09/06/2014

Acessado em março/2017

Leo bassi: entrevista crisis

<https://www.youtube.com/watch?v=hbzGfUeAPXQ>

Canal mundoconmisojos , Duração 12:08 , postado em 27/02/2011

Acessado em março/2017

Entrevista por Thiago Araujo com Leila Mirtes

Realizada em 2016 em sua casa. Acervo pessoal.

### **Sites e blogs**

<http://contingenciesblog.blogspot.com.br/2010/02/festa-stultorum.html>

Por J , postado em 22/02/2010

Acessado em março/2017

<http://nuevaweb.leobassi.com/>

Por Leo Bassi

Acessado em março/2017

<http://www.circomiudinho.com.br>

Por Circo Miudinho

Acessado em março/2017