

Ruído e Caos: apontamentos sobre comicidade, palhaçaria e drag no cabaré

Noise and Chaos: notes on comedy, clowning and drag in cabaret

Dagmar Teixeira Bedê¹
Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, Ouro Preto/MG, Brasil
E-mail: dagbede@gmail.com

Resumo

Através de uma ótica feminista, o texto analisa as linguagens cômicas presentes nos espetáculos da Plataforma de criação Divinas Tetas, de Belo Horizonte, sendo elas: palhaçaria, arte *drag* e cabaré. O objetivo deste artigo é dar luz ao lugar da mulher como sujeita que ri e que faz rir, além da conceitualização do termo “palhaça de cabaré” e a relação da palhaçaria e arte *drag* no contexto da linguagem de cabaré. Para esta pesquisa foi realizado um extenso levantamento de referências bibliográficas sobre os temas abordados, buscando também relacionar os conceitos com a prática experienciada por artistas da *Divinas Tetas*.

Abstract

From a feminist perspective, the text analyzes the comic languages present in the shows of the Plataforma de criação Divinas Tetas in Belo Horizonte, namely: clowning, drag art and cabaret. The aim of this article is to shed light on the place of women as subjects who laugh and make people laugh, as well as the conceptualization of the term “cabaret clown” and the relationship between clowning and drag art in the context of cabaret language. For this research, an extensive survey of bibliographical references was carried out on the topics covered, also seeking to relate the concepts to the practice experienced by *Divinas Tetas* artists.

Palavras-chave

Cabaré. Comicidade. Palhaçaria. Drag. Gênero.

Keywords

Cabaret. Comicality. Clown. Drag. Gender.

1 Mestranda em Artes Cênicas, pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Especializada em Gestão Cultural, pelo Centro Universitário UNA. Graduada em Jornalismo, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC /Minas). Palhaça, “cabareta”, faquiesca, atriz, performer, diretora, produtora e gestora cultural. <http://lattes.cnpq.br/0724476004044334> <https://orcid.org/0000-0001-6144-2775>. Orientadora Profa Dra Raquel Castro de Souza

Em 2017, exatamente no dia 8 de dezembro, às 20 horas, estreamos² o espetáculo “Cabaré das Divinas Tetas”, realizado por um agrupamento de palhaças e *drags* que posteriormente se chamaria de Plataforma de Criação Divinas Tetas. Este coletivo, originário de Belo Horizonte, se propunha – na época – discutir cenicamente a comicidade feminina, para além dos limites de gênero. Com o passar do tempo, fomos entendendo que esse foco ainda nos restringe, e atualmente a Divinas Tetas traz para cena questões sobre gêneros e, principalmente, através de olhares de várias vertentes do feminismo. Desta forma, iniciei minha pesquisa sobre as interseções entre a linguagem de cabaré, a palhaçaria e a arte *drag*.

E o que seria essa comicidade? Como aquelas palhaças e drags em cena dialogam entre si, num ambiente de cabaré? Em uma mesma cena, *drags* cômicas e mulheres palhaças se misturam ao ponto de ser difícil entender o que era próprio de cada linguagem. Para dar início a esse processo, busco na gênese do que é mostrado: O que é o riso? Como ele é construído? Cito aqui um trecho do livro do comediante português Ricardo Araújo Pereira, que diz

O humor é contraditório (...). É agressão mas também pode ser curativo, é crueldade mas também pode ser compaixão, é sobrecarga mas também pode ser alívio, é humilhação mas também pode ser apoteose, é leviandade mas também pode ser sensatez, é faísca mas também pode ser extintor. Todas as considerações sobre humor são incompletas (exceto, talvez, esta). É um fenómeno esquivo, ambíguo e resistente à compreensão. A filosofia deu pouca atenção ao humor – e nenhuma, infelizmente, ao caracas. Não serei eu a preencher essa omissão. Faltam-me competências e vontade para definir rigorosamente o humor, cômico, sátira, espírito, farsa, ridículo e até riso. Por isso, usarei essas palavras com alguma descontração, presumindo, talvez

abusivamente, que elas são, muitas vezes, metonímia umas das outras (Pereira, 2017, p. 15-16).

São muitas as teorias que tentam explicar o riso e o humor, mas nenhuma, até o momento, conseguiu de fato definir completamente seus mecanismos. Pereira faz uma breve retrospectiva em seu livro, ao citar linhas de estudos, como a de Platão até Thomas Hobbes – que aponta o humor como uma forma de superioridade, passando pelas teorias de Kant e Schopenhauer que falam que “o riso é originado pela percepção de uma incongruência. (...) [A teoria da superioridade] vê o riso como apoteose, a outra entende o riso como ruína.” (Pereira, 2017, p.18). Uma terceira linha de estudos sugere que o humor é utilizado para aliviar pressões, como a válvula da panela de pressão. O que faz sentido, mas também passa longe de uma compreensão mais global do que seria este conceito.

Em sua tese de doutorado, a palhaça e pesquisadora cearense radicada na Espanha Melissa Caminha aponta que, mesmo com todos os estudos relacionados à teoria do riso, quase nada foi falado sobre o riso das mulheres – assim como das mulheres que fazem rir. Devido a todo o processo de opressão histórica desses corpos, o riso da mulher foi enclausurado em sua intimidade, dentro do lar, somente dividido – e quando dividido – com outras mulheres e seus filhos.

Para além da clara misoginia, como a expressa por Minois e o dito popular de que as mulheres não são cômicas, as teorias do riso são na sua maioria teorias utópicas, apontando para uma espécie de riso salvador e libertador, capaz de recuperar o que há de humano no homem. Como lembra Bakhtin, referindo-se a teorias filosóficas que se forjaram desde Aristóteles: “o riso era considerado um privilégio espiritual supremo do homem, inacessível a outras criaturas” (Bakhtin, 2005: 67). Criaturas entre as quais poderíamos destacar as mulheres, uma vez que durante muito tempo lhes foi negado o direito de rir ou de fazer rir. Se não lhes foi totalmente negado, foi-lhes concedido um espaço muito limitado de experiência e experimentação cômica³ (Caminha, 2015,

2 A Plataforma de criação Divinas Tetas era formada, na época de sua estreia, pelas palhaças Adriana Morales, Bruna Toledo, Dagmar Bedê, Daniela Rosa, Luciene Oliveira, Luiza Fontes, Poliana Tuchia e Rocio Paredes, além do ator e *drag queen* Rafael Bacelar. Atualmente a plataforma é composta pelos artistas Adriana Morales, Bela Leite, Dagmar Bedê, Eli Nunes, Poliana Tuchia, Rafael Bacelar e Will Soares.

3 *Además de la clara misoginia, tal y como expresada por Minois y el dicho popular de que las mujeres no son cómicas, las teorías de la risa son en su mayoría teorías utópicas, que apuntan para una especie de risa*

p.44-45, tradução nossa).

É possível considerar que o riso e o humor sempre foram pontos potenciais de controle sobre os corpos das mulheres, com objetivo de oprimir as manifestações e dosar a participação dessas mulheres na sociedade. É necessário não rir muito para não aparecer demais, nem tampouco, para que seu marido não morra de tédio. Tudo absolutamente moderado e comedido, para não ultrapassar a medida aceitável. Nas palavras da palhaça Karla Conká, fundadora d'As Marias da Graça, primeiro grupo de palhaças mulheres que se tem notícia no Brasil:

Mulher que gargalha libera a garganta de muitas mulheres. Rir para nós é muito poderoso. O riso já é muito poderoso, e para nós é mais ainda. Porque a gente foi acostumada: "Tá rindo de que?" "quer chamar a atenção?" "Ri um pouco mais baixo". Como a gente é representada? Como as princesas riam? Quem vai gargalhar? Bruxas e as mulheres de cabaré. Quem gargalha? Quem joga a cabeça para trás? Putas e bruxas. (...) O riso está a serviço de quem? Da sedução do homem, porque ela geralmente está ali para seduzir. E a bruxa, antes ou depois de fazer uma maldade. Então o nosso riso está colocado dentro da sociedade, ele está aceito dentro da maldade e dentro da sedução (Conká, 2023)⁴.

Dentro deste contexto, é fácil compreender porque, no universo da palhaçaria, as mulheres só puderam experienciar a linguagem de uma forma mais livre e generalizada há poucas décadas – vale destacar aqui que estamos falando de uma arte milenar. Não que não existissem mulheres cômicas, mas em outros formatos e

salvadora y libertadora, capaz de recatar lo que ha de humano en el hombre. Como recuerda Bakhtin, haciendo referencia a teorías filosóficas que se han forjado desde Aristóteles: "la risa estaba considerada como un privilegio espiritual supremo del hombre, inaccesible a las demás criaturas" (Bakhtin, 2005: 67). Criaturas entre las cuales podríamos señalar a las mujeres, ya que estas les fue negado por mucho tiempo el derecho de reír o hacer reír. Si no fue negado del todo, fue concedido un espacio muy reducido de vivencia y experimentación cómica (Caminha, 2015, p.44-45).

4 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oKepTy-0f0M&ab_channel=SENTADIREITOGRAROTA%21 Acesso em: 20 jul. 2023.

através de outras linguagens que não a palhaçaria tradicional – e claro, em um número bem reduzido se comparado aos homens. Antes do surgimento da palhaça, há registros esporádicos de mulheres, dentro do circo de lona, que se travestiam de palhaços⁵. E isso acontecia, em via de regra, não porque a mulher tinha o desejo de se expressar artisticamente através da figura do palhaço, mas geralmente porque o homem que o fazia adoeceu, ou algum outro acontecimento que o impossibilitava de entrar em cena no circo. O caso brasileiro mais famoso é a história da Maria Eliza Alves dos Reis, o palhaço Xamego, que atuou no Circo Guarani entre as décadas de 1940 e 1960⁶.

Um apontamento interessante que Melissa Caminha fez em sua tese e me chamou a atenção é sobre a *clownesse* francesa. Segundo Caminha, a *clownesse* (que no Brasil haveria de ser conhecida também como *clownette*), era a figura parceira de artistas homens dentro dos circos tradicionais, se apresentando na função de *partner* – auxiliando números técnicos como de magia e malabarismo – ou fazendo o papel de escada⁷ para o palhaço principal do circo.

5 ... e uma quantidade ainda mais ínfima de mulheres que se assumiram palhaças.

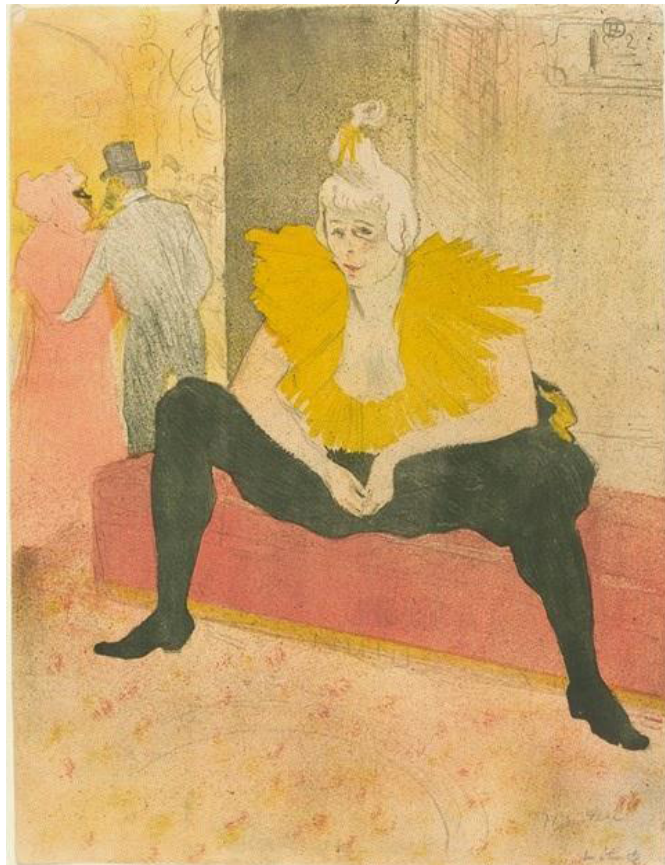
6 Maria Eliza Alves era filha de João Alves, dono do Circo Theatro Guarany. Devido à doença de seu irmão que o impossibilitou de seguir atuando como palhaço Xamego, Maria Eliza pede ao pai para assumir o papel do palhaço. Ela já atuava como caricata nas apresentações do circo, além de outras funções inerentes aos membros da família circense. A partir de 1930 começa atuar como Palhaço Xamego, fazendo bastante sucesso na época, tendo inclusive uma música de Luiz Gonzaga em homenagem ao astro circense – porém ninguém do público podia saber que o palhaço era interpretado por uma mulher. Em 2016, sua neta e palhaça Mariana Gabriel lança um documentário junto com Ana Minehira chamado "Minha vó era palhaço", disseminando para o mundo a história de sua avó.

7 Na palhaçaria, fazer escada é aquele(a) artista que dá a deixa para o palhaço – ou a palhaça – completar a piada. Uma dupla famosa que é um grande exemplo desta parceria é Didi (Renato Aragão) e Dedé (Dedé Santana) do programa da Rede Globo "Os Trapalhões", onde Dedé sempre preparava a cena e dava a deixa para que Didi finalizasse com a piada. No cotidiano, é normal a alusão ao jogo de vôlei – um levanta a bola para o outro cortar e fazer o ponto.

Mas é importante notar que, embora tenha havido uma ou outra clownesse que se destacou por alguma autonomia criativa em cena, a figura da *clownesse* ou *clownette* é uma tipologia ainda muito marcada pelo feminino e pela feminilidade como construções incompatíveis com a comicidade num corpo de mulher. Assim, a *clownesse* era, em geral, uma mulher que agia como uma dama, como uma "assistente bonita", para os artistas homens e para o palhaço, que sempre se apaixonava por ela (Caminha, 2015, p. 68).

Caminha mostra como exemplo de *clownesse* a artista Cha-u-Kao, uma acrobata, contorcionista e dançarina que viveu em Paris no final do século XIX. Ela ficou conhecida mundialmente através dos quadros pintados por Toulouse-Lautrec, artista que criou uma série chamada *Elles* que abria com um retrato da artista no salão de dança francês Moulin Rouge – onde também se apresentava, com seu figurino com uma gola amarela bufante remetendo as roupas tradicionais de palhaço, uma calça escura e um coque que subia em cima de sua cabeça (Figura 1).

Figura 1 - Pintura *Clownesse Assise (Mademoiselle Cha-u-Ka-o)*



Fonte: Site do *Metmuseum*⁸

Cha-u-Kao era uma artista de circo e de cabaré. De suas origens não se sabe muita coisa, há quem supõe que ela seja do Camboja, país sul-asiático, há quem afirme que seja japonesa, ou mesmo que tudo isso era só uma jogada de marketing. Sabe-se que ela se apresentava no *Nouveau Cirque* em Paris, circo famoso que, dentre seus maiores destaques, estavam as apresentações iluminadas por luz elétrica e o picadeiro que abria e se transformava em uma piscina. Neste mesmo circo, se apresentava a famosa dupla de palhaços Footit e Chocolat. Cha-u-Kao também era uma lésbica assumida, o que na época era uma postura de muita coragem devido às fortes regras da moral na sociedade, sobre principalmente as mulheres.

Para compor sua análise, Melissa Caminha cita a pesquisadora Colette Cosnier-Helard, que fala

A primeira coisa a notar é que o nome *clown*, que entrou na língua francesa em 1823, não tem forma feminina. Dizemos *un*, não *une clowne*: a palavra *clownesse* não existe. Assim, vamos livrar-nos da famosa *clownesse* do *Moulin Rouge*: não estou muito certa de que esta pseudo-japonesa chamada Cha-U-Kao (...) se enquadre exatamente na definição de *clown*. Parece, mas é preciso verificar, que ela era mais conhecida pelos seus números de equitação e que pertencia mais ao mundo do *music-hall* do que ao do circo (Cosnier-Helard *apud* Caminha, 2015, p. 69, tradução nossa)⁹.

Não obstante a palhaça e pesquisadora Maria Silvia Nascimento, em sua dissertação de mestrado, também cita a *clownesse* francesa.

8 Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334094>>.

9 *Nous remarquerons tout d'abord que le nom de clown, entré dans la langue française en 1823, n'a pas de féminin. On dit un, et pas une clowne: le mot clownesse n'existe pas. Éliminons donc la célèbre clownesse du Moulin Rouge: je ne suis pas très sûre que cette pseudo-japonaise nommée Cha-U-Kao (...) corresponde exactement à la définition du clown. Il semblerait, mais ceci devrait être vérifié, qu'elle s'illustrait surtout dans des numéros d'écuyère, et qu'elle appartenait plus au monde du music-hall qu'à celui du cirque* (Cosnier-Helard *apud* Caminha, 2015, p. 69).

Na França, quando se diz *clownesse* a referência é, prioritariamente, à figura das amazonas que se apresentavam vestidas de maneira irreverente (função executada apenas por mulheres), mas essa não corresponde exatamente à figura de um palhaço. As *clownesses* são protagonistas de muitos quadros pintados pelo francês Toulouse-Lautrec na Paris do final do século XIX, das quais Cha-U-Kao é a mais retratada (Nascimento, 2017, p. 33).

No dicionário *Le Petit Larousse Illustré* da Larousse, de 1991, consta a seguinte definição: “*clownesse* [klunɛs] n.f. Litt. Femme clown; femme au comportement clownesque”¹⁰ (Larousse, 1991, p. 233). Mas de fato, em consultas a professoras e professores da língua francesa, não há o conhecimento desta palavra; todos afirmaram que se utiliza *clown* tanto para o feminino como para o masculino. Trago as conceitualizações sobre esses termos e cito Cha-u-Kao porque há tempos ficava intrigada. Devido à relação mais próxima com a pesquisadora e diretora Christina Streva – principalmente no processo de direção do espetáculo *Ladeira a Bausch* da Plataforma de Criação Divinas Tetas, sempre ouvi (e li em sua tese) Streva se referindo a Cha-u-Kao como a “primeira palhaça da qual se tem notícia” (Streva, 2017, p. 83). Apesar das pesquisas sobre palhaçaria feita por mulheres que havia estudado até então não a apontarem como uma representante desta linguagem, os estudos da cabareta¹¹ e pesquisadora Juliana Thiré no site do Cabaré Incoerente¹² demonstra no trabalho desta artista o desenvolvimento de uma comicidade próxima à linguagem dos palhaços.

Quando em 1895 Cha-u-Kao vai se apresentar no Moulin Rouge, ela não é mais a dançarina jovem e esbelta de seus primeiros dias. Os anos enfureceram seu rosto e pesaram seu corpo. É então que não consegue mais seduzir pela sua nudez. Ela se disfarça, fica em pé sobre as pernas, dá uma olhada canalha para a plateia que, por sua vez, põe-se a gargalhar. Ela se torna, neste

momento: A palhaça Cha-U-Kao.

Uma de suas espetaculares entradas no Moulin Rouge, em 1896, foi registrada em uma pintura de Lautrec. “Montada em uma mula, cercada por guardas, ela descia pelo corredor do Moulin Rouge e chegava à sala, sob os aplausos!” (Thiré, 2019)¹³. (Figura 2)

Figura 2 - Pintura *Entrée de Cha-u-Kao, from Le Rire*, No. 67



Fonte: Site do Metmuseum¹⁴.

Se era assim que se dava suas apresentações no Moulin Rouge, porque não poderíamos considerá-la palhaça? Quais são as características necessárias da linguagem da palhaçaria que “ditaria” se uma *performance* é ou não é de palhaça/o/e? Relação direta com o público? Sim, havia. Comicidade? Sim, ao que se consta. Relação com o erro? Ao pensá-la, com um corpo que já foi jovem, mas que agora traz marcas claras de envelhecimento e flacidez, em um espaço como Moulin Rouge em que a beleza do corpo das mulheres é ovacionada, admirada e desejada, numa sociedade que sistematicamente oprime e exige um padrão jovem de corpo às mulheres... Seu corpo é o próprio erro aos olhos dessa sociedade. Improviso, relação com o “aqui e agora”? Infelizmente não

10 palhaça [klunɛs], s.f. Litt. mulher palhaça; mulher com comportamento de palhaço (Larousse, 1991, p. 233, tradução nossa).

11 Artista que atua em cabarés.

12 Para conhecer mais sobre o Cabaré Incoerente, acesse: <www.cabareincoerente.com>.

13 Disponível em: <<https://cabareincoerente.com/referencias/personalidades/franca/cha-u-kao/>>. Acesso em: 10 jul. 2023.

14 Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340102>>.

temos registros mais detalhados de suas performances, mas é certo que os cabarés e salões de dança como *Moulin Rouge* não são exatamente lugares para apresentações que não lidem com o público e o que este propõe para o espetáculo – há que se lembrar que são ambientes noturnos, regados a muito vinho e um ambiente festivo. Persona? Criação autoral? Como afirmar sem registros um pouco mais detalhados sobre a vida e *performance* dessa mulher?

Reforçando o relato de Juliana Thiré, encontro um texto no site de uma famosa empresa do setor de arte e luxo, a Christie. Ao tentar descrever quem era e como era a vida da modelo de Toulouse-Lautrec, afirma:

Cha-u-ka-o começou a sua vida de espetáculo como uma ginasta ágil e flexível; é retratada como tal numa fotografia tirada pelo amigo íntimo de Toulouse-Lautrec, Maurice Guibert, para quem posava. No entanto, em 1895, a dançarina ágil e esguia tinha-se transformado numa palhaça envelhecida e ligeiramente obesa. O arco da vida de Cha-u-ka-o, que termina em ruína física, não podia deixar de agradar a Lautrec. O seu interesse pela decrepitude humana foi sem dúvida reforçado pela leitura de *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, publicado pela primeira vez em 1891 e posteriormente traduzido para francês. Lautrec conheceu o autor e pintou retratos de Wilde e Cha-u-ka-o no mesmo ano (Site Christie's, 2019)¹⁵.

Ao buscar mais referências possíveis sobre esta artista, me deparo com um primeiro estudo feito por uma palhaça que abre para este outro olhar. Nas palavras de Sarah Monteath dos Santos,

15 *Cha-u-ka-o began her performing life as a lithe and supple gymnast; she is depicted as such in a photograph taken by Toulouse-Lautrec's close friend Maurice Guibert for whom she would pose. However by 1895 the agile, slender dancer had morphed into an ageing, slightly overweight clowness. The arc of Cha-u-ka-o's life, ending in physical ruin, was bound to appeal to Lautrec. His interest in human decrepitude was doubtless reinforced by his reading of Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*, first published in 1891 and subsequently translated into French. Lautrec became acquainted with the author and painted portraits of both Wilde and Cha-u-ka-o in the same year.* Disponível em: <<https://www.christies.com/features/Toulouse-Lautrecs-La-Clownesse-assise-5769-1.aspx>>. Acesso em: 07 ago. 2023.

Ressalta-se que, embora o termo homem tenha sido amplamente utilizado na história para denominar os seres humanos ou a humanidade, em se tratando de comicidade, a aceitação e a atuação das mulheres é vista como uma conquista recente. Apesar da predominância masculina no campo da comicidade, algumas atuações e construções de mulheres neste campo podem ser encontradas pontualmente na história, através da mitologia grega com o mito de Baubo, na Alta e na Baixa Idade Média; com as atuações de Teodora de Bizâncio e a presença da literatura dos Fabliaux; nas Bobas da Corte (CASTRO, 2005) e, ainda, no Renascimento com as atrizes da Commedia Dell'Arte. A comicidade feminina também inspirou o artista Toulouse-Lautrec, ao representar a artista e palhaça de Cabaré Cha-u-Kao em suas obras.

(...) Gèret acrescenta ainda, o fascínio de Lautrec pelos modos livres da artista, para quem Cha-U-Kao seria o “Arquétipo da dupla inversão de uma mulher que desempenhava não apenas o papel de palhaço, atribuído a homens, como também sentia atração por outras mulheres”. Cf. NÉRET, Gilles. Henri de Toulouse-Lautrec. Editora Taschen, 1986 (Santos, 2018, p. 207-208).

Palhaça de cabaré! Não é a primeira palhaça que se tem notícia¹⁶, como escreveu Christina Streva, mas é uma palhaça. De cabaré! Como foi libertador para mim, palhaça e cabareta, entender Cha-u-Kao como uma palhaça de cabaré. Há pouquíssimas referências de quem foi essa artista, e em todos os estudos que tive acesso, às informações sobre ela são sempre através da análise da obra de Toulouse-Lautrec. E o que são essas obras? O que elas dizem? Como descreve Antônio Nájera, os quadros do pintor francês representam “Lugares e personagens da vida urbana da Paris do fim de século e (...) da

16 Segundo a publicação de Nohemi Espinosa Luna (Luna, 2020), há registro da palhaça Amélia Butler, dos Estados Unidos, que se apresentava no Gran Circo Americano Nixon. O ano de seu nascimento é de 1840, o que provavelmente a coloca como anterior às apresentações de Cha-u-Kao. Isso sem levar em consideração outros tipos cômicos atuados por mulheres, mas que não carregavam exatamente o conceito de palhaça. Em sua listagem de palhaças, Nohemi não cita a *clownesse* francesa.

sua vida noturna. Cabarés, cafés *chantants* e salões de dança: todo o ecossistema parisiense encontra um lugar na obra do pintor.”¹⁷ (Nájera, 2017, p. 86, tradução nossa). A artista, às vezes colocada como prostituta – que é um clássico pré-conceito (e preconceito) ao se referir às mulheres que se apresentam em cabaré, é constantemente referenciada como palhaça e com grande destaque o fato de ser uma homossexual assumida.

A mesma curiosidade despertou em Toulouse-Lautrec a palhaça Cha-U-Kao, dançarina, comedianta e mulher-cobra, cuja alcunha se referia ao “ruído e ao caos”, numa clara alusão à dança frenética e peculiar com que deliciava a clientela do Moulin Rouge. Sobretudo neste período, ela tornou-se o seu paradigma, dado o gosto do artista por tudo o que era considerado estranho ou extravagante: a palhaça simbolizava esta dupla transposição, não só porque adotava papéis masculinos, mas também porque refletia um lado homossexual. Um exemplo claro é a obra *A palhaça Cha-U-Kao*, cujo trabalho de palhaço e por vezes de acrobata se conectam tanto à tradição circense (tema que apaixonava Lautrec) como à dos cabarés. (Suárez, 2014-2015, p. 21, tradução nossa)¹⁸.

Palhaça de Cabaré. Em uma época que não era permitido ser palhaça no circo, Cha-u-Kao encontra no ambiente de cabaré um lugar para desenvolver sua comichidade e experimentar uma linguagem que debaixo da

lona era proibido. Por mais que o circo se esforçasse para ser um lugar de vanguarda – e em alguns aspectos realmente o foi – ainda assim seguia a “cartilha” da misoginia ditada por uma sociedade patriarcal e heteronormativa. Em análise ao que a pesquisadora e historiadora Ermínia Silva (1996) chama de “circo-família”, Melissa Caminha abre uma grande problematização sobre o papel da mulher dentro deste sistema, que muitas vezes é romantizado por estudiosos e conhecedores do tema.

São muitas as adversidades em torno do papel da mulher dentro do circo tradicional, principalmente antes da década de 1980, quando começaram a surgir as primeiras escolas de circo e, com isso, a palhaçaria feita por mulheres começou a ser não somente uma pauta a se debater, mas também uma possibilidade efetiva de experimentação cênica. Melissa Caminha (2015) levanta pontos importantes nestes questionamentos: em primeiro lugar, a grande carga de trabalho que as mulheres eram submetidas. É sabido que dentro dos circos todos aprendiam as técnicas circenses desde criança, e provavelmente todos os membros da família passavam por todas as habilidades circenses (exceto, claro, a palhaçaria). Porém, as mulheres, além de toda a rotina de treinamento e apresentação do espetáculo, ainda se dedicavam aos afazeres domésticos. No livro “Respeitável público... O circo em cena”, Ermínia Silva e Luís Alberto de Abreu explicam que

Ao mesmo tempo em que garantiam em seu território a preservação do modo de se constituírem como um grupo singular, o controle externo desse modo de vida fazia com que, para serem aceitos, sentissem necessidade de demonstrar que eram possuidoras daquelas mesmas características constituidoras “dos de fora”, porém sob uma ótica própria daquele grupo. O circense dentro de sua singularidade, sempre esteve em sintonia e fora contemporâneo àquela sociedade; pois, diferentemente dos ciganos, tinha como proposta desenvolver estratégias para serem aceitos ou agradar a população à sua volta (SILVA; ABREU, 2009, p. 143).

Além disso, as mulheres não tinham independência financeira. Como era parte da família, não recebia um cachê pelas apresentações e tudo ficava à disposição para os custos e finanças da família circense, que geralmente era administrado pelo patriarca ou algum homem

17 “*Lugares y personajes de la vida urbana del París finisecular y (...) su vida nocturna. Cabarets, café chantants y dance halls: todo el ecosistema parisiano encuentra cabida en la obra del pintor*” (Nájera, 2017, p. 86)

18 *La misma curiosidad despertaba en Toulouse-Lautrec la payasa Cha-U-Kao, bailarina, cómica y mujer serpiente cuyo apodo hacía referencia al “ruído y caos”, una clara alusión al baile frenético y peculiar con el que deleitaba a la clientela del Moulin Rouge. En especial, durante esta época se convirtió en su paradigma, teniendo en cuenta el gusto que el artista profesaba por todo lo que se consideraba una rareza o extravagancia: la payasa simbolizaba esa doble transposición, no solo porque adoptaba roles masculinos, sino porque también reflejaba una vertiente homosexual. Un claro ejemplo es la obra La payasa Cha-U-Kao, cuyo oficio de payaso y, a veces, de acróbata la conectan tanto con la tradición del circo (temática que apasionaba a Lautrec) como con la de los cabarets* (Suárez, 2014-2015, p. 21).

de sua confiança. Por fim, as duas únicas funções que não era permitido uma mulher atuar dentro do circo-família brasileiro: a palhaçaria e o secretariado – também conhecido como o responsável por “fazer a praça”, que era basicamente decidir onde o circo iria se instalar, fazer o diálogo com as autoridades e articular a publicidade dos espetáculos.

Claro que o ambiente do *Moulin Rouge* traz também suas várias questões. Havia – e há, até hoje – uma grande exposição dos corpos femininos e sua objetificação, muitas vezes sem questionamentos ou reflexões mais profundas. De fato, o *Moulin Rouge* não é considerado um espaço de cabaré nos termos que a linguagem artística propõe. Enquanto o *Le Chat Noir* era um ambiente em que a linguagem de cabaré “nasceu”¹⁹ e encontrou um campo fértil para suas experimentações e contestações políticas e sociais, o *Moulin Rouge* é considerado por historiadores como um salão de dança, conhecido por suas garotas e o *French Cancan*.

Ainda assim, sempre há espaço para sarcasmos e transgressões, principalmente se tratando do bairro de Montmartre em plena *belle époque*. Ao se pensar a *performance* de Cha-u-Kao e analisando as apresentações tradicionais executadas no *Moulin Rouge*, é lógico estabelecer uma proximidade com o que Melissa Caminha fala sobre a *clownesse* ser essa figura feminina da “linda mulher”. Porém, ao analisar a pesquisa de Juliana Thiré e do Cabaré Incoerente e outras escritas sobre o assunto, esta apresentação se aproxima muito mais da linguagem burlesca e do conceito da, do que a simples exposição do corpo feminino. E ao expor e brincar com seu próprio ridículo, abre-se ainda mais a possibilidade de conceitualização da palhaça de cabaré.

A arte burlesca, segundo a pesquisadora Mirela Silva Perez, descende da *Commedia Dell'Arte* – também uma das matrizes do que entendemos como palhaçaria hoje em dia, e “usa do corpo para ilustrar uma situação social comum através de uma sátira ou paródia” (Perez, 2021, p.16). Ainda conforme a pesquisa de Perez, algumas das linguagens utilizadas nas apresentações burles-

cas tratam de “representar esse cenário político/ social, sendo o canto, a dança, o teatro, o circo e o strip tease as ferramentas escolhidas para essa representação” (Perez, 2021, p.16).

Na busca por entender melhor o que seria a burla proposta pelo burlesco e sua relação com a comicidade e a palhaçaria, me deparei com os estudos da artista e pesquisadora Geórgia Barbosa da Conceição Saidel (2013), também conhecida artisticamente como Miss G. Em sua dissertação, Saidel desenvolve mais profundamente os conceitos sobre a burla e o corpo, conectando diretamente à expressividade artística proposta por Cha-u-Kao.

A burla está aí: o que escapa, desvia das normas e opressões que enclausuram corpos e seres na tentativa de padronizar vidas e estéticas. E o mais importante: que ri de suas próprias mazelas e do que se espera de si perante a sociedade. Neste papel que se conectam o gozo e a liberdade – nem que seja estritamente o durante o limitado tempo da performance artística, encontram-se a palhaçaria, o burlesco, o cabaré e a *drag* na busca diária por um suspiro de liberdade.

Nesse sentido, a burla aponta justamente a reversão desses intentos. A burla aponta a instabilidade e a impermanência do indivíduo frente à comédia da existência: mutável, ausente de sentido ou mesmo finalidade. O riso burla a “tragédia do existir”, e encontra na comédia do viver uma espécie de suspensão (no sentido automotivo do termo), uma maneira de respirar melhor, de recuperar a saúde perdida, assumindo a ausência de finalidade, tornando-se um formoso luxo (NIETZSCHE, 2012) para aquele que a utiliza. (Saidel, 2013, p.93).

A arte *drag* e suas similaridades (ou não) com a palhaçaria

Saindo da esfera da palhaçaria – seja ela dita tradicional ou de cabaré, outra linguagem expoente nos espetáculos das Divinas Tetas é a arte *drag*. Esta linguagem vem, juntamente com a arte palhacesca e os conceitos de cabaré, questionar e debochar das normas e morais impostas pela sociedade. Enxergo a *drag* assim: potência da transgressão. Seja uma transgressão em relação à sociedade, às regras impostas, ou a si mesmo através da possibilidade de ser tudo e não ser nada, ou ser a cada dia uma coisa diferente. Sobre a *performance* da *drag* –

19 *Le Chat Noir* é considerado, historicamente, o lugar onde surgiu o conceito da linguagem de cabarés. Porém, coloco entre aspas pois aspectos desta forma artística já era representada de várias formas em diversas partes do mundo, tendo muito de sua origem embasada, entre outras estéticas, no teatro de variedades.

e em específico da *drag queen*, o pesquisador capixaba Lucas Bragança da Fonseca aponta:

É claro que, como nos fala Butler (2017), a performance drag pode também funcionar como uma reiteração dos universos masculino-feminino, especialmente se compreendermos a performance de forma simplista como “homens vestidos de mulheres”. No entanto, como a própria autora (2017) coloca, as *drag queens* podem revelar, também, a fragilidade das imposições normativas de gênero. Esses questionamentos acabam revelando a instabilidade da relação entre o sexo, gênero e sexualidade. Esta instabilidade pode denotar o caráter performativo do nosso senso de identidade (Fonseca, 2019, p. 15).

E é essa identidade que se encontra constantemente em jogo na cena *drag*. Em seu livro lançado em 2023, “Bololôs, armários, moitas e ruínas: apontamentos sobre comicidade e dissidência”, Manu Castelo Branco cita o conceito do filósofo Tim Ingold, que afirma que a identidade de uma pessoa é construída a partir das relações com o meio, seja essas relações orgânicas ou culturais. Para o filósofo, “somos pessoas enquanto sejamos relações” (Branco, 2023, p. 24). Tal conceito se conecta diretamente quando, em sua tese, Fonseca fala sobre a arte *drag*. Lucas salienta que as *drags* montam a fantasia de seus corpos de uma forma estritamente artificial, através de cola, espumas, perucas, entre outros artifícios – nos levando a entender a arte *drag* como um devir (Fonseca, 2019, p. 15). Em consonância com os estudos de Judith Butler, mesmo com toda essa estética falsa de imprimir um gênero, ainda assim muitas *drags* conseguem se aproximar de uma aparência real daquele gênero. Isso demonstra que a identidade de gênero é algo construído e não imutável, como alguns conservadores insistem em afirmar.

Para Manu Castelo Branco, a arte *drag* funciona como um processo de hackeamento do sistema, para estampar essa fluidez do gênero e todas as possibilidades que essa potência de mutação traz.

(...) É assim que operam as atividades *hackers* em sistemas bancários, previdenciários ou em pleitos de votações. Entrar, romper e/ou reprogramar os dados e/ou o sistema.

A potência da arte *drag*, enquanto uma ação *hacker*, mora justamente aí. Seja em função das provocações e dos desconcertos que geram, ou em função das programações/reprogramações que alteram, especialmente, desde suas interações/ iterações (Branco, 2023, p. 29).

Como forma de ilustrar esse pensamento da arte *drag* como desafiadora das imposições de gêneros e ideias pré-concebidas do que é permitido para cada tipo de corpo, trago aqui o número “Cansei de ser mulher”, apresentado por Eli Nunes, artista da Plataforma de criação Divinas Tetas. Eli – que atua como *drag cuir*²⁰ denimonde²¹ Lili Bertas, se reconhece como uma pessoa não-binária e apresentou este número em edições do espetáculo “Cabaré das Divinas Tetas” (Figura 3).

Figura 3 - Fotografia da cena “Cansei de ser mulher”



Fonte: Adrilene Muradas/Divulgação Plataforma de Criação Divinas Tetas.

O número começa com Lili Bertas entrando no palco com uma camiseta larga e sem manga, uma ber-

20 *Cuir* é um termo abreviado da palavra inglesa *queer*, que remete a um não lugar. Assim como dentro da sigla LGBTQIAPN+, a *drag queer/cuir* traz a ideia de um não-lugar na definição de gênero, brincando assim com as várias simbologias dos gêneros em geral. É a drag que utiliza ao mesmo tempo barba, maquiagem carregada, salto alto e um dildo, por exemplo.

21 Como Eli Nunes se identifica como uma pessoa não binária, optei por utilizar o pronome em formato neutro.

muda – numa estética meio masculinizada, carregando um violão, uma canga e uma revista feminina de moda *Marie Claire*. Lili estende a canga no chão e começa a folhear a revista, e a cada página que passa tenta imitar a modelo estampada na página. Vai mudando de posição até que começa a dublar a primeira parte da música “Vou voltar a ser mulher”, da multiartista Simon Magalhães que, entre outros trabalhos, integra a Selvática Ações Artísticas de Curitiba/PR.

*Eu vou voltar
voltar
Eu vou voltar a ser mulher
vou pregar botão
não vou mais ser sapatão
não toco mais um violão
eu vou voltar a ser mulher*

*eu vou voltar a ser mulher
ser fã do Pedro Bial
quero um gato pra crau
não sou mais bissexual
eu vou voltar a ser mulher*

*Eu vou voltar a ser mulher
só vou dar peito pro filhinho
bater roupa no tanquinho
não fumo mais um baseadinho
eu vou voltar a ser mulher*²²

Neste momento há uma pausa na música e na ação de Lili Bertas, que acabou de jogar o que seria um cigarro de maconha no chão enquanto fazia o movimento como se estivesse lavando roupa, de costas para a plateia. Lili olha para o público, olha para o baseado, pega ele disfarçadamente e, ainda de costas para o público, ascende, traga e solta a fumaça. Nesse momento a figura relaxa todo o corpo e a música volta, com uma virada triunfante delu.

eu já cansei de ser mulher

22 A música pode ser escutada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=OLDF1uRC9s8&ab_channel=NoEst%C3%BAdiadoTroy>. Acesso em: 07 set. 2023.

*vou tomar um sol
jogar um futebol,
vou rasgar a Marie Claire
eu já cansei de ser mulher*

*Pegar uma mina no banheiro
tirar um sarro pelo espelho
uma noitada no puteiro
uma lambida e você no chuveiro
eu vou voltar a ser eu
vou voltar a ser... simplesmente eu
vou voltar a ser... simplesmente eu*

Esse número traz em si a completa liberdade, como falado na música, de ser simplesmente quem se é. A fuga completa de estereótipos e caixas organizadoras, e a *drag* como símbolo dessa liberdade de transitar e pertencer – ou não – a todo e qualquer mundo que desejar. É utilizar das simbologias inicialmente pré-definidas para determinado gênero e, ao final, entender que tudo não passa apenas de fantasia e de uma construção de narrativa que pode ser alterada a partir do desejo do indivíduo que a transita.

Uma das motivações para mergulhar na minha pesquisa é entender a relação entre palhaçaria e arte *drag*, haja visto que, analisando os espetáculos da Plataforma de criação Divinas Tetas, sinto dificuldade em perceber as diferenças de atuação entre as palhaças e *drags* que fazem parte do elenco. Estes limites são constantemente borrados e, tirando a estética da maquiagem (e ainda assim isso é relativo), as personas se misturam entre as plumas e a precariedade tão característicos da linguagem de cabaré. Nas palavras de Manu Castelo Branco:

Penso na travestilidade dessas figuras, palhaça e *drag*, como uma travestilidade autopoética, ou como a travestilidade de si, promovendo um profundo reencontro entre a arte drag e a palhaçaria. Digo reencontro porque acredito que estas duas formas de arte são imensamente solidárias na ruína que ri, ou seja, dentro de seus percursos históricos. E nesse caminhar, travestir-se, se aproxima muito do sentido de ‘transver’ em Manoel de Barros enquanto chamamento para o ‘ver além de’, mas ao mesmo tempo, ‘ver através de’, imaginando e recriando presenças reais, vivas, vívidas (Branco,

2023, p. 79).

A autopoiese traz a ideia de ser sua própria criação, “tornando-se poeta da própria existência e tomando o corpo como fio condutor desse processo” (Mello, 2012, p. 6). Esta é a gênese do processo artístico, seja na palhaçaria, no cabaré ou na *drag*: a arte de criar sobre si mesmo, do que Christina Streva discrimina como uma criação autoral (Streva, 2017). E não só: comicidade, persona, relação com o público, improviso, relação com o erro, música, crítica social – com pequenas variações, mas que não deixam de ser características majoritariamente constantes nas performances destas figuras. É nesse caldeirão de possibilidades, figuras e estéticas, que vamos construindo a história da palhaçaria, da *drag* e do cabaré brasileiro.

Referências

BRANCO, Manu Castelo. *Bololôs, armários, moitas e ruínas: apontamentos sobre comicidade e dissidência*. Brasília: Avá Editora, 2023. 178 p. ISBN 978-85-54295-61-5.

CAMINHA, Melissa Lima. *Payasas Historias, Cuerpos y Formas de Representar la Comicidad desde una Perspectiva de Género*. 2015. 371 f. Tese (Doctorado) – Programa de Doctorado: Artes y Educación, Facultad de Bellas Artes, Sección de Pedagogías Culturales, Universidad de Barcelona. Barcelona, 2015.

Clownesse. In: MAUBORGUET, Patrice (ed.). *Le Petit Larousse Illustré*. 1 ed. Paris: Larousse, 1991. ISBN-10: 2033011925 ISBN-13: 978-2033011925

Decadence and Decline. Christies, 2023. Disponível em <https://www.christies.com/features/Toulouse-Lautrecs-La-Clownesse-assise-5769-1.aspx> Acesso em: 07 de agosto de 2023

Entrée de Cha-u-Kao, from *Le Rire*, No. 67, 15 February 1896. Metmuseum, 2000-2023. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340102> . Acesso em: 20 de julho de 2023.

FONSECA, Lucas Bragança da. *Drag: Corpo, Mídia e Afeto*. 2019, 138 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes. Vitória, 2019.

GAROTA, Senta direito. A palhaça | Com Karla Conká. Youtube, 14 de julho de 2023. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oKepTy-0f0M&ab_channel=SENTADIREITOGAROTA%21.

LUNA, Nohemí Espinosa. *PAYASAS: Mujeres en la historia del clown*. 1. ed. Cidade do México: [s. n.], 2020. 53 p. Disponível em: <https://www.cenart.gob.mx/wp-content/uploads/2023/08/Payasas-by-Nohemi-Espinosa-pdf.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2023.

MELLO, Ivan Maia de. *Autopoiesis do corpoema: a vida como obra de arte*. Orientador: Prof. Doutor Dante Augusto Galeffi. 2012. 212 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

NÁJERA, Antonio. *Arte y oficio de Toulouse-Lautrec. La Palabra y el Hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México. Número 39, pp.85-87, enero-marzo de 2017.

NASCIMENTO, Maria Silvia do. *Olha a palhaça no meio da praça: Lily Curcio, Lilian Moraes, questões de gênero, comicidade e muito mais!* 2017, 225 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2017.

PEREIRA, Ricardo Araujo. *A doença, o sofrimento e a morte entram num bar. Uma espécie de manual de escrita humorística*. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2017.

PEREZ, Mirela Silva. *A Semiótica do Burlesco: Glamour, Fetiche e Desconstrução*. São Paulo: Dialética, 2021.

SAIDEL, Georgia Barbosa da Conceição. *A burla do corpo: estratégias e políticas de criação*. Orientador: Cássia Lopes. 2013. 112 p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SANTOS, Sarah Monteath dos. *Comicidade Feminina na Produção da Artista Alda Garrido*. *REBENTO: REVISTA DAS ARTES DO ESPETÁCULO*, v. 2, p. 205-225, 2018.

SILVA, Ermínia; ABREU, Luís Alberto de. *Respeitável público... O circo em cena*. 1. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. 262 p. ISBN 978-85-7507-116-8.

STREVA, Christina. *Por um ator-provoador e um professor criador: uma pesquisa-ação sobre a performance de cabaré*. 2017. 286 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SUÁREZ, María Rodríguez. *El cronista de la noche:: La temática de Henri de Toulouse-Lautrec*. Orientadora: Carmen Milagros González Chávez. 2014. 61 p. Trabajo de Fin de Grado (Grado en Historia del Arte) – Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 2015.

The Seated Clowness (Mademoiselle Cha-u-ka-o) (from the series Elles). Metmuseum, 2000-2023. Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334094>. Acesso em: 20 de julho de 2023.

THIRÉ, Juliana. Cha-u-Kao. Cabaré Incoerente, 2019. Disponível em <https://cabareincoerente.com/referencias/personalidades/franca/cha-u-kao/> Acesso em: 10 de junho de 2023.

TROY, No estúdio do. Eu Vou Voltar a Ser Mulher - Simone Magalhães. Youtube, 30 de abril de 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OLDF1uR-C9s8&ab_channel=NoEst%C3%BAdiodoTroy

Recebido: 09/09/2023

Aceito: 05/10/2023

Aprovado para publicação: 01/11/2023

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.