



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO/ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

ELAINE CRISTINA MAIA NASCIMENTO

**COMICIDADE FEMININA:
AS POSSIBILIDADES DE CONSTRUÇÃO DO CÔMICO NO TRABALHO
DE MULHERES PALHAÇAS.**

Salvador
2014

ELAINE CRISTINA MAIA NASCIMENTO

**COMICIDADE FEMININA:
AS POSSIBILIDADES DE CONSTRUÇÃO DO CÔMICO NO TRABALHO
DE MULHERES PALHAÇAS.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador (a): Prof.^a. Dr.^a. Eliene Benício Amâncio Costa

Salvador
2014

Escola de Teatro - UFBA

Nascimento, Elaine Cristina Maia.

Comicidade feminina: as possibilidades de construção do cômico no trabalho de mulheres palhaças / Elaine Cristina Maia Nascimento. - 2014. 100 f. il.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Eliene Benício Amâncio Costa.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2014.

1. Teatro. 2. Palhaços. 3. Mulheres artistas. 4. Artistas circences.
5. Comico. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792

ELAINE CRISTINA MAIA NASCIMENTO

“COMICIDADE FEMININA: AS POSSIBILIDADES DE CONSTRUÇÃO DO
CÔMICO NO TRABALHO DE MULHERES PALHAÇAS”

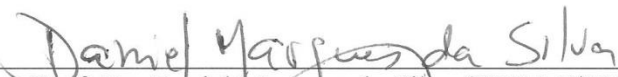
Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 04 de abril de 2014.

Banca Examinadora:



Prof.^a. Dr.^a. Eliene Benício Amâncio Costa (Orientadora)



Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (PPGAC/UFBA)


Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi (UNESP)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente quero agradecer a Deus por sempre guiar meus passos e por sempre dar um motivo nos momentos mais difíceis para ter fé e acreditar. Aos espíritos de luz que me conduziram na caminhada, meu obrigado.

A meu companheiro de vida Henrique Bezerra pelo apoio na hora das derrapadas, carinho e paciência ao enxugar minhas lágrimas quando achei que não podia mais.

A Fernando Lira Ximenes pelo apoio constante, pela preocupação e conselhos.

A minha orientadora Eliene Benício que soube me compreender e ajudar, pela sua paciência e carinho, pelos ensinamentos e apoio.

Ao professor do PPGAC e meu avô de coração Daniel Marques, pelos “bons drinks”, carinho e paciência nos meus momentos de impaciência. E juntamente a ele a professora Angela Reis que me recebeu em sua casa de braços abertos e sorriso largo no rosto.

Aos carinhos que a Bahia me deu: as “luluzinhas” Camila Bonifácio e Andrea Rabelo; a meus queridos companheiros Carlos Alberto Ferreira e os momentos na casa da mangueira, Gildon Oliveira, Enjolras de Oliveira; Regina Espírito Santo, Milena Flick, Lara Couto, Bruno de Sousa, Mateus Schimith, Rodrigo Frota e a toda a minha turma de mestrado.

Aos carinhos cearenses que me esperaram e me ajudaram ansiosamente: Camila Barbosa, Naiane Andrade e Carolina Li.

A turma do Dançar Faz Bem e agregados pelos momentos de descontração necessários para a escrita de uma boa dissertação, principalmente quando ela fala sobre o riso. Comecei a aprender como se samba.

A Marisa Carvalho, Sarah Jorge, Priscilla Guedes, Cynthia Brito e Vanessa Monteiro pelos momentos de nariz e salto divididos.

A todas as palhaças que colaboraram para a construção desse trabalho, em especial Lilian Morais, Ana Luisa Cardoso, As Marias da Graça na pessoa de Samantha Anciões, Mariana Rabelo e a Cia. Frita, Andrea Macera, Michele Silveira e a pesquisadora Sarah Monteath.

A todos os professores e funcionários do PPGAC, ao CNPQ pelo apoio financeiro a minha pesquisa.

Força no nariz e desequilíbrio no salto!

RESUMO

Essa dissertação trata de um estudo e reflexão acerca do termo *comicidade feminina* e suas possibilidades de criação dentro do cômico e no trabalho construído por mulheres que exercem a função de palhaças. Vista de forma mais efetiva após a abertura das Escolas de Circo e da redescoberta do papel da mulher dentro da sociedade, a figura da palhaça guarda em si um conjunto de dúvidas e questões polemizadas a partir do encontro dessas mulheres e organização de um movimento composto por um conjunto de encontros, festivais e redes de comunicação voltadas para discutir o papel da palhaça, suas possibilidades cômicas e o que seria uma *comicidade feminina*. Para desenvolver tais questões, proponho uma reflexão advinda da análise da figura feminina dentro da história das artes do espetáculo, do conceito de comicidade, do conceito de universo feminino, das problematizações sociais em torno da figura da mulher e da opinião das próprias palhaças que produzem e fazem tão ativamente essa comicidade.

Palavras-Chave: comicidade; universo feminino; palhaça; mulher; teatro.

SINTESI

Questa tesi è uno studio e riflessione sul termine femminile comico e le sue possibilità creative all'interno del comico e il lavoro costruito da donne che svolgono il ruolo di *clown*. Vedi più efficace dopo l'apertura del Circo Scuole e la riscoperta del ruolo della donna nella società, la figura del *pagliaccia* mantiene in sé una serie di questioni e problemi polemizzati di incontrare queste donne e l'organizzazione di un movimento composto da una serie di incontri, feste e networking finalizzato a discutere il ruolo del clown, le sue possibilità comiche e quello che sarebbe un comico femminile. Per sviluppare questi problemi, propongo una riflessione derivante dall'analisi della figura femminile nella storia delle arti dello spettacolo, il concetto di commedia, il concetto dell'universo femminile, i problemi sociali riguardanti la figura del propria *pagliaccia* che producono e di farlo attivamente questo fumetto.

Parole-chiave: comico; universo femminile; clown; donna; teatro.

LISTA DE ILUSRAÇÕES

FIGURA 01: Val de Carvalho, palhaça Xaveco Fritza.....	43
FIGURA 02: Palhaça Margarita em “Margarita Vai à Luta”.....	48
FIGURA 03: Lilian Morais e a palhaço Currupita em "Borralhuda".....	52
FIGURA 04: Palhaça Currupita – Lilian Morais.....	53
FIGURA 05: Grupo As Maris da Graça	54
FIGURA 06: Cia. Frita em “A Fantástica Baleia Engolidora de Circos”	56
FIGURA 07: Grupo As Marias da Graça no espetáculo “Zabelinha”.....	82
FIGURA 08: Palhaça Cravina em "Caipiríssima!”.....	88
FIGURA 09: Palhaça Cravina em “Caipiríssima!”	88
FIGURA 10: Andrea Macera em “Banha de Palhaça”	92
FIGURA 12: Palhaça Currupita – Lilian Morais.....	100

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Sobre o começo, as pedras, o caminho e as retinas fatigadas..... 11

CAPITULO 1. NOTAS SOBRE A PRESENÇA FEMININA NAS ARTES DO ESPETÁCULO.

1.1. Mulheres palhaças no espaço circense.....	18
1.2. A atriz cômica, a palhaça e a mulher: Consonâncias de uma lacuna histórica.....	23
1.3. Do circo ao teatro: Apontamentos sobre a figura do palhaço no palco e picadeiro.....	33
1.4. As Palhaças e o Palco Teatral: O movimento de palhaçaria feminina no Brasil.....	40

CAPÍTULO 2. POSSIBILIDADES DE UMA COMICIDADE FEMININA.

2.1. A Comicidade.....	58
2.2. O feminino: questões sociais e de gênero.....	61
2.3. Material para a Construção de uma Comicidade Feminina.....	46
2.4. Composição de um universo feminino	70

CAPÍTULO 3. SALTO, BLUSH E RÍMEL - O PROCESSO CRIATIVO DE CONSTRUÇÃO DA COMICIDADE POR MULHERES PALHAÇAS.

3.1 Os tipos cômicos e o trabalho de mulheres palhaças	76
3.2. O feminino como tema de gags e espetáculos	84
3.3. O trabalho com o corpo e a exploração do grotesco	88
Considerações Finais.....	93
Referências Bibliográficas.....	97
Anexos.....	101

INTRODUÇÃO

Sobre o começo...

Quando parei para pensar na quantidade de palhaços de circo que eu já tinha visto durante minha vida, tanto em espetáculos assistidos, quanto na pesquisa de TCC por mim desenvolvida, tive uma surpresa: nenhuma. Ao buscar bibliografias sobre palhaços que tiveram seu trabalho notoriamente reconhecido, o número de mulheres desempenhando o papel de palhaças inscritas nessas bibliografias era mínimo. Quando o autor Mario Fernando Bolognesi escreve seu livro “Palhaços” para falar dos grandes palhaços brasileiros que marcaram o fazer circense moderno desde suas primeiras configurações, não acredito ter sido coincidência o fato de apenas duas palhaças (considerando o número de palhaços listados) figuraram em seu trabalho. Quando, em entrevista a mim concedida, Ana Luisa Cardoso, umas das fundadoras do grupo As Marias das Graças afirma que o palhaço é uma figura masculina, não é à toa.

Diante das evidências, não me prendo a um inventário da palhaçaria¹ feminina: ele está em processo, nas mãos de pesquisadoras e pesquisadores, e das próprias palhaças que se organizam em um movimento, não tanto político, mas de encontros e trocas. O fator que me detém é o estudo de uma expressão bastante falada e citada em fóruns de discussão, encontros e festivais que elas organizam: comicidade feminina. É entender do que é composta essa comicidade e de que forma é desenvolvida em cena por mulheres palhaças.

Devido à familiaridade com a palavra comicidade vinda da minha formação intimamente atrelada ao estudo do cômico através do Grupo de Pesquisa em Comicidade, Riso e Experimentos do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)², do qual fiz parte durante três anos, quase todo o período

¹ Optei aqui por usar o termo *palhaçaria* para falar da arte do palhaço, da sua prática e ofício. A escolha do termo foi feita devido seu uso corrente entre mulheres palhaças para definir a prática por elas realizada. Para esta dissertação, utiliza a definição do pesquisador e palhaço Demian Reis que define palhaçaria como: “Na acepção em que uso o termo palhaçaria, esta é a experiência cênica de um atuante (palhaço) que engaja a plateia (espectador) num estado de riso, com consciência (técnica), usando principalmente o dispositivo de expor (exposição) a si mesmo como objeto ou estímulo do riso do outro (...). Entendo a palhaçaria como dramaturgia da arte do palhaço.” (REIS, 2010, p.33-34).

² O Grupo de Pesquisa em Comicidade, Riso e Experimentos do IFCE (grupo cRISe) nasceu a partir da pesquisa de doutorado do fundador e atual diretor do grupo Fernando Lira Ximenes, realizada no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Sua pesquisa tinha como objetivo desenvolver artifícios para o treinamento do ator na cena cômica. Para tal, ele utilizava como principal ferramenta de estudo a obra de Henri Bergson: *O Riso, ensaio sobre a significação da comicidade*, que acabou se tornando uma das bases teóricas de estudo do grupo. Em sua teoria ele defende que o riso tem uma

em que estive no curso de graduação em Artes Cênicas da mesma instituição, a utilização do termo nessas circunstâncias me despertou curiosidade. E como é disso que a pesquisa respira, a reflexão sobre o próprio termo comicidade se tornou interessante e atrativa. Porém, o medo de recair em definições herméticas me fez querer não tratar essa dissertação de forma extremamente técnica, apenas o que for necessário. Para isso, busquei inspiração em como o filósofo francês Henri Bergson, autor do livro “O Riso: Ensaio Sobre a Significação da Comicidade”, trabalho que foi base do grupo de pesquisa no período em que estive presente, trata a comicidade: como um mecanismo vivo, respeitando sua dinamicidade para que “talvez, aliás, com esse contato assíduo ganhem alguma coisa mais flexível que uma definição teórica: um conhecimento prático e íntimo, como o que nasce de longa camaradagem.” (BERGSON, 2004, p.02).

Para mim, esse “conhecimento prático e íntimo” se deu com o convívio: com as entrevistas realizadas, com as conversas de bar, com os artigos incansavelmente procurados e com os espetáculos e números assistidos. Houve a definição teórica e conceitos trabalhados, mas acima de tudo, houve a construção de “uma longa camaradagem”. Mas, antes de começar a narrar às etapas dessa experiência, alguns esclarecimentos devem ser feitos.

Primeiramente a pergunta que me fizeram durante dois anos: a comicidade feminina é um tipo? Acredito que não. Se formos entrar no âmbito da tipificação, haveria um tipo de especificação, creio eu, que cairia por terra nas suas primeiras tentativas de enumeração. Isso devido a grande diversidade do próprio cômico: ao pesquisar encontrei inúmeras linhas (o cômico grotesco, social, popular, da palavra, dos gestos...) que suscitam especificações. Ele se apresenta de várias formas, mas a maioria bebe do mesmo substrato, da mesma lógica cômica. Lógica essa, segundo Bergson, que foge a lógica da realidade, mas que seria plausível de se encontrar nos sonhos.

Não se tratando de um tipo de cômico, do que se trataria? Para entender é preciso antes retomar as questões levantadas no início desse texto: o porquê da ausência dessas palhaças na documentação sobre a história do palhaço e o porquê do seu aparecimento no fim do século XX. A fundação das escolas de circo na década de 80 foi um marco histórico importante, visto que as palhaças pesquisadas não vieram de famílias circenses. A abertura do saber circense à comunidade em geral (estudantes,

origem social e se constitui como uma correção de anomalias sociais causadas pelo cômico, desvio negativo da “normalidade” social. Assim, ele desenvolve uma teoria que define o cômico como “mecânico aplicado sobre o vivo”.

artistas e curiosos), possibilitou o acesso tanto de homens quanto de mulheres às diversas figuras do circo, inclusive ao palhaço. As releituras e adaptações feitas, inclusive através da sua inclusão no palco teatral, foram motivadas por esse fato histórico, sendo o desenvolvimento de técnicas de criação para o palhaço voltadas para artistas ‘não circenses’ uma importante via de acesso de mulheres a figura em questão. Para isso podemos destacar alguns grupos que vieram desse contato com o circo através dessas escolas como o Teatro de Anônimo e a Intrépida Trupe, para citar apenas dois exemplos.

Ainda para o entendimento da questão é necessário ir além das questões artísticas e estéticas e falar de questões sociais e de gênero, ainda que confusas e de difícil entendimento para uma leiga. Acredito ser na própria história da formação sociedade a explicação para certas questões, assim como substrato imaterial de preparação dessa comicidade. É nesse âmbito que encontrei uma definição de feminino satisfatória para pesquisa. Definido esse campo de ação que compõe o termo em estudo, foi preciso refletir sobre os mecanismos de trabalho da comicidade dentro da questão do feminino. Só então poderia partir para um esclarecimento, longe de definições fechadas, estando mais próxima de suposições alcançadas por meio da análise de fatos concretos.

O termo comicidade feminina talvez esteja escrito errado. Ou talvez esteja certo em sua escrita e errado em sua interpretação. Trata-se, assim penso de mecanismos cômicos que trabalham questões ligadas ao feminino e seu universo, que são variáveis dependendo da época em que se encontra e do que seja definido como feminino socialmente. Não posso negar que se trate somente da comicidade feita por mulheres, mas acho que afirmar apenas isso nos traga uma conclusão simplória de algo muito mais complexo, principalmente por trabalhar diretamente com questões sociais e de gênero. Por esse motivo o título dessa dissertação se inscreve com “possibilidades de uma comicidade a partir do feminino”.

Enquanto aos mecanismos enumerados, eles são fruto de uma observação tanto prática quanto teórica, tanto do que as palhaças que pude assistir apresentam quanto do que pude concluir em estudo. Porém só podem ser completamente entendidos a partir de uma observação conjunta das duas instâncias, e vale ressaltar que esse foi um fato descoberto nos últimos momentos de escrita dessas linhas.

Sobre as pedras...

A dissertação se divide em três capítulos que tendem a ser cumulativos. Em um primeiro momento fala-se de uma pesquisa sobre a figura da mulher e sua relação com a arte do espetáculo: primeiro no circo, depois no teatro e por último com relação ao próprio *clown* e o movimento de palhaçaria feminina que vem surgindo em todo Brasil. O que proponho aqui é a observação: observar os fatos colhidos, os livros lidos, as citações elegidas e as proposições levantadas. Sem a intenção de inventário, repito, esse capítulo convida a reflexão da frase com a qual comecei quase todas as apresentações públicas dessa dissertação: quantas palhaças você viu em sua infância? Quantas no circo? E hoje, quantas? Mesmo utilizando na questão a palavra “quanto”, também não me proponho a uma análise quantitativa. Apenas uma reflexão prosseguida da informação, com o apontamento de autoras e autores que em algum momento discutiram sobre a presença da mulher nas artes do espetáculo e da explicação e documentação do que é esse movimento de palhaçaria feminina que realiza festivais e discussões Brasil a fora.

No segundo capítulo busco a problematização dos conceitos, tanto o de comicidade em si e o que ele suscita, se o considerarmos um conceito independente, quanto à noção de feminino. Ao adentrar nas discussões de gênero e sexo, pude perceber que seria necessário desde aqui, definir esse “feminino” adotado na dissertação e observado no trabalho de mulheres palhaças. Para efeito de trabalho e buscando não ignorar discussões tão importantes, busco nas palavras *feminino* ou *feminina* tudo aquilo construído socialmente. Tudo que está imbricado dentro da construção de um lugar específico chamado *mulher* inclusive sua crítica e a desterritorialização do conceito. Digo isso diante da leitura de autoras como Judith Butler (2003) que problematiza a noção de que gênero seria social e politicamente construído enquanto o sexo seria um fator natural. Segundo a pesquisadora: “homens e mulheres são categorias políticas, e não fatos naturais” (BUTLER, 2003, p.168). Sobre a afirmação, a pesquisadora Milena Flick comenta:

Dessa forma, o sexo seria uma categorização discursiva dos corpos, construída e estruturada culturalmente, assim como o gênero e em relação a ele. Admitir essa categorização binária dos corpos sexualizados (homem/mulher) como uma divisão “natural” seria admitir a existência de uma identidade definida, primária e estável (um “eu verdadeiro”) por trás das expressões do gênero, da sexualidade e do desejo – existência questionada pela autora. Partindo da noção de gênero como *efeito* (e, portanto, distinto do

lugar de um sujeito autocentrado), a autora propõe que a identidade é também um efeito de aparecimento e não o sentido do sujeito em si. (FLICK, 2012, p. 20-21)

Diante disso, para efeito de esclarecimento prévio, neste capítulo será aprofundado até onde for necessário para a reflexão geral sobre a comicidade feminina e o trabalho de mulheres palhaças, defino o feminino como uma “categoria política”, no caso, social. Porém, ao contrário da autora, admito a existência de uma categoria *mulher* e não vejo como não adotá-la, a partir do momento que essa comicidade assume uma particularidade, uma singularidade em um trabalho artístico. Ao mesmo tempo em que, seguindo essa linha de raciocínio, creio que essa comicidade do feminino se componha de um conjunto: tanto o fato de ser realizada por mulheres, o fato de trabalhar com questões do universo feminino, quanto de trabalhar com elementos do cômico em geral. E acrescento que essa definição vem juntamente com a consciência de todas as discussões políticas e sociais sobre o assunto e toda a sua carga de questionamentos.

Ainda no segundo capítulo, tento fazer uma relação entre mecanismos de comicidade e qualidades desse universo feminino. Essa numeração foi feita através da união entre reflexões teóricas e observação do trabalho prático desenvolvido por palhaças. Através do encontro das duas instâncias, proponho três frentes de ação dessa comicidade. Nada de novo foi descoberto, apenas foi observado o detalhe da existência de relações mais íntimas e sutis.

No terceiro capítulo, procuro narrar a “longa camaradagem” desenvolvida: as entrevistas e análise de números a partir dos mecanismos de comicidade apontados no segundo capítulo. Acho importante ressaltar aqui o título, ou parte dele: comicidade na boca d’elas. Como poderia eu falar dessa comicidade tão citada por essas palhaças e não destacar, e não escutar, o que elas mesmas têm a dizer sobre isso? Como posso eu ousar definir algo que já se realiza com tamanho sucesso e só cresce ano após ano, sem necessitar de definições? Como sou eu a medida, a elas dou a palavra tanto ao longo da dissertação e principalmente no último capítulo, como que para exaltar o que realmente é essencial dentro dessa discussão, sendo a minha reflexão algo a mais, um bônus, dentro de um universo que é delas, e ao qual fui acolhida de forma carinhosa e autêntica. Por isso digo narrar à longa camaradagem a qual Bergson se refere, pois acho que foi isso que consegui. São as protagonistas dessa dissertação: Ana Luiza Cardoso, Lilian Moraes, Andrea Macera e os grupos As Marias da Graça e Cia. Frita. Além de eu

mesma. É a partir de seus depoimentos, de forma mais focada, que desenvolvo as possibilidades suscitadas pela reflexão teórica.

Sobre o caminho e as retinas tão fatigadas...

Ao iniciar a pesquisa achei que seria confuso propor uma observação que não fechasse conceitos de definição, do tipo é ou não é. Encontrei muita dificuldade em discernir o suave limiar entre as questões que queria tratar, as questões que poderia tratar, e as questões que teriam que ser tratadas para a compreensão do todo. O caminho foi árduo, mas prazeroso. Discutir tais questões me envolve dentro de um lugar que julgo ser meu também. E para entender o caminho, basta iniciar a leitura...

CAPÍTULO 1: NOTAS SOBRE A PRESENÇA FEMININA NAS ARTES DO ESPETÁCULO.

1.1. MULHERES PALHAÇAS NO ESPAÇO CIRCENSE

1.2. A ATRIZ CÔMICA, A PALHAÇA E A MULHER: CONSONÂNCIAS DE UMA LACUNA HISTÓRICA.

1.3 DO CIRCO AO TEATRO: APONTAMENTOS SOBRE A FIGURA DO PALHAÇO NO PALCO E PICADEIRO.

1.4. AS PALHAÇAS E O PALCO TEATRAL: O MOVIMENTO DE PALHAÇARIA FEMININA NO BRASIL

1.1. MULHERES PALHAÇAS NO ESPAÇO CIRCENSE

O palhaço tem sua tradição marcada por figuras masculinas e pouquíssimas referências costumam ser feitas a mulheres na história dessa personagem. Entretanto, a cena circense contemporânea começa a esboçar o rompimento dessa tradição, introduzindo – por meio de alguns espetáculos e grupos independentes – a figura da palhaça no universo circense. (MENEZES, 2006, p.161).

Em pesquisa sobre a solidificação da figura do palhaço dentro do espetáculo circense, poucas são as referências feitas a mulheres que exerciam o ofício de palhaças. Se realmente existiram, poucas foram documentadas. O lugar feminino no circo, na maioria das vezes, era reservado às *partners*³, amazonas, acrobatas, trapezistas e contorcionistas, figuras que provocavam o imaginário masculino, e exploravam o belo e encantador no corpo. O potencial cômico desse corpo belo, sedutor e feminino, como era mostrado no espetáculo circense, parecia inexplorado em sua completude, lugar pertencente ao palhaço ou as figuras exóticas. Porém, por mais que a palhaça seja classificada como um tipo cômico característico do século XX, como o faz Alice Viveiros de Castro (2005), provavelmente sua figura esteve presente na própria formatação do circo de Astley⁴. Ainda sobre a figura feminina no circo o pesquisador Mário Fernando Bolognesi escreve:

O circo também despertou a atenção dos românticos porque reservou a mulher um lugar de destaque. Com ele, desfazia-se o mito da fragilidade feminina. O espetáculo circense soube conciliar o corpo feminino e seu erotismo com “os fantasmas os mais etéreos da sensibilidade romântica” (Auguet, 1974, p.27). Não foi apenas a amazonas que despertou o fascínio do público embevecido, guiados pelos novos ideais românticos. No espetáculo (e nele somente), através da dançarina, da mulher acrobata, da domadora, etc., parecia aflorar a condição de independência da mulher. A mulher, no espetáculo, vivência o impossível. (BOLOGNESI, 2006, p.4)

Ao analisarmos entrevistas realizadas por Ermínia Silva e Luis Alberto de Abreu publicadas no livro “Respeitável Público... O circo em cena” (2009) vemos que a mulher que trabalhava no circo era constantemente vigiada tanto pela família (pai, irmãos ou marido) como pelos moradores da cidade em que o circo se instalava, já que

³ Nome comumente dado as ajudantes de palco.

⁴ Com o passar do tempo, os espetáculos equestres se popularizaram, sendo praticados de diversas formas. Foi o sargento inglês Philip Astley responsável pela popularização desse tipo de espetáculo, quando ele resolve construir um picadeiro, inicialmente em madeira, para dar aulas de hipismo e fazer apresentações de espetáculos equestres. Com o desenrolar desse costume que se tornou algo comum entre cavaleiros e ex-integrantes da cavalaria, que buscavam uma forma de ganhar dinheiro, cada vez mais essa arte exigiu um tom formal e elegante, refletindo o processo histórico da restauração.

no período, a mulher sofria várias restrições em relação ao seu convívio social ou público, sendo aquelas que não se encaixavam dentro dessas regras vistas de forma desrespeitosa. Desse ponto de vista, é compreensível a afirmação do autor de que a “A mulher, no espetáculo, vivência o impossível.” Não só do ponto de vista do virtuosismo, como é o caso das contorcionistas, por exemplo, mas até mesmo do ponto de vista social.

Em pesquisa na internet⁵ sobre o registro histórico da aparição de mulheres como palhaças em espetáculo circenses de lona, em 1858 temos a palhaça Amelia Butler, que trabalhou no Nixon’s Great American Circus. Butler era casada com um artista que desempenhava o papel de palhaço no espetáculo, o que possibilitou sua entrada no mundo circense no papel de palhaça como *clownesse*. Quando analisamos o registro de outras palhaças vemos que ter o marido ou algum parente desempenhando a função de palhaço possibilitava sua entrada na dupla cômica. Muitas vezes até mesmo vestida como palhaço, para que a platéia não a identificasse como mulher, como foi o caso de Yvette Spessardi.

Alguns nomes de palhaças do início do século XX são apontados por Rémy. Na França, Miss Loulou, ou Madame Atoff de Consoli, trabalhou ao lado do marido. Na reabertura do Circo Beketow, em 1905, era a única mulher palhaça e fazia grande sucesso. Segundo o autor, como na época um casal de palhaços era bastante incomum, isso teria chamado a atenção do público. Ainda na França, Yvette Spessardi, integrante do trio Leonard, do Circo Pinder, vestia-se como homem. Somente os integrantes da trupe sabiam que ela era mulher. Dizia-se que era impossível, durante as apresentações do trio, perceber que havia entre eles uma mulher. Na Inglaterra, Lulu Crastor, filha de Joe Cashmore, considerada uma das primeiras mulheres palhaças, trabalhava também vestida como bufão e Arlequim. Lonny Olchansky, considerada por Rémy como uma das melhores palhaças que já existiram, trabalhou com o pai em muitos números na Alemanha (RÉMY, 1962 p. 440). (RABELO, 2012, p. 49).

Mas o fato de serem poucas não significa sua inexistência. Temos nomes fortes, que marcaram de alguma forma essa ocupação de lugares, porém as limitações sociais de sua época estavam impressas nelas mesmas como, por exemplo, Annie Fratellini, que acreditava que o clown era um ser assexuado. Inclusive foi o seu marido, com quem fez dupla por muito tempo Pierre Etaix que, livre de preconceitos, encorajou a esposa para que fosse uma palhaça.

Para Annie Fratellini, o clown é assexuado e a *clownesse* – imortalizada por Toulouse-Lautrec, era uma personagem, que trabalhava só, dançarina ou amazona, cujo rosto não estava maquiado de branco. Não era um clown. Era claramente uma mulher, dizia ela. Por outro lado ser clown era apanágio dos homens. As mulheres no circo eram trapezistas, acrobatas ou amazonas. Não pensavam em ser clown. Não existe sequer o feminino da palavra clown,

⁵ No site: <http://www.clownschool.net/History/H1900s.html>, acesso: 06/10/2013, as 09h45min.

personagem assexuado. Victor seu pai não acreditava que ela pudesse ser clown. Foi Pierre Etaix quem sem preconceitos quebrou essa barreira. Annie Fratellini usava uma túnica coberta com um casaco, que escondia suas formas. Para ela o clown era assexuado. (KÁSPER, 2004, p.279)

Quando uma mulher assumia o papel de Augusta, era de extrema importância se camuflar, preservando assim sua integridade social. Algumas só foram descobertas muitos anos depois. Além disso, certos temas e assuntos eram evitados, como, por exemplo, a embriaguez, ou as gags que envolviam tapas e empurrões. Em um caso específico de uma amazona que protagonizava uma bêbada, sua embriaguez era característica da burguesia, não tendo os traços do bêbado bufão, mas da senhora embriagada com champanhe (CEZARD, s/d).

O papel da palhaça fica muito limitado, sua exaltação, por exemplo, é uma exaltação muito controlada, sem degradação nem alteração da imagem social da mulher incrivelmente bela. No entanto, o contexto mostra que um palhaço não se apresenta mais sozinho, as mulheres estão interferindo no meio dos palhaços. É assim, por exemplo, que a senhora Cairoli se tornará uma atriz, ao lado de seu marido. Essa mulher não se tornou palhaça por sua vontade, assim como a senhorita Flora Fernando que “aceita se tornar palhaça”. Nós observamos, além disso, que as raras mulheres que se tornaram Augustas não viam como uma vocação, dando a impressão de serem contratadas. Este fato revela que não era muito aceito que uma mulher pudesse assumir esse papel, em contrapartida as livrava de muitas críticas. Colette Cosnier-HELARD em seu artigo O Palhaço e a Senhora Comprometida faz uma retrospectiva bastante elucidativa: “É em 1928 é mencionada esta que é sem dúvidas o primeiro palhaço do sexo feminino, Yvette Damoiseau-Spiessert, que aparece no Trio Leonard Circo Pinder”. E que é dito: "A sua caracterização excessiva, seus óculos grossos, ela de Augusto estará tão camuflada que estará irreconhecível para o público." Manter a palavra "camuflagem", como se fosse indispensável calar que uma mulher havia vestido algo grotesco. Como se o importante fosse, sobretudo, que ela estivesse bem escondida. Ele também afirma que ela era a filha do diretor e quando perguntaram por que esse gosto por ser palhaça, ela respondeu: "para seguir o meu marido" (Cosnier-HELARD em Vigouroux-Frey, 1999: 68) (CEZARD, s/d, p.82).⁶ (Tradução Nossa). ...

⁶ Le rôle clownesque de la femme reste très limité, son ivresse par exemple restant une ivresse maîtrisée, sans dégradation ni altération de son image sociale de femme scandaleusement belle. Cependant, le contexte appelant à ce qu' un clown ne se présente plus seul, les femmes se sont immiscées parmi les clowns. C' est ainsi par exemple que Madame de Cairoli deviendra « comédienne » (Ibid. : 280) auprès de son mari. La femme clown ne l' a pas été de son gré dans cet exemple ainsi que celui de Mademoiselle Flora Fernando, qui « accepta de devenir clownesse » (Ibid. : 344). On observe d' ailleurs que les rares femmes ayant pu devenir Augustes se défendaient de le voir comme une vocation, donnant plutôt l' impression d' y être contraintes. Ce fait révèle qu' il n' était pas acquis qu' une femme puisse endosser ce rôle et leur permettait en contrepartie de se préserver des critiques que cela pourrait susciter. Colette Cosnier-Héland dans son article Le Clown et la demoiselle engage une rétrospective tout à fait éclairante : « C' est en 1928, qu' est mentionnée celle qui est sans doute la première femme clown, Yvette Damoiseau-Spiessert, qui apparaît dans le trio Léonard au cirque Pinder, et dont on nous dit : « Son grimage outrancier, ses grosses lunettes, sa défroque d' Auguste la camouflait si bien que le fait demeura à peu près inconnu du public ». Retenons le mot « camoufler », comme s' il avait été indispensable de taire qu' une femme avait revêtu cette défroque grotesque, comme s' il importait surtout qu' elle se f it oublier ». On précise aussi qu' elle était fille de directeur et quand on lui demandait pourquoi ce goût pour la clownerie, elle répondait « pour suivre [son] mari » (Cosnier- Héland dans Vigouroux-Frey, 1999 : 68). (CEZARD, s/d, p.82)

Poucas eram as mulheres que ocupavam o posto de Augusto, tendendo mais para a graciosidade das *clownesses*. Yvette Spessardi trabalhava ao lado de seu marido e seu cunhado, exercendo função de segundo Augusto do trio, ou *contra-pitre*⁷ ou como conhecido no Brasil, Contra-Augusto. É importante no trabalho desse trio observar as soluções adotadas com relação aos temas considerados delicados tendo em cena uma mulher: não era ela quem levava os tapas, “ela os dava, detinha a palavra final na réplica” (KÁSPER, 2004, p. 282), o que preservou a graciosidade sem recair sobre o grosseiro. Mas em que seara recairia o trabalho dessa mulher? Nesse ponto, acho interessante entrecruzar com o apontamento de Henri Bergson sobre a figura da espirituosa.

Segundo o autor existe uma categoria na comicidade das palavras que ele intitula como espirituosa que, diferente da cômica que nos faria rir de quem a diz, a espirituosa nos faria rir de terceiros. Mas não saberíamos a diferenciação entre ambas, já que são risíveis. (BERGSON, 2004). Para explicar melhor a questão, o autor aborda diferentes definições de espírito, que de certa forma são ligadas a algo de nobre: “No sentido mais amplo da palavra, parece que se chama espírito a certa maneira *dramática* de pensar...” (BERGSON, 2004, p. 51) ou quando sugere que “No homem de espírito há qualquer coisa do poeta, assim como no bom leitor há os indícios de um comediante.” (BERGSON, 2004, p.51). Por fim, o autor define que;

Chamaremos então de *espírito* certa disposição a esboçar de passagem cenas de co-média [*sic*], mas esboçá-las tão discretamente, tão leve e rapidamente, que tudo já esteja acabado quando começarmos a nos aperceber dela. Quem são os atores dessas cenas? De quem se ocupa o homem de espírito? Ocupa-se primeiro de seus próprios interlocutores, quando a palavra é uma réplica direta a um deles. Muitas vezes a certa pessoa ausente, que ele supõe lhe tenha falado e a quem responde. O mais das vezes ainda se ocupa de todos, isto é, do senso comum, que ele toma à parte convertendo em paradoxo uma ideia comum, ou valendo-se de um jeito de frase feita, parodiando uma citação ou um provérbio. Comparem-se essas pequenas cenas entre si, e ver-se-á que se trata em geral de variações sobre um tema de comédia bem conhecido, como o do "ladrão roubado". Captamos uma metáfora, uma frase, um raciocínio, e os voltamos contra quem os faz ou poderia fazê-los, de maneira que tenha dito o que não queria dizer e que venha a cair na própria armadilha da linguagem. (BERGSON, 2004, p. 53)

⁷ Segundo Mario Bolognesi (2013) a criação do terceiro tipo é atribuída na história europeia ao trio Irmãos Fratellini. Ele se caracteriza como uma figura que passeia entre a inteligência e delicadeza Branco e a rudeza do Augusto, não assumindo qualidades fixas de nenhum dos dois. Ele se pareceria mais com o cidadão comum, em oposto ao ar aristocrata do Branco e as origens camponesas do Augusto. No Brasil, Bolognesi cita o exemplo de palhaços como Benjamim que, por uma necessidade de adaptação do espetáculo circense, já traziam características de Contra-Augusto, antecipando o tipo por pelo menos duas décadas. (BOLOGNESI, 2013, p.91).

Diante dessa citação, faço relação direta ao papel de Yvette Spessardi e do que poderia ser, a princípio, o real papel das *clownesses* em duplas e trios cômicos. Será que podemos fazer relação entre o fato da preservação de uma integridade social feminina através da adaptação de gags e números? Se compararmos o papel do espirituoso de Bergson (“esboçar de passagem cenas de co-média [*sic*], mas esboçá-las tão discretamente, tão leve e rapidamente, que tudo já esteja acabado quando começarmos a nos aperceber dela.”, “quando a palavra é uma réplica direta a um deles. Muitas vezes a certa pessoa ausente, que ele supõe lhe tenha falado e a quem responde.”) (BERGSON, 2004) com o que Kásper escreve sobre a artista (“não era ela quem levava os tapas, ela os dava, detinha a palavra final na réplica”) (KÁSPER, 2004), existe uma possível relação. Mas também acredito que na época dessas primeiras *clownesses* e palhaças não se tinha uma consciência conceitual sobre o assunto, sendo tal situação fruto de sua prática influenciada pelo contexto social vivido.

Esses são alguns dos exemplos de como mulheres, dentro do circo, foram quebrando barreiras e preconceitos ao se aventurarem no papel de palhaças. Talvez, o maior desafio a ser trilhado nesse resgate histórico da figura feminina nas artes do espetáculo, seja a identificação dessas mulheres que ocuparam o papel de palhaças. Parece-me, em meio a pesquisa realizada, que o estudo específico da figura feminina é algo que surge com o feminismo, dificultando a atenção dada a sua figura antes disso. Mas como vimos anteriormente, estudar essa organização circense também se caracteriza por estudar esses artistas cômicos que ajudaram a compor o espetáculo circense, como os saltimbancos e cômicos populares e que fizeram parte da história do próprio teatro.

1.2. A ATRIZ CÔMICA, A PALHAÇA E A MULHER: CONSONÂNCIAS DE UMA LACUNA HISTÓRICA.

Mas há toda uma outra história que corre além das histórias oficiais. Se prestarmos atenção, vamos encontrar mulheres cômicas recitando poesias na Grécia antiga, dançando na Índia, e mandando ver no circo romano. Em Bizâncio, a história celebra Teodora, circense de talento ou prostituta leviana, ou talvez uma mulher inteligente que não se curvou aos preconceitos de sua época? Na idade média a figura feminina do menestrel errante era chamada de spliwin, mas pouco se escreveu sobre ela. As atrizes da Commedia dell'arte eram fabulosas cômicas. E sabiam saltar, dançar e cantar muito bem. Mas pouco se fala delas. A história da mulher cômica é cheia de silêncios e falhas. (CASTRO, 2005, p.220)

Nos livros sobre a história oficial do teatro, poucos são as referências feitas especificamente à figura feminina dentro das artes do espetáculo, antes do século XX. Considerar que a presença feminina descrita pode ser encontrada a partir de um período específico seria um desrespeito. Como Betti Rabetti pontua;

Não há dúvidas que, ao analisar a presença feminina num determinado período teatral, já nos deparamos com uma primeira questão, de ordem geral, e que escapa a uma dimensão conjuntural. Estou me referindo a uma visão geral, de cultura oficial, que atribui o aparecimento da mulher em cena, justamente a este período do teatro ocidental. Trata-se, a meu ver, de uma primeira grande agressão, a referência a esta presença como sendo tardia. (RABETTI, 2005, p.62)

Encontramos alusões pontuais e, em trabalhos mais recentes, um material mais condensado, que busca responder essa mesma questão.

Franca Rame (2004, p.341) começa sua escrita fazendo pontuais referências à aparição da figura da mulher enquanto atriz. Na antiguidade, ela aponta a presença das *jogralesas*, mulheres autorizadas a subir no palco. Mais tarde temos o registro de dançarinas e acrobatas, chegando ao período greco-romano com um hiato de sua aparição, sendo retomada na idade média, tanto no ambiente das igrejas quanto fora dele.

*Certas atrizes *clowns* se vestem de homem, maquiam-se e procuram falar com voz masculina: um híbrido terrível, um beco sem saída. A Pinuccia, uma das três Nava, desempenhava maravilhosamente o papel de clown, era atordoante. Se tivesse nascido homem seria um clown inigualável. Infelizmente, porém, não quis ou não conseguiu encontrar um papel cômico totalmente feminino. Assim, precisou abandonar, não só o papel de palhaço, mas o próprio ofício *tout court*. (RAME *apud* FO, 2004, p. 345).*

Segundo Rame, algumas atrizes se vestiam de clown deixando transparecer uma figura muito mais masculina do que feminina. Fator compreensível já que a referência de palhaço que se tinha era masculina. Com isso, tinha-se o costume da indefinição do sexo do clown, pendendo para a masculinização da figura.

Margot Berthold (2001), em seu livro sobre a história mundial do teatro, dedica algumas linhas para falar sobre a figura feminina no teatro mambembe grego. Segundo a historiadora, a figura feminina era extremamente comum entre os grupos de artistas de feira, ocupando lugares de destaque dentro das apresentações. Se atrizes não eram encontradas no teatro clássico grego, podiam ser facilmente encontradas nos grupos de Mimos antigos.

O palco clássico da Antiguidade excluía as mulheres, mas o mimo deu ampla oportunidade à exibição do charme e do talento femininos. Xenofonte, o escritor, agricultor e esportista ateniense do século IV A.C. fala, em seu *Symposium*, de um ator de Siracusa que se apresentou num banquete na casa do rico Cálías, em Atenas, com sua trupe da qual faziam parte um menino e duas garotas (uma flautista e uma dançarina). Numerosas pinturas em vasos áticos mostram uma variedade de acrobatas, comediantes e equilibristas; garotas fazendo malabarismos com pratos e taças, dançarinas com instrumentos musicais. A arte dessas jovens era obviamente muitíssimo popular entre os gregos, sobretudo em círculos privados. Numa *hydria* do século IV, originária de Nola (hoje no Museo Nazionale e de Nápoles), pode-se ver quatro grupos treinando várias façanhas acrobáticas. Uma jovem nua tem o corpo arqueado em ponte, sustentando-se nos cotovelos, ao mesmo tempo em que empurra um *kylix*, com os pés, na direção de sua boca; amarrada em torno das panturrilhas, ela traz uma fila, a *apotropeion*, própria das artistas de mimos. Uma outra garota é mostrada dançando entre espadas fincadas verticalmente no chão, enquanto uma terceira pratica a *pyrrhic*, dança de guerra mitológica, usando um capacete e segurando um escudo e uma lança. (BERTHOLD, 2001, p. 136 – 137)

Na Idade Média, existiam textos criados e encenados por mulheres, com poucos personagens masculinos, como é o caso dos textos escritos por freiras. Eles eram feitos para serem encenados pelas freiras, havendo poucas referências a personagens masculinos que, quando existiam, eram feitos também pelas freiras travestidas.

Existem comédias escritas por mulheres e interpretadas unicamente por mulheres. No século XV, as freiras de um convento bretão encenavam comédias morais, um meio-termo entre o cômico e o trágico, escritas pelas abadessas (já no século X, argumentos similares eram montados pela abadessa Rosvita). (RAME *apud* FO, 2004, p. 346-347).

“O homem e sua cultura marcadamente falocrática” (RAME *apud* FO, 2004, p. 356). Desde a Grécia antiga, onde o padrão de beleza e perfeição residia sobre o corpo masculino, melhor adaptado, em relação ao feminino, aos esportes e a guerra, a mulher era vista como imperfeita, por não possuir esse objeto tão cobiçado, até entre os próprios homens, e mesmo sendo capaz de gerar um ser humano em sua perfeição, a mulher ocupava o lugar do secundário. Tal ideia era embasada inclusive pelos pensadores da época, como por exemplo, Aristóteles, que preconizava uma ordem natural definida pelo espírito, na qual o homem estaria em um patamar elevado em

relação à mulher, que possuía uma imaturidade de espírito, subjugando-a as ordens do espírito superior, no caso o homem. Segundo ele “o macho é naturalmente mais apto para o comando do que a fêmea...” (ARISTÓTELES, 1985, p. 34).

Segundo Simone de Beauvoir (1980), o homem ao se classificar como Um faz com que a mulher automaticamente recaía na categoria do Outro, involuntariamente, pois nenhum indivíduo se autoconsideraria menos importante voluntariamente. Mas em que momento histórico isso aconteceu?

Nem sempre houve proletários, sempre houve mulheres. Elas são mulheres em virtude de sua estrutura fisiológica; por mais longe que se remonte na história, sempre estiveram subordinadas ao homem: sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não *aconteceu*. É, em parte, porque escapa ao caráter acidental do fato histórico que a alteridade aparece aqui como um absoluto. Uma situação que se criou através dos tempos pode desfazer-se num dado tempo: os negros do Haiti, entre outros, bem que o provaram. Parece, ao contrário, que uma condição natural desafia qualquer mudança. (BEAUVOIR, 1980, p. 13)

Segundo a autora, a inexistência desse momento histórico exato, desse fato específico que subordinou a mulher ao homem, torna difícil identificar esse acontecimento que acaba por definir a divisão de sexos “como um dado biológico” (BEAUVOIR, 1980, p.13).

Na pesquisa, notei que mulheres sempre estiveram presentes em manifestações teatrais ou em gêneros cômicos populares. Segundo a pesquisadora Betti Rabetti, apesar dessa figura ser vista oficialmente com o surgimento do teatro moderno, mesmo que sob a perspectiva da prostituta, nessa época, pode-se encontrar “a presença de mímicas notáveis” e ainda, “Na pantomima, considerada hoje como o único gênero a permitir a participação de mulheres, sobressaíram mímicas famosas à época de César” (RABETTI, 1989, p.63).

Neste chamado “mundo dos jograis”, que percorre todo o período medieval, a presença feminina é constante, com sua graça corporal, com seus encantos de instrumentista, como provocadora de intrigas amorosas, como ponto de entrada na casa de muitos nobres que, ao acolher as atrizes como amantes, dão carta de entrada a todo um grupo de atores vagabundos. (...) Estamos, neste caso, diante de um momento privilegiado para a associação da questão feminina a todo universo espetacular, onde a *exclusão*, a *marginalidade*, a *perseguição* são fenômenos constantes, provocando, a *posteriori*, a negação do universo em sua totalidade, por parte da historiografia teatral oficial. (RABETTI, 1989, p.64).

Já sobre o período medieval, a história oficial marca o fim do teatro e seu renascimento no âmbito da igreja, excluindo as manifestações mambembes, *extraoficiais*, onde podemos, mais uma vez encontrar a figura da mulher como

importante elemento constituinte desse teatro e até para a sobrevivência das próprias trupes, servindo de cartão de entrada para todo o grupo na casa de nobres.

Na *Commedia dell'Arte*, passamos a ter a presença da mulher-atriz como papel relevante. A entrada da mulher na *Commedia dell'Arte* permitiu uma explosão de possibilidades e de novos personagens, sendo um importante fator de revitalização e expansão do gênero. E é importante ressaltar que se trata de uma manifestação nascente de um universo cômico popular. E mesmo com o teatro moderno incorporando a figura da atriz como figura importante, possuindo vários textos e personagens femininos de significativa importância, sua presença nos palcos oficiais do teatro moderno foi atrelada a figura da cortesã, da prostituta. Esse fato realça a visão de que não podemos desassociar todo esse processo a uma história da formação da própria sociedade.

A figura feminina na *commedia dell'arte* foi acrescentada com uma visão mercadologia e de marketing. Explorada em sua graciosidade e feminilidade, expor a mulher em cena com foco nessas qualidades chamava a atenção, principalmente do público masculino. Mesmo a *servetta*⁸, que carregava consigo as mesmas características de *zanni*, ou seja, era uma serva de origem pobre tal qual como o *zanni*, possuía uma poética e um charme que camuflavam sua característica “fome de *zanni*”, ocupando o papel de parceira do *zanni*.

As máscaras femininas na *commedia dell'arte* foram parte de um movimento que ecoou, não somente no mercado, mas na sociedade em todos os sentidos. Conforme Tessari (1981, p.20) assinala, a escolha de colocar mulheres em cena foi, também, mercadológica e econômica, pois como não era um costume ter mulheres “expostas” com todas as suas capacidades de tramas e encantos, a presença feminina chamava a atenção do público em geral, mas, principalmente, do masculino. A presença da mulher em cena, em uma época em que as mesmas não podiam expor-se, foi muito impactante principalmente, porque a máscara feminina na *commedia dell'arte* tem como base mais importante, segundo Contin, a exuberância, a beleza e o fascínio da feminilidade. (BRONDANI, 2010, p. 194)

Destacando as principais máscaras femininas, elas caracterizavam por uma máscara apenas corporal, não cobrindo o rosto, visto que era interessante para a companhia mostrar que realmente era uma mulher em cena. Listando as principais com as quais tive contato (*Inamorata e Senhora*, esta última, uma versão feminina da máscara de *Capitano*), todas elas possuíam em comum característica como beleza, inteligência e delicadeza. Porém, mesmo servindo de inspiração para muitas jovens que,

⁸ *Servetta*, assim como *zanni*, é uma serva, de origem humilde e que possui uma fome interminável, assim como o *zanni*. Porém, o grotesco presente no *zanni* não alcança sua representante feminina, no qual a feminilidade, delicadeza e atributos físicos camuflavam sua origem ‘zannesca’. As mulheres na *commedia dell'arte* eram os personagens mais inteligentes, sendo a *servetta* a mais esperta e inteligente de todas. A *servetta* mais famosa é intitulada Colombina.

a contra gosto da família, após verem as atrizes dell'arte em cena, decidiam tentar ser atrizes, essa presença feminina nos palcos era vista pela igreja como “engenhos de desvirtuação e tentação aos bons costumes e à sociedade.” (BRONDANI, 2010, p.194)

Tradicionalmente, o palhaço é uma figura masculina, é um tipo masculino. Até mesmo quando uma mulher tentava encenar a função de palhaço no espetáculo, inicialmente e evidentemente, sua única referência influenciava em sua atuação. Ao entrevistar algumas palhaças, como Ana Luisa Cardoso, Karla Koncá e Geni Viegas, fundadoras do grupo As Marias da Graça, elas comentam à falta referências, que acabaram indo buscar no trabalho de cômicas no cinema e na televisão, como Lucile Ball⁹, por exemplo.

É o homem, o arquétipo é o masculino, então o homem é que está no raciocínio, o homem é que está no trabalho... Por isso que é palhaço entendeu. Então se o homem está no trabalho, se o homem está no raciocínio, se ele raciocina, ele erra. Se ele tem essa missão de trabalhar, ele vai ter complicação no trabalho... Entendeu... Então o palhaço vem, o palhaço, o piadista, o brincante, vem... O homem fala assim: gente eu posso errar, gente errar é humano, é coisa de homem, a mulher não, mas é coisa de homem, ele pode errar, ele tropeça, isso é a catarse... Só que esse quadro acabou a mulher além de se poder natural e divino, ela ainda trabalha, e não é só fora não... O cuidar da casa é um enorme trabalho, tanto é que precisa sim do país ser administrado por mulheres, porque homem já viu que não dá certo. Agora mulher, com o preço que tá, com o aluguel, a comida, e ela ainda conseguir viver... Olha que agitação, olha que raciocínio... Então eu acho que tem isso assim, entendeu... De aceitar esse arquétipo, a mulher poder fazer... Agora, sempre teve... Esse negócio de mulher (...) isso pra mim é desculpa, mas isso pra mim é um pouco equivocado, é uma moda que vai passar, até descobrirem daqui a pouco, gente isso é bobagem, essa comicidade sempre teve, porque, por exemplo, a Alice na pesquisa dela ela foi encontrar na idade média bobas da corte... Isso eu não sabia... Impressionante... Agora no circo eu já ouvi depoimentos de circenses: Olha, eu nunca tinha visto mulher palhaça, eu vejo filha, vejo sobrinha se vestir de homem e fazer palhaço. Ou quando tinha era caricata, aquela coisa... Mas a palhaça... Quer dizer... E eu acho que ainda tá... No circo o que funciona é o palhaço! (CARDOSO, 2013)¹⁰

Na fala da pesquisadora Ana Luisa Cardoso, é interessante identificar rastros de uma conformação social que dava ao homem a força ativa do trabalho e a mulher o interno, a casa e os filhos, como será explanado adiante. A mudança desse quadro permitiu que tal conformação se modificasse. Embora encerre com a afirmação de que no circo o que funciona é o palhaço, vejo a tradição como principal justificativa para tal. Talvez, seja esse o motivo de o campo mais fértil de mulheres que tenham se interessado na arte do palhaço e em se assumir palhaças, negando a caracterização travestida, seja no teatro. Elas, no palco teatral, têm o respaldo de cômicas que fizeram a história do teatro

⁹ Atriz americana que estreou uma série cômica para a televisão nos anos de 1950.

¹⁰ Ana Luisa Cardoso, em entrevista a mim concedida para a dissertação. (Entrevista completa em anexo).

moderno e contemporâneo, fazendo com que a mulher finalmente figurasse posição de destaque dentro dessa história. Para além de técnicas de criação, e mesmo tendo com a abertura das escolas de circo ponto central em tal transformação, foi no palco teatral que algumas encontraram espaço, por já trabalharem com teatro, talvez. Mesmo assim, ainda tivemos aquelas que se aventuraram em espaços circenses, como, por exemplo, no espetáculo “Roda Saia Gira Vida” (1994) do grupo Teatro de Anônimo onde as atrizes Regina Oliveira e Maria Angélica Gomes, ambas formadas pela Escola Nacional de Circo do Rio de Janeiro, faziam um número de trapézio cômico, e se intitulavam, além de acrobatas, como palhaças.

Todas as tipificações, conceitos e pré-conceitos para com a figura da atriz, se revelam como um espelho da nossa própria formação social e familiar, “A presença feminina representa uma espécie de catalizador de todo um processo contraditório de absorção social e política da figura do ator. A profissionalização e a inserção no mercado não geram automaticamente garantias para uma límpida visão moral.” (RABETTI, 1989, p. 67). Podemos atestar tal fato em um importante movimento que aconteceu no Brasil, e revelou muitas das cômicas talentosíssimas que marcaram o teatro brasileiro, como por exemplo, Derci Gonçalves: o teatro de revista. A princípio, ao mesmo tempo em que eram aclamadas como divas, elas não eram vistas com bons olhos pela sociedade, sendo as vedetes o principal alvo de críticas, tanto por seu trabalho no espetáculo, “cujo fascínio estava ligado a sensualidade e aos espetáculos considerados mundanos” (VENEZIANO, 2006, p.230), como por serem conhecidas como amantes de políticos e homens de posição social privilegiada.

Entre “strass, plumas e lantejoulas” (VENEZIANO, 2006, p.77) o teatro de revista marcou o teatro brasileiro de entretenimento. Ele consistia em um conjunto de números musicais e de dança, onde se discutiam os principais acontecimentos políticos e sociais. Apresentava uma galeria de tipos populares, marcando o teatro da década de 1920 a 1940 (COLLAÇO, 2010). Marcado inicialmente por nomes masculinos, as mulheres ocupavam lugares secundários: “O espaço feminino, neste primeiro momento revisteiro, ficou mais limitado ao corpo de baile do espetáculo, formado pelas denominadas coristas, pelas atrizes centrais que atuavam mais como cantoras e dançantes, e havia também as caricatas, mas suas projeções em cena ficavam em segundo plano se comparado com os destaques dados aos tipos masculinos.” (COLLAÇO, 2010, p. 03). Nesse primeiro momento, intitulado a Revista do Ano, podemos destacar Cinira Polonio que, em pesquisa realizada pela pesquisadora Angela

Reis, se destacava, além do talento, pelo comportamento e respeito público conseguido, em uma época que muitas atrizes eram taxadas como prostitutas.

Assim, é possível afirmar que Cinira Polonio escapou do preconceito reservado às mulheres ‘avançadas’ mediante a utilização equilibrada de elementos diametralmente opostos: por um lado, a exacerbação de características tradicionalmente associadas às mulheres, em especial a elegância; por outro, o desenvolvimento de capacidades associadas ao universo masculino de sua época, como a gerência de negócios (uma companhia de teatro), e a inteligência, cultura e educação, sendo esta última particularmente digna de nota: não sendo considerada importante para as mulheres no século XIX, a igualdade na educação era uma das maiores reivindicações das feministas no período. (REIS, 1999, p. 17)

Passado essa introdução do teatro de revista ao quadro cultural brasileiro, temos a força da figura feminina ganhando espaço, mostrando mais o corpo e desenvoltura, além de conquistar o espaço masculino dos cômicos, sendo conhecidas como caricatas. Na primeira década do século XX, período conhecido como Revista Clássica, a mulher ganhava um espaço de destaque. Pode-se lembrar nessa época o nome de Otília Amorim (1894-1970), nascida no Rio de Janeiro, começou sua carreira como corista, se destacando com o passar do tempo como caricata, dançarina e cantora. Trouxe para o palco o maxixe, dança antes considerada proibida. (COLLAÇO, 2010).

Com a chegada do *ba-ta-clan*, em 1922, famosa companhia de revista francesa dirigida por Madame Rasimi, e logo após, em 1923, a companhia espanhola Velasco, a figura feminina ganhou ainda mais destaque, com o nome de atrizes estrelando os cartazes dos espetáculos. A Revista finalmente era delas e de pernas de fora! Com a chegada desse novo referencial, os espetáculos de Revista brasileiros deram um salto quantitativo em relação à qualidade, passaram a explorar mais o fantasioso, deixando um pouco da crítica política de lado, investindo mais no luxo, na cenografia e iluminação. Sob influência das francesas, que agora ousavam mostrando as pernas nos espetáculos, exibindo um novo tipo de beleza, mais magra e esguia, as brasileiras também ousaram.

A vinda das duas companhias mudou o jeito de se pensar e de fazer a revista brasileira. Só teve um pequeno probleminha: quando as nossas meninas tiraram as meias, muitas pernas decepcionaram seus fãs. As muito gordinhas perderam a graciosidade diante das esbeltas francesas. Os padrões de beleza estavam mudando. E mudou, também, o conceito estrutural da revista. Os figurinos receberam maior cuidado, assim como a iluminação e os cenários. (VENEZIANO, 2006, p. 186).

Em um ambiente marcado pela figura do ator como intérprete de um texto, é que as atrizes poderão se firmar. E é a partir de uma transformação social, que a figura da mulher enquanto artista será vista com “bons olhos”. Segundo Angela Reis;

No fim do século XIX, a participação da mulher na sociedade brasileira, até então restrita a uma função familiar – centrada na educação dos filhos e administração do lar-, começa a se transformar, a partir do incremento na participação do mercado de trabalho. Novidades tecnológicas, como o bonde, também possibilitaram a saída de mulheres do espaço restrito da casa para as ruas. Assim, entre tantas outras consequências, as grandes mudanças políticas e sociais do Brasil na virada do século foram fundamentais também para modificar o papel da mulher na sociedade. (REIS, 1999, p. 14)

E mesmo com a popularização do teatro de revistas, eram das cantoras, das vedetes e de algumas caricatas os papéis de destaque. Dentre elas, podemos citar a célebre Dercy Gonçalves, Lyson Gaster (Agostinha Belber Pastor) que passou de costureira a grande estrela da Revista em 1919, Alda Garrido que marcou os anos 50 com a personagem Dona Xepa.

Com a modificação do papel da mulher na sociedade, essas atrizes, artistas e cômicas poderão começar a ter seu trabalho reconhecido. A partir de tal transformação também que a historiografia começará a olhar para o papel da atriz, destacando as grandes divas do teatro e sua importância para a constituição do mesmo (REIS, 1999). Por isso penso que, quando falamos em uma historiografia oficial do teatro e notamos a falta de referências femininas em um determinado intervalo de tempo, é um fato quase óbvio destacando quem e em que época tal historiografia foi escrita, tendo na sociedade atual, com todas as conquistas feitas pela mulher, uma atenção especial para esse vazio, na tentativa de preenchê-lo com indícios, recorte e história.

Como processo de transformação, temos uma estrutura política e social formada por artistas criados em meio a um período de liberdade artística, anticapitalista, formados nas universidades, filhos da revolução modernizadora dos anos 30, refletida no Estado Novo de 1937, e prolongada até os anos 60, imersos em um endurecimento do regime político com o golpe civil-militares de 1964.

A partir dos anos 60 o movimento feminista ganha força em oposição à tentativa de restauração familiar do pós-guerra, que caracterizava um retrocesso, e com o marco da publicação da obra de Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*, que dá nova cara e roupagem a esse movimento. Em 1969 temos autores formadores, segundo VINCENZO (1992) de “uma nova dramaturgia” que seguia o caminho aberto por Plínio Marcos e Nelson Rodrigues. Nesse conjunto de realidades políticas e sociais, no Brasil, é no teatro que algumas artistas encontram espaço para denunciar e protestar, agregando a esse conjunto de novos dramaturgos uma forte presença feminina. O fato apenas exemplifica a consonância entre conquistas sociais e o destaque da figura feminina no

teatro, naquela época nuançada no texto dessas dramaturgas, hoje, expostos das mais diversas formas.

O certo é que os movimentos feministas – vindos do começo do século, ou de antes até, e impulsionados por novos e variados fatores nos tempos atuais – renasciam em escala mundial e com novas feições. E concorriam poderosamente para a formação de uma nova mentalidade. Seus efeitos repercutem, ainda que indiretamente, na expressão feminina em todos os campos. No Brasil repercutem em obras teatrais, uma vez que o teatro, entre nós, assumiria mais do que nunca a feição de um espaço de denúncia e debate, sendo isso, possivelmente, era o que atraía para ele as mulheres, nesse momento. E apesar de certo “repúdio” das autoras, muito do que começa a ser exposto e discutido abertamente, como a sexualidade feminina ou uma particular visão crítica da família e da sociedade, muito do que começa a poder ser dito (e vivido) agora – sem que nem todos tivessem consciência clara do fato – vinha das lutas feministas, por caminhos que outras mulheres, frequentemente atuando em outras áreas e com objetivos imediatos distintos, estavam abrindo. (VINCENZO, 1992, p.17)

Por mais que algumas das autoras da época não se quisessem assumir como integrantes de um movimento, seu trabalho, seus textos e seu posicionamento refletiam um recurso de fortalecimento ao movimento feminista. O que podemos ver hoje no trabalho de mulheres palhaças: embora não levantem a bandeira de movimentos organizados, em seu discurso e na estruturação do que para elas seria essa comicidade feminina, existe a busca do individual como componente desse social. Porém, a diferença reside no fato de que mesmo não levantando bandeiras, elas não se excluem dele: é como se o fato de se assumir enquanto mulher e palhaça fosse o ponto principal de um micro movimento feminista: o movimento da palhaçaria feminina. Mas eis uma questão delicada: movimento, feminista ou estético? Ou não feminista e sim estético?

A autora Elza Cunha de Vincenzo (1992) destaca um ponto interessante, que acredito merecer atenção frente a esse questionamento: segundo as antropólogas Bruna Franchetto, Maria Laura Cavalcanti e Maria Luíza Heilborn, em ensaio intitulado Antropologia e Feminismo (1981), os movimentos feministas são parte de um movimento maior, o individualista. Segundo as antropólogas, o movimento individualista, livre da conceituação pejorativa que a palavra tem popularmente, pode ser concebido em dois tipos de sociedade: uma hierárquica ou tradicional, nas quais a totalidade prevalece sobre o individual, e as modernas, onde esse conceito totalitário enfraqueceu, com o aparecimento da figura do indivíduo como definidor de relações. Esse enfraquecimento causa uma fragmentação, sendo o feminismo mais um desses desdobramentos. Esse movimento de individualização da figura feminina ataca principalmente o conceito de nuclearização familiar e liberdade sexual para a mulher.

Mas além dessa liberdade sexual, tem-se a reivindicação da cidadania das mulheres, ou seja, direitos iguais aos dos homens. Essa visão individual revela o interior do social, entendendo que tal individualização, em seu conjunto de desdobramentos, compõe o todo social em que vivemos.

Podemos perceber que um tipo de manifestação de mulheres, como a que ocorreu na dramaturgia brasileira, surge e se desenvolve necessariamente sob o influxo *de* ou vinculado *a* um fenômeno mais amplo e abrangente como o movimento feminista, um movimento que é, por outro lado – e por sua própria natureza – *extraordinariamente apto a infiltrar-se sutilmente, ainda que tal fato nem sempre seja visível para os envolvidos no processo.* (VINCENZO, 1992, p. 280).

É pensando nesse individualismo que, de certa forma, observo a movimentação dessas mulheres palhaças. Fugindo de uma padronização do palhaço enquanto figura masculina, idealizada e arraigada no imaginário coletivo, elas passam a se ver enquanto indivíduos, reivindicando a feminilidade para suas palhaças, não se caracterizando necessariamente como uma face do movimento feminista, mesmo apresentando traços compatíveis, mas como uma reinvenção, outro olhar lançado sobre a figura do palhaço, sua comicidade e, conseqüentemente, sua poética.

1.3.DO CIRCO AO TEATRO: APONTAMENTOS SOBRE A FIGURA DO PALHAÇO NO PALCO E PICADEIRO.

Desde seu estabelecimento nas artes do espetáculo com o surgimento do circo moderno, o espetáculo circense suscitou curiosidade e serviu de alimento para as mais diversas artes, como as artes plásticas, o cinema e o teatro. Se caracterizando como um processo de mão dupla, o teatro também encontrou no circo novas perspectivas estéticas que alimentaram sua renovação, servindo de inspiração para experimentos do início do século XX que buscavam a quebra da cena realista, como o simbolismo e o cubo-futurismo. Essa troca intensa, essa apropriação de ambos das características poéticas que mais lhe cabiam, provocou uma variação no espetáculo circense, assim como trouxe ao teatro outras estruturas dramáticas, visuais e, em especial, a figura do palhaço. Como afirma Bolognesi;

Dado o seu potencial cênico antiilusionista, os teatrólogos do início do século XX que investiram no rompimento com a cena realista não escaparam ao encanto do circo. Encenadores, cenógrafos, iluminadores e atores foram buscar, desde o início, no circo, motivos para a criação teatral. Antes disso, os românticos encantaram-se com o circo e frequentaram assiduamente seus espetáculos. Os simbolistas, um pouco depois deles, também viram no circo e no palhaço signos quase que privilegiados para suas aspirações em torno da poética do etéreo e do inefável. Com o teatro dos gêneros ditos “menores”, o intercâmbio com o circo foi dos mais intensos. O Teatro das Feiras parisiense sempre manteve um contato estreito com as artes circenses, antes mesmo do circo moderno se constituir. Os movimentos de vanguarda, especialmente na Rússia, a partir do cubo-futurismo, deixaram obras que se inspiraram no universo circense, especialmente porque estavam interessados em se distanciar do teatro naturalista, e psicológico, predominante nos palcos russos no início do século XX. (BOLOGNESI, 2006, p.09)

Numa mesma linha o espetáculo circense moderno teve em um momento posterior a imperativa do cavalo, forte contribuição de expressões teatrais trazidas pelos artistas de feira, remanescentes da *Commedia dell'Art*, e de ciganos, tais como os hipodramas, mimodramas e demais contribuições. Ou seja, em sua constituição inicial, o espetáculo circense esteve em conexão direta com o teatro, se conectando principalmente as artes populares trazidas por esses artistas, que encontravam no circo um lugar de trabalho e expressão.

Com o surgimento das Escolas de Circo, essa troca entre artistas das duas áreas se tornou bastante intensa, sendo no final de 1970 identificado de forma mais expressiva essa reaproximação. A criação das Escolas de Circo foi um dos pontos chave para essa conexão, tendo os números acrobáticos ganhado novos olhares com a influência do teatro e da dança. Além disso, pode-se citar o espetáculo de circo-teatro como marcante

manifestação relacionada a esse intercâmbio, tendo na figura do palhaço o principal responsável pela sua solidificação¹¹.

Mais especificamente no Brasil, as Escolas de Circo serviram como solução para os circenses que notavam um aumento no desinteresse pelo ofício. A primeira Escola de Circo do Brasil foi a Academia Piolim de Arte Circense, em São Paulo, inaugurada em 1978. Ela funcionou inicialmente com cerca de 100 alunos, “com aulas diárias de acrobacias, equilibrismo, trapézio, palhaçadas, magia etc.” (COSTA, 1999, p.121).

Após essa iniciativa, essas escolas se proliferaram por todo território brasileiro, sendo em 1982 fundada a Escola Nacional de Circo no Rio de Janeiro, em 1984 o Circo Escola Picadeiro em São Paulo e em 1985 a Escola Picolino de Circo em Salvador. É importante entender que tais iniciativas se tornaram importantes fontes de estudo sobre a arte circense, tanto para artistas como para a população em geral.

Com a criação dessas escolas e incentivados por elas, vários grupos teatrais se interessaram pelo aprendizado de técnicas e estéticas circenses. Segundo Bolognesi;

Esses são três apenas exemplos, dentre muitos outros. Eles são significativos, pois apontam para três tendências distintas: o Mambembe foi, prioritariamente, em busca das características da interpretação cômica do palhaço e frequentou assiduamente os espetáculos do palhaço Chico Biruta (Marco Antônio Martini), do Circo Teatro Bandeirantes, na periferia da cidade de São Paulo; o Ornitorrinco interessou-se pelo caráter feérico e espetacular das artes circenses e se apropriou dos ensinamentos de José Wilson Moura Leite, criador e diretor do Circo Escola Picadeiro; o Tenda Tela Teatro também iniciou o aprendizado com José Wilson, no Circo Royal, além de frequentar várias outras companhias que se apresentavam na periferia paulistana (Circo Wallace, Circo Real Madri, entre outros). Talvez, por isso, o grupo voltou-se para o espetáculo circense. (BOLOGNESI, 2006, p. 11-12)

Podemos citar ainda: O Teatro de Anônimo (RJ), como citado anteriormente, que tem 90% de seus integrantes remanescentes da Escola Nacional de Circo, inclusive as atrizes Shirley Brito, Maria Angélica Gomes e Regina Oliveira, que já desenvolviam o trabalho como palhaças no espetáculo “Roda Saia Gira Vida” (1994); O grupo Parlapatões, Patifes e Paspalhões (SP) que explora até hoje a linguagem do palhaço e do cômico, nas figuras de Hugo Possolo que também foi aluno do Circo Escola Picadeiro, em São Paulo, Alexandre Roit e Raul Barreto; e a Intrépida Trupe (RJ).

Assim como o circo foi absorvido pelos artistas de teatro, não foi diferente com o palhaço. As técnicas de trabalho do palhaço tem hoje local representativo em técnicas

¹¹ Segundo Bolognesi, “Além de cenas curtas e de esquetes cômicos, por aqui, como também na Argentina, consolidou-se uma modalidade que fez (e ainda faz) história: o circo-teatro, que deve ao palhaço negro, Benjamin de Oliveira, a sua consolidação.” (BOLOGNESI, 2006, p.11).

de treinamento do ator, partindo da imperativa da máscara. Bolognesi destaca, em São Paulo, três matrizes de adoção da figura do palhaço para a cena, sendo uma delas um importante difusor e popularizador desse tipo cômico para a cena teatral. Temos como primeira a linha popularizada pelo contato com as Escolas de Circo caracterizando o palhaço em um viés tradicional; em segundo temos as investigações do grupo LUME e a criação da metodologia do *clown pessoal*; e em terceiro, Maria Helena Lopes, da UFRGS, e Elizabeth Lopes, da Unicamp, e de Francesco Zigrino, na década de 1980 (BOLOGNESI, 2006). Estas duas últimas matrizes tiveram grande repercussão na área teatral, proporcionando a artistas brasileiros o contato com técnicas desenvolvidas na Europa, principalmente por Jacques Lecoq.

Lecoq iniciou seus estudos teatrais a mímica, sendo discípulo de Decroux. Após viajar a Itália e ter contato com a *Commedia dell'Arte*, aprofundou seus estudos na máscara, desde a máscara neutra até a máscara do palhaço. Em 1956 ele funda a *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* (Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq), em Paris. Jacques Lecoq via no *clown* uma importante ferramenta de trabalho para o ator, se tornando disciplina obrigatória na grade de seu curso.

O clown não existe fora do ator que o representa: somos todos clowns, acreditamos todos que somos belos, inteligentes e fortes, mas dentro de nós há nossas fraquezas, o lado ridículo que, revelando-se, provoca o riso. Durante a primeira experiência notei que alguns alunos, aqueles que as pernas eram totalmente magras que não ousavam mostra-las, encontravam no clown a possibilidade de exibir a sua magreza e de brincar com ela pelo prazer do espectador; podendo finalmente mostrar-se como eram, em toda a sua liberdade e fazer rir. Essa descoberta da transformação de uma fragilidade pessoal em força teatral foi de grande importância para o desenvolvimento do trabalho com a individualidade sobre o clown, por uma busca do “próprio clown” que torna-se um princípio fundamental. (LECOQ, 1997, p. 167)¹²

É curioso notar que esse processo de apropriação, migração, ou qualquer outra definição consonante, tenha várias faces de compreensão, até mesmo na discussão sobre os termos utilizados para sua definição. O *clown*, ou o palhaço encontrado no palco, talvez, não possua as mesmas especificidades do palhaço de circo. E o palco não possui as mesmas propriedades do picadeiro. Segundo a pesquisadora Louise Peacock, em seu

¹² Tradução Nossa: “Il clown non esiste al di fuori dell’attore che lo recita: siamo tutti dei clown, crediamo tutti di essere belli, intelligenti e forti, mentre ognuno di noi ha le sue debolezze, i lati ridicoli che, rivelandosi, provocano il riso. Durante le prime esperienze ho notato che alcuni allievi, le cui gambe erano talmente magre che non osavano mostrarle, trovavano nel clown una possibilità di esibire la loro magrezza e di giocare per il piacere degli spettatori; potevano finalmente mostrarsi com’erano, in tutta libertà e far ridere. Questa scoperta della trasformazione di una fragilità personale in forza teatrale è stata di enorme importanza per la messa a punto di un lavoro individuali sui clown, per una ricerca del “próprio clown” che è diventata un principio fondamentale.” (LECOQ, 1997, p. 167).

livro *Serious Play: Modern Clown Performance* (2009), o primeiro palhaço a sair do picadeiro para o palco foi Adrien Wettach, mais conhecido como Grock. Segundo ela, Grock quando menino assistiu a apresentação de um circo que passava em sua cidade, o que o encantou, fazendo com que ele se interessasse em integrar o universo circense. Primeiramente teve contato com acrobacias e instrumentos musicais, habilidades mais tarde utilizadas em seus números. Quando se tornou palhaço, desenvolveu suas entradas a ponto de chegarem à duração de setenta e cinco minutos, tempo que não poderia ser mantido no espetáculo circense. Diante disso, Grock moveu seu número do picadeiro para o palco, onde poderia ter o tempo que desejasse para desenvolvê-lo, mas teria que fazer adaptações, principalmente no que corresponde a sua relação com o público. (PEACOCK, 2009, p. 67).

A experimentação de técnicas europeias para a criação do *clown*, como as pesquisadas por Jacques Lecoq, juntamente com a abertura das Escolas de Circo, contribuíram para a ideia do palhaço enquanto ser pessoal, único, que exalta as características ridículas do ator. Pensando nesse princípio, atrizes que faziam experimentações em busca desse ridículo próprio exaltavam características suas, possuindo particularidades que as diferiam dos homens. No Brasil, podemos destacar esse movimento de mulheres palhaças em um conjunto de encontros, descritos por Alice Viveiros de Castro como iniciados com Jacques Lecoq e seu interesse pela linguagem corporal, especializando-se na *Commedia dell'Arte*, mimica e *clown*. Philippe Gaulier, professor da École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq que deu aulas para Ana Luísa Cardoso na Europa, enquanto Luiz Octavio Burnier teve aulas com Lecoq de *clown*, trazendo referências para o grupo LUME, responsável pela iniciação de muitos atores e atrizes brasileiros. (CASTRO, 2005).

Dentro do trabalho desenvolvido pelo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp – LUME, na área de antropologia teatral, essa perspectiva de criação do *clown* ganhou eco, tornando o grupo uma das referências entre artistas de teatro da utilização e aperfeiçoamento das técnicas do *clown* desenvolvidas por Lecoq. Essas mulheres que hoje se tornam ícones de uma palhaçaria feminina vieram do contato, da junção entre a abertura do saber circense e o teatro, especialmente de cursos e retiros de *clown* promovidos pelo LUME e demais artistas que também seguiam essa linha. Porém é importante frisar que o trabalho desenvolvido pelo grupo não se resume a uma simples réplica do trabalho desenvolvido por Lecoq, “É importante apontar que Luis Otávio Burnier não era “discípulo” de Lecoq e que as pesquisas com o *clown* do

LUME encontram, cada vez mais, um modo próprio de fazer, acolhendo contribuições de várias escolas...” (KÁSPER, 2004, p.15). A metodologia desenvolvida por Lecoq encontrou eco dentro do trabalho prático desenvolvido pelo LUME, aperfeiçoando a técnica que conhecemos como *clown pessoal*.

Segundo Renato Ferracini: “O LUME entende o *clown* como a dilatação da ingenuidade e da pureza inerentes a cada pessoa. O *Clown* é lírico, inocente, ingênuo, angelical, frágil, e essas energias/emoções devem estar latentes no corpo do ator.” (FERRACINI, 2003, p. 217). Esse tipo de *clown* age por inocência. Sempre adota o caminho mais difícil para realizar determinada tarefa, não por burrice, mas por não saber que esse é o caminho mais difícil. Diferente do Bufão¹³, que tem no público uma espécie de “inimigo” e assume sua postura como ser inferior para mais tarde atacar fazendo com que suas ações sejam pensadas para não desagradá-lo, o *clown* vê no público seu cúmplice, seu igual.

Outra característica do clown é que ele trabalha com um *estado orgânico* que o leva a agir com uma *lógica própria*, determinando, a partir desse estado, todas as suas ações físicas, que nascem a partir de sua *relação* com o espaço, com os objetos ao seu redor, com os outros *clowns*, com seu figurino e, principalmente, com o público. (FERRACINI, 2003, p.218)

O estado orgânico citado acima faz com que o *clown* adquira uma personalidade própria, tirando-lhe o caráter de personagem, pois ele é o próprio ator expondo a si mesmo. Essa particularidade no trabalho do palhaço permitiu que características pessoais influenciassem em sua caracterização. Apesar de, inicialmente, muitas mulheres palhaças utilizarem vestimentas masculinizadas, apontando para um lado extremamente infantilizado do *clown*, permitiu também ver o palhaço de outra maneira, fora da divisão de trabalho exercida pela figura encontrada no circo. É como se o palhaço no teatro, aparecesse liberado da tradição que reveste o território circense e que garante sua longevidade. Devido a esse aparente “descompromisso” com o tradicional, mulheres puderam extrair comicidade de algo próprio. Digo aparente pois, mesmo aparecendo no teatro através de metodologias de criação diversas das do circo, não mais pautado na transmissão oral de saberes, a figura do *clown* traz consigo toda a carga do imaginário popular e tradicional, utilizando-se até hoje de gags clássicas vindas do território circense e adaptadas para o teatro.

¹³ O Bufão pode ser considerado como o “fundador” do palhaço, visto que todo palhaço tem algo de bufônico em sua construção. O Bufão é classificado como o ‘excluído social’ e trabalha principalmente com o baixo corporal.

Influenciado pela questão de como o *clown* faz rir, Lecoq desenvolve uma metodologia de criação do *clown* para atores e atrizes que não eram de família circense, criando juntamente uma leva de palhaços “de teatro”, ou seja, que nunca entraram no picadeiro ou tiveram mestres circenses. Tal “leva” chegou ao Brasil de forma frutífera, causando um surgimento enorme de palhaços. Dentro desse contingente, vemos algumas críticas ao “*clown* de teatro” e uma divisão de tipos: o *clown* de teatro e o palhaço de picadeiro.

Na verdade *clown* e palhaço são termos distintos para designar a mesma coisa. Existem, sim, diferenças quanto às linhas de trabalho. Como, por exemplo, os palhaços (ou *clowns*) americanos, que dão mais valor a *gag*, ao número, à ideia; para eles, *o que o clown vai fazer* tem um maior peso. Por outro lado, existem aqueles que se preocupam principalmente com o *como* o palhaço vai realizar o seu número, não importando tanto *o que* ele vai fazer; assim são mais valorizadas a lógica individual do *clown* e sua personalidade (...) Também existem as diferenças que aparecem em decorrência do tipo de espaço que o palhaço trabalha: o circo, o teatro, a rua, o cinema etc. (BURNIER, 2001, p.205).

Não quero aqui entrar no mérito de diferenciações e classificações, pois se tratando de teatro contemporâneo¹⁴, talvez tal tentativa seja muito mais complexa do que simplesmente enquadrar um tipo de trabalho prático entre duas rotulações. Acredito que existem diferenciações no estilo de trabalho devido, principalmente, ao espaço no qual é realizado esse trabalho e a dramaturgia que compõe cada um deles. Certamente as exigências de um picadeiro são diferentes das exigências do palco teatral, se aproximando da rua, mas ainda assim não sendo as mesmas. Portanto, entendendo que tais diferenciações residam mais severamente no campo acadêmico do que no prático, visto as imbricações trazidas pela contemporaneidade, para escrita desta dissertação não será adotada tal diferenciação entre *clown* e palhaço, adotando-se o uso da palavra palhaço para tratar das artistas aqui pesquisadas, assim como elas se definem.

Segundo Bolognesi, essa apropriação para o palco, ainda opta por caminhos que abordam a análise psicológica, oriunda de uma visão dramática de cena. Essa visão

¹⁴Pensando na cena contemporânea, e fazendo relação com a conceituação o que é palhaço e o que é clown, podemos fazer um paralelo com a própria figura do ator, que se mistura com a do performer, assume o papel de “actante” (BONFITTO, 2009, p.) e que traz consigo várias titulações diferentes pela pluralidade e interdisciplinaridade presente no teatro contemporâneo. Portanto, por ser uma definição delicada e questionável, vejo tal diferenciação como aparato metodológico: de um lado tenho o palhaço de picadeiro, que aprendeu com o palhaço mais velho as *gags* clássicas, aprendeu a ser palhaço. De outro, o clown, que passa por um processo de iniciação que não vem necessariamente do picadeiro, e trabalha voltado para o espaço teatral. Em um terceiro temos ainda aquele presente nas manifestações populares, a exemplo do Mateus. Porém, digamos que a “filosofia de vida”, ou seja, elementos definidores que diferenciam um palhaço de qualquer outra figura são os mesmos, pois estão eles locados no grande guarda-chuva do cômico.

anularia, em certo grau, o grotesco próprio do tipo cômico, preservado pela figura circense, e amenizado pelo trabalho do *clown*.

O *clown*, tal como apropriado e desenvolvido na maioria dos grupos e artistas de teatro, se transformou em figura emblemática e poética, portador de uma poesia própria, essencialmente etérea. Isto é, esta tendência enfatiza o gracioso, em detrimento do grotesco; investe na ironia, enfraquecendo a sátira e a paródia. Em poucas palavras, este protótipo de *clown* passou por um profundo processo de subjetivação e individualização, a ponto de abandonar as características cômicas grotescas que o consagraram. (BOLOGNESI, 2006, p.15)

O autor ainda destaca que a adoção dessa tendência, elimina do palhaço aspectos primordiais, tal como seu caráter improvisado, que cede lugar ao texto dramático fechado, a intensa relação com o público que, no circo, guia o palhaço nas suas ações, enquanto que no teatro, a platéia é escura existindo apenas o foco central na figura do *clown*. Tais observações se referem à adoção de um tipo de apropriação do palhaço pelo espetáculo teatral, que busca enquadrar essa figura nos seus anseios, preceitos e ideais estéticos, transformando sua natureza no que muitos diferenciam pela utilização da palavra *clown*.

Talvez, pensando em uma formação contemporânea de cena, tal apropriação aos moldes do teatro dramático se torne insuficiente, visto que o abandono do drama se caracteriza como principal característica dessa cena. São privilegiados os aspectos épicos e performáticos, que lembra os espetáculos do circo moderno, com a figura do apresentador e um público ativo, que participa do espetáculo, que tenta chegar ao grau zero de representação. Enquanto o circo dito “contemporâneo” tenta se aproximar aos ditames dramáticos da representação teatral, este caminha no sentido oposto: em uma linha que Hans Thies Lehmann define como “pós-épica” (LEHMANN, 2007, p.35). Sobre o assunto, Bolognesi (2006) faz a seguinte reflexão;

Os espetáculos desta nova tendência, denominada (erroneamente, na minha concepção, conforme se demonstrará) de “circo novo” ou “circo contemporâneo”, abdicam do fator “épico” e comunicativo do espetáculo para investir no aspecto, pode-se dizer, “dramático” e expressivo. O espetáculo e os números, com isso, fecham-se em si mesmos e a platéia é colocada na condição de espectadora quase que passiva: o público é concebido como receptor de um espetáculo que se desenrola por si e em si. O espetáculo circense, que sempre primou por criar relações e contatos com o público, tende agora a dissipar essa característica. Esta concepção quer colocar o público circense na mesma condição de fruição artística distanciada, marcas originais dos conceitos de arte e da estética que a acompanha, tal como consolidada pelo pensamento filosófico, a partir do século XVIII. O objetivo é alçar o espetáculo à condição de “belo”.(BOLOGNESI, 2006, p. 12).

Em contraste a esta tendência, os espetáculos do início do século XX primavam pelo caráter anti-ilusionista, que tanto atraiu autores e diretores teatrais, iniciando o intercâmbio entre as duas artes.

1.4. AS PALHAÇAS E O PALCO TEATRAL: O MOVIMENTO DE PALHAÇARIA FEMININA NO BRASIL

Como visto, a criação das Escolas de Circo foi uma importante ponte para o contato e apropriação de técnicas circenses. É curioso observar que, após Amelia Butler, a próxima palhaça mulher devidamente documentada que teve acesso, foi Peggy Williams(1970) , que se formou como palhaça na Ringling Brother's Clown College¹⁵. Ela se veste como mulher, explorando seu físico e peculiaridades do universo feminino em sua caracterização. No Brasil, dez anos depois, temos a criação do grupo de mulheres palhaças As Marias da Graça.

O grupo foi um marco no fazer teatral de palhaços e palhaças, significando uma importante etapa na construção do movimento de palhaçaria feminina que encontramos hoje em tantos festivais, como podemos perceber no próprio depoimento de Ana Luisa Cardoso;

A gente ensaiou muito o Tem Areia no Maiô aqui nessa sala, muito, o outro espetáculo que a gente fez, que eu fiz o roteiro, o Disque Marias para Dançar... Então a gente começou a sair na rua e era só mulher, então, palhaça e mulher, imagina, numa época que não tinha tanto palhaço?! Era muito bom, as pessoas se divertiam, e aí a gente começou a sair em foto no jornal, a gente começou a ter uma coisa.. E aí a gente chamou o Beto pra fazer um número, a gente fez um número e depois a gente pegou e fez um espetáculo, em 92, o Tem Areia no Maiô... a gente ficou de 91 a 92 saindo na rua, aí eu disse, não, vamos fazer um espetáculo pra vender, aí a gente vendia pra palco sobre rodas, essas coisas que tinham aqui o Rio. Aí a Denise iniciou um roteiro mas eu tenho uma participação de criatividade enorme nisso, muito inspirado no Cloud, eu fico as vezes com vergonha de falar mas eu falo mesmo, cenas de tubarão...esse é um espetáculo maravilhoso que até hoje tá em cartaz, até hoje elas usam. (informação verbal) †

Muitas dessas mulheres tiveram sua iniciação através de oficinas, retiros e vivências, fato com o qual podemos observar que a popularização de mulheres palhaças se deu mais em relação ao teatro do que ao circo, tanto que a abertura das escolas de circo aos artistas e público em geral e a possibilidade de contato com os conhecimentos dos circenses, foram importantes fatores para a popularização de *clowns* no teatro. Em entrevista cedida a mim, a atriz e palhaça Ana Luisa Cardoso conta que o grupo As Marias da Graça, se constituiu a partir de uma oficina de *clown* na qual apenas mulheres compareceram. Havia um único homem que, no segundo dia de oficina desistiu. As

¹⁵ Fundado em 1968 por Irvin Feld, tinha o objetivo de preservar a arte antiga e honrosa do palhaço. Com o seu programa estruturado no desenvolvimento do caráter de ensino do atletismo, da comédia física e verbal, da arte da palhaçada foi codificada com o legado de Ringling Bros Clown College. Fonte: <http://www.ringling.com/contentpage.aspx?id=45925§ion=45688>, acesso: 07/02/2014, 10:01h.

ações do grupo foram responsáveis pela popularização da questão feminina dentro do universo do palhaço em âmbito local (Rio de Janeiro), fazendo com que artistas, homens e mulheres, atentassem para o fato de que no teatro o palhaço pode sim ser uma palhaça.

As primeiras palhaças tinham a tendência de se infantilizar ou masculinizar, tanto nos figurinos quanto no seu jogo. No momento em que as palhaças se sexualizam, não no sentido de assumirem personalidades sensuais ou insinuantes, mas simplesmente de trazerem o universo feminino assumidamente para suas personagens, estas tomam conformações mais específicas e particulares o que nos permite uma análise mais objetiva e aprofundada. (MUÑOZ, s/d, p.33)

Porém é importante destacar que essa atenção para o feminino não está presente somente no fato da palhaça usar saias ou não. Palhaças com personagens aparentemente masculinos podem e exploram a feminilidade de suas palhaças de forma doce e divertida.

Segundo Alice Viveiros de Castro, ainda sobre as precursoras de uma palhaçaria feminina, aponta: em 1991o Souza, o palhaço de Ângela de Castro em seu primeiro solo, *The Gift*, que ficou em cartaz no Reino Unido; em 1994, as atrizes do Teatro Anônimo Angélica Gomes e Regina Oliveira, com um número de trapézio cômico; Aldevane Néia que iniciou sua pesquisa com o grupo LUME resultando em seu solo A-MA-LA, que aborda temas do universo feminino; e ainda em 1994, Lily Curcio, que até hoje se faz como presença significativa dentro dos festivais de palhaçaria feminina, uma Argentina radicada no Brasil faz parte do grupo Seres de Luz. Ainda podemos citar aquelas que carregam consigo “a atração pela desordem, o desajeito, a lógica dos palhaços augustos” (RABELO, 2013, p.60) como a palhaça Rubra de Lu Lopes (SP); Cristiane Palio Quito (SP), que teve aulas com Philippe Gaulier na França, e de *Commedia dell’Arte* com Francesco Zigrino; Bete Drogan(SP) que também chegou a trabalhar com Cristiane Palio Quito, ou Val de Carvalho, sobre a qual falarei um pouco mais.

Val de Carvalho, a palhaça Xaveco Fritza, participou da primeira escola de circo de do Brasil, em 1980, a Academia Piolin de Artes Circenses e desenvolve seu trabalho artístico tanto no teatro quanto no circo, sendo intimamente ligada a este último. A partir dessa experiência, teve contato com grandes mestres do circo tradicional, como Arrelia, Picolino e Cacareco. Em conversa rápida por redes sociais, ela contou que hoje Trabalha nos Doutores da Alegria/SP desde 2004 e presta assessoria sobre a linguagem de palhaço na escola de circo em São Paulo - Galpão do Circo. Também é professora de

um curso de palhaço circense, curso este que já existe a 5 anos, de duração anual. Em 2010 dirigiu o espetáculo “Le Petit Cirque Fratelli” com o Grupo Acrobático Fratelli. É uma das fundadoras da Cia. do Ó, que realiza um trabalho de palhaças mulheres, com apresentação de espetáculos e também é diretora artística do Ó Cabaret, que estreou no último Festival Paulista de Circo. Organizadora e diretora artística do primeiro encontro de mulheres palhaças de São Paulo, o SAMPALHAÇAS no sétimo Palhaçaria Paulistana em dezembro de 2013. Contando com uma vasta experiência profissional, tanto na área do teatro quanto no circo, Val de Carvalho teve



Figura 1 - Val de Carvalho, palhaça Xaveco Fritzta.
Fonte: Acervo da artista.

como referências iniciais na criação de sua palhaça palhaços de circo, o que não privou sua palhaça na feminilidade. Quando questionada sobre o que significaria comicidade feminina, ela responde de forma simples: “A linguagem cômica desempenhada por mulheres. Simples assim.”.

Para ela, a questão da palhaçaria feminina dentro do universo do palhaço trata-se muito mais da ocupação de um lugar no mercado de trabalho antes ocupado apenas por homens, como em várias outras profissões vem acontecendo. Importante observar que, mesmo não levantando bandeiras, todas as palhaças entrevistadas por mim levantam a questão da ocupação da mulher de espaços antes masculinos, fato que para mim aproxima bastante o conceito aqui discutido de uma evolução social do papel da mulher. Quando questionada sobre a receptividade da palhaça no ambiente circense, Val de Carvalho fala;

Vejo que o ambiente circense está enriquecido e aberto às novas formas. Falando um pouco sobre o Brasil, vejo que o circense que é bastante tradicional e reservado, mas mesmo estranhando algumas ideias, acabam se rendendo aos encantos femininos na palhaçaria, afinal a natureza do circense é também artística e delicada. Homens e mulheres trabalham muito e duramente nos circos e sempre juntos. Aos poucos a aceitação será cada vez

maior com o passar do tempo e ocupação da mulher caminhará sempre e sem cessar.

O exemplo de Val de Carvalho só realça a importância que a abertura das escolas de circo teve no processo histórico de organização dessas mulheres palhaças. A questão levantada pela atriz sobre o mercado de trabalho também é realçada nas entrevistas com o grupo As Marias da Graça e com a Cia Frita. Como em outras profissões que passaram a ter mulheres em seu dia-a-dia, o preconceito gerado pelo desconhecimento e pelo estranhamento de algo novo se tornam importantes elementos que levaram a uma organização conjunta dessas mulheres, como por exemplo, com os festivais.

Hoje no Brasil contamos com três festivais voltados especificamente para mulheres palhaças: Esse Monte de Mulher Palhaça, no Rio de Janeiro coordenado pelo grupo As Marias da Graça, Encontro de Palhaças de Brasília – Festival Internacional de Palhaças e o Festival de Palhaças de Recife. Três festivais voltados para a apresentação de trabalho de mulheres palhaças, sem contar com os festivais como Anjos do Picadeiro e Ri Catarina, que já reservam um local e um olhar especial para a apresentação dessas palhaças. Isso demonstra a grande demanda de mulheres palhaças com trabalhos para serem mostrados. E o fórum de discussão só cresce. Na academia a cada ano mais pesquisadoras e pesquisadores se interessam pelo tema, desenvolvendo trabalhos de pesquisa, tanto de mestrado, a exemplo da pesquisadora Mariana Rabelo (MG) que defendeu há pouco tempo sua dissertação pela UNIRIO, quanto de doutorado, com Melissa Caminha (CE) que desenvolve na Espanha seu doutorado sobre mulheres palhaças. O fato demonstra que esse espaço de ocupação, além dos palcos, passa a atingir a academia, ampliando as possibilidades, tanto de documentação do movimento, como de criação, seja ela prática ou teórica.

Para entender melhor o que significa essa comicidade feminina, entrevistei algumas palhaças que exploram na prática e na teoria esse conceito. Afinal, o interesse nessa pesquisa se deu após minha ida a um festival de mulheres palhaças, onde muitas intitulavam seu trabalho como comicidade feminina. O próprio fórum de discussão do festival era intitulado com esse tema, marcando ainda mais a minha curiosidade na possível existência de um conceito específico. Portanto, não foi em livros; aliás, esses foram os mais difíceis de encontrar indicações ao tema; foi vendo, ouvindo e assistindo essas artistas que me veio à tona o questionamento sobre a possibilidade da existência de uma comicidade feminina. Para as entrevistas, desenvolvi um questionário simples,

mas confesso que na última entrevista, com a atriz e palhaça Ana Luisa Cardoso, esse questionário virou uma conversa quase que informal, parecendo até mesmo uma reunião de orientação, no fim era ela quem me questionava¹⁶.

Ana Luisa Cardoso

Ana Luisa Cardoso é atriz, palhaça Margarita, e uma das fundadoras do grupo As Marias da Graça. Formada pela CAL, ela começou sua trajetória artística com espetáculos infantis, até se deparar com a figura cômica do palhaço. Segundo ela, o que mais chamou atenção nessa figura foi sua comunicabilidade, seu poder de se comunicar diretamente com a platéia. Foi no contato com o grupo argentino *Cloud del Cloun*, que ela começou a adentrar no universo da palhaçaria.

Bom aí eu vi esse grupo que era da minha idade, fazendo escola de teatro, eram atores, eles não se consideravam palhaços, cada um com o seu palhaço, a gente via que cada um tinha uma característica e tinha uma... eu reconhecia não só pelo nariz vermelho... não, ele tinha uma comunicação com a plateia... foi um sucesso em Cuba, eles tiveram que ficar lá, rodaram Cuba inteira, ganharam medalha do Fidel Castro... pra [sic] você ver, de todos os espetáculos que foram, várias coisas interessantíssimas que tiveram, (...) mas como eles, um grupo de jovens da minha idade, de 23 a 25 anos, como eles tinham essa comunicação, então a comunicação e a irreverência sabe, quase um, o Asdrubal tinha muito isso, o Asdrubal Trouxe o Trambone, só que direcionado muito pro jovem, (...) lá não, no Cloud del Cloun [sic] era família inteira, criança, adulto... enchia, todas as apresentações deles enchia. Aí eu falei assim; “gente mas eles são da minha idade, fizeram quase a mesma escola, todo mundo fala de Brecht, todo mundo fala de Stanislavski...” e aí eu coleí neles, a gente ficou amigo, começou a beber junto... e tinha uma menina fazendo... então o Cloud del Cloun era formado por... acho que eram seis homens e uma menina, eu tô [sic] na dúvida... E quando eu vi isso, nossa uma mulher, e o espetáculo chamava “escola de palhaços”, então eles, o professor não permitia mulher, não podia ter mulher, porque palhaço não podia ser mulher, o espetáculo falava sobre isso... aí [sic], ela, a Cristina Barthe, tá até no facebook, ela é palhaça (...) aí ficavam escondendo, todos os outros alunos escondiam ela, então ela aparecia com vários disfarces, entendeu, pra fazer a escola, era hilário (...) lindo espetáculo... Enfim, aí [sic] eu voltei e falei assim: mudou, gente, eu não quero mais fazer teatro, eu quero fazer isso! (CARDOSO, 2013)

Segundo ela, o grupo não se considerava de palhaços, mas um grupo de atores que possuíam um espetáculo voltado para o tema. Mas o mais interessante é observar o tema do espetáculo: uma mulher que queria ser palhaça onde só eram permitidos palhaços. Isso já deixa claro uma mudança de conceitos e valores em processo, a mulher passa a querer ocupar, dentro da arte em geral, espaços antes dedicados à figura masculina. Outro ponto interessante é a reverberação do contato entre o espaço teatral e

¹⁶ Questionário e entrevistas na íntegra em anexo.

o espaço circense. Tal contato possibilitou o conhecimento, que por sua vez possibilitou a reflexão: por que eu não posso ser uma palhaça? Subtraído da característica da tradição, basilar no universo circense, releituras de elementos do circo foram elaborados por atores e diretores, abrindo possibilidades de criação distintas, desde Lecoq até o LUME.

Após esse primeiro contato, a atriz convida Guillermo Angelelli para uma oficina sobre palhaços no Rio. E eis outro fato curioso do percurso histórico de ocupação pela mulher do posto de palhaça: a oficina era aberta a ambos os sexos, porém apenas um homem compareceu, sendo todo o resto da turma formado por... mulheres! No segundo dia de oficina, o homem que havia desistiu, sendo uma oficina de palhaço com 12 mulheres. Como poderiam sair palhaços dessa oficina? Resultado: algum tempo depois dessa oficina, as participantes continuaram se encontrando, fazendo saídas de rua e formando um grupo só de mulheres palhaças, As Marias da Graça. Algum tempo depois, Ana Luisa Cardoso saiu do grupo, produzindo o solo “Margarita vai à luta!”.

Quando questionada sobre as referências que a atriz tinha para a criação da sua palhaça, fica claro o momento de transição que era vivido: não havia referências diretamente femininas. Eram homens, eram palhaços que se tornavam inspiração para a criação dessas palhaças. Nomes como Grande Otelo, Oscarito e Carequinha foram os mais citados em entrevista, sendo Carequinha o mais admirado por Ana Luisa. Fato que, segundo ela, atribuiu um tom masculino na construção da sua palhaça. É interessante que, ao tentar rememorar essas referências em outros lugares que não o teatro e o circo, um nome foi citado por quase todas as entrevistadas: Lucille Ball. Segundo Ana Luisa Cardoso, Lucy era o mais próximo de uma mulher palhaça, apesar de assumir papel de cômica no seriado norte-americano “I Love Lucy”. No circo, as primeiras referências femininas de palhaças que tive acesso eram esposas de palhaços. Coincidência ou não, Lucille Ball estrelava o seriado ao lado de seu marido Desi Arnaz, que fazia o papel de Branco.

Lucille Ball, eu acho que é uma grande palhaça e ninguém percebe isso, eu já dei essa dica, algumas vezes, porque ela, a Lucy, ela tinha um programa de televisão, aliás, era a repetição quando eu via quando eu era pequena, adorava ver... Porque a gente pensa assim em palhaço, mas aquilo dali.. por exemplo o que era o Chaves hoje, aliás a dez, quinze anos atrás, a Lucille Ball era pra mim... e era mulher. Mas ela tem um marido, que é o branco, esse marido exigia dela uma dona de casa, então ele saía para trabalhar, e quando ele saía pra trabalhar pra voltar, ela fazia tudo pra receber o marido, só que tudo ela não sabia fazer! Ela não sabia cozinhar, não sabia passar, não sabia lavar... então ela tinha uma amiga, coitada, que se criava uma confusão, a gente via tortas na cara dela, coisas que ela tava *[sic]* fazendo e explode e aí ficava tudo preto, entendeu? Eu via aquilo... tanto é que tinha Jeannie é um Gênio

também... olha só! Vou escrever sobre isso! (risos) E a Samantha... são referências femininas... tô [sic] falando de comédias e coisas de televisão, que quando eu era criança na minha época via televisão, né [sic]... se a gente for pegar pelo Brasil, já AS comediantes já era uma coisa mais puxada... Dercy Gonçalves eu só fui ver depois da infância, mulher, né [sic]... (CARDOSO, 2013)

Ao ver vídeos do seriado, notei uma relação interessante entre a figura de Lucy e a exploração do ridículo. A atriz explora esse ridículo em coisas específicas do ser mulher, como por exemplo, no episódio onde Lucy e Ethel (sua amiga) escrevem e estrelam um musical, no qual Lucy consegue o papel de cigana feia e Ethel de protagonista doce e delicada¹⁷. Essa relação é expressa como um tema geral do *sitcom*, no qual Lucy tenta ser uma esposa “prendada” para seu marido, mas acaba sendo extremamente desajeitada.

Quando questionada sobre a questão da procura de uma comicidade especificamente feminina, Ana Luisa afirma que vê a discussão como algo passageiro, por ser uma coisa que sempre existiu. Nesse momento ela cita a pesquisadora Alice Viveiros de Castro, que relatou a existência de bobas da corte na idade média.

Essa comicidade sempre teve, porque, por exemplo, a Alice na pesquisa dela ela foi encontrar na idade média bobas da corte... isso eu não sabia... impressionante... agora no circo eu já ouvi depoimentos de circenses: olha eu nunca tinha visto mulher palhaça, eu vejo filha, vejo sobrinha se vestir de home e fazer palhaço. Ou quando tinha era caricata, aquela coisa... Mas a palhaça... quer dizer... e eu acho que ainda tá [sic]... no circo o que funciona é o palhaço!

A existência de mulheres palhaças no circo, como citado anteriormente, me parece ser nebulosa e até mesmo duvidosa. Devido ao caráter tradicional, extremamente respeitado no ambiente circense, parece-me que o palhaço, na maior parte do tempo foi um lugar masculino, ou seja, era mais comum ver homens palhaços. Porém, não acredito que simplesmente “apenas” palhaços funcionem no picadeiro. Pode-se simplesmente pensar em tal possibilidade a partir do momento em que temos convenções sociais que façam o público, ao chegar para assistir o espetáculo, esperar que o palhaço do circo seja homem, não admitindo mudança nesse padrão estabelecido. Outra coisa é a possibilidade desse mesmo público ver uma mulher palhaça, e se deixar envolver pela sua atuação, permitindo assim que ela faça rir. Acredito que bons ou maus artistas teremos em qualquer sexo, mas confesso que as questões sociais embutidas na história do corpo feminino e de sua forma em lidar com o seu grotesco, impeçam algumas

¹⁷ Link do episódio no youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=MxQXUdMekWo>

palhaças de se “entregarem” ao ridículo como a maioria dos homens. Até hoje, século XXI, nos é exigido ainda um padrão de beleza, uma posição diante da casa, dos filhos. Isso ainda é real, e é natural que seja: como se libertar tão rapidamente de séculos de opressão? A poetização extremada do *clown*, ao ser trabalhado em outras instâncias que não a circense, serviu de escudo para um trabalho menos detalhado sobre o grotesco, servindo para mascarar a dificuldade que muitas mulheres têm de trabalhar com seu próprio grotesco.

Esse trecho da entrevista e das minhas reflexões me faz lembrar uma oficina ministrada por mim e pelo Coletivo D’elas¹⁸ de comicidade feminina no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará em 2012. Na oficina trabalhamos com palhaças iniciantes e já iniciadas, voltando uma atenção maior para questões ligadas ao corpo e a feminilidade das palhaças. Um dos depoimentos me deixou bastante intrigada, me fazendo refletir um pouco mais sobre tais ações formativas. Uma das alunas, ao falarmos na descoberta de como lidar com o grotesco em sua palhaça, depois de um exercício,



Figura 2 - Imagem do espetáculo "Margarita Vai a Luta". Fonte: Acervo da artista.

falou que nunca teria coragem de fazer o que fez se houvesse um homem presente. Isso me fez pensar várias coisas: uma limitação natural de uma artista que inicia sua caminhada? Se sim, não teria sido então mais proveitoso, para ela, essa oportunidade de se conectar com seu ridículo pessoal nessa situação, na qual ela se sentiu segura e confortável para isso, fazendo seu rendimento ser melhor? Ou teria sido melhor estar entre homens para desenvolver essa possível limitação? Essas perguntas me seguiram durante alguns dias, acho que me seguem até hoje...

¹⁸ Grupo de palhaças do qual faço parte, que se encontra de vez em quando para realizar alguns trabalhos.

Lilian Morais

Ao adentrar na pesquisa sobre a presença de mulheres palhaças, o espaço teatral tem sido o mais fértil e rico de nomes, histórias e representatividade. Ao encontrar com a atriz e palhaça do grupo Off Sina Lilian Morais, minha felicidade foi enorme: estar em contato com alguém que representa um lugar outro, o do circo-teatro, do teatro de rua. Inicialmente como grupo de teatro de rua, o grupo Off Sina se define como uma “companhia de circo-teatro itinerante”, tendo estabelecido relações com o universo circense a partir de 1991 com uma pesquisa sobre o palhaço. Todos os espetáculos do grupo são voltados para espaços abertos: ruas, praças e espaços alternativos.

Com uma equipe grande e tendo Ermínia Silva como coordenadora de pesquisa, hoje o grupo desenvolve uma pesquisa intitulada "Grupo Off Sina: o circo e a cidade", que vem em continuidade a pesquisa inicial do grupo sobre o casal de palhaços Tremitremiti e Corrupita. Essa pesquisa inicial resultou no espetáculo “Tremilicando”, que trouxe a cena através de Lilian Morais e Richard Rigueti um pouco da obra do casal de palhaços circenses, responsáveis segundo Lilian, pela imersão do grupo no universo do circo. Tais laços se estreitaram de uma forma que o grupo Off Sina recebeu, após a morte do casal, todo o acervo que era dos dois: figurino, maquiagem, perucas, todos os aparelhos e um táxi maluco, que está sendo reformado pelo grupo.

Pausa para um detalhe importante: o nome da palhaça de Lilian é Currupita, e de Dona Alvina, mulher de seu Doraci, o Tremitremiti, Corrupita. Como? A atriz explica;

Lilian Morais: (...) Eu sonhei que eu tava de baixo da lona desse circo e que eu tava sozinha assim no meio do picadeiro e fazendo uma brincadeira que é de criança... que a gente fala vamo dar o corrupio? Quando você põe as mãos assim pra frente, gira, gira, até ficar tonta? Exatamente isso, Eu sonhei que eu estava ali, segurando alguém que eu não via quem era, mas que a gente estava dando um corrupio, que aí essa sensação do corrupio me vinha algumas palavras... Girar, corripitar, corrupio, corripitar... currupita! Aí eu acordei e escrevi currupita... Aí chegou no ensaio, e aí Lilian, já tem nome? Eu falei, tem! Currupita! Currupita? É Currupita... Bom, beleza, aí começamos e tal a ensaiar, e aí passou-se um tempo, os laços de amizade foram se estreitando, um belo dia eu e Richard fomos a casa do Tremi e da Corrupita, só que eu fui a casa do Doraci e da Alvina...

Elaine: Não sabia ainda que era ela palhaça...

Lilian Morais: Nem quem era ela! A figura dela, eu não conhecia. E aí chegando lá o Tremi nos apresentou, olha essa é minha esposa... aí eu olhei e falei: ah mas eu lembro da senhora! Ela era a pessoa que ficava na bilheteria e depois ela corria pra ficar no balcão do barzinho, da lanchonete. Ela era a pessoa que todo dia eu falava, eu falava com a bilheteira, com a moça da venda, mas eu não sabia que ela era a dona do circo... E aí, eu disse: ta mas eu conheça a senhora, vi várias vezes lá e tal... aí ele disse, essa é minha esposa a palhaça Corrupita. Aí gelou né (risos)... eu disse: como?! É.. ela se chama Corrupita! Aí eu falei: preciso falar uma coisa pra vocês, não posso sair daqui carregando esse fardo (risos)! Juro de pé junto que eu nunca ouvi

falar esse nome! Ah porque? Então, porque eu estava fazendo uma ensaio lá no seu circo, e aí a gente precisava de um nome par minha palhaça, todo mundo tinha nome e eu não tinha nome, aí contei a historia (...) Corrupita, cheguei nesse nome! (...) Então eu sou a Corrupita e você é a Currupita! E aí ficou criado o nome, passou o susto né, o constrangimento, quando ele falou "Corurpita"... (risos) Que a gente tem um monte né! Um monte de pipoca, de picolé, de paçoca, né não?! Aí eu falei, ai meu Deus, mais uma! E um nome tão, distinto né, particular... Mas que bom... Tem uma diferença aí em uma vogal! (MORAIS, 2013)

Particularidades e voltas do destino explicadas me interessei bastante pelo fato da iniciação do grupo ter acontecido por intermédio de um casal de palhaços circenses. Importante ressaltar que seu Doraci, o palhaço Tremitremi, não considerava Dona Alvina, a palhaça Corrupita, como palhaça e nem ela mesma. Segundo ele, sua esposa era uma *crownette*, nome dado as ajudantes dos palhaços, na maioria das vezes as mulheres que no circo atuavam do lado dos palhaços, normalmente suas esposas ou filhas. Fato explicado devido à tradição circense que estabelece a figura do palhaço uma figura masculina, uma função do homem. Porém, não considerar sua esposa palhaça não o impediu de aceitar a existência delas, afirmando para Lilian que ela era a primeira mulher palhaça que ele via.

Por mais que o trabalho do grupo antes de 1991 estivesse ligado ao trabalho do ator e a teorias como as de Artaud e Grotowski, quando indagada sobre as referências para o grupo, Lilian responde prontamente sobre os palhaços brasileiros, tais como Arrelia, Carequinha, o próprio Tremi e os palhaços brasileiros de picadeiro, entendo que existe uma diferenciação, especificidades no trabalho de palhaços de picadeiro e de palco. Segundo ela essas especificidades residem tanto em diferenças espaciais quanto no trabalho de encenação e principalmente na dramaturgia. Segundo ela;

Então eu diria que a nossa base sempre foi os palhaços brasileiros. Trabalhar com a dramaturgia, a encenação e a atuação. Entender como se dá, como se constrói a dramaturgia de um palhaço, por exemplo, não é como a dramaturgia de um espetáculo, não é um texto de teatro... É diferente... E aí quando você começa a trabalhar, começa a fazer uma resgate das reprises clássicas, que a gente encontra, assim, um certo preconceito, puxa vida, tanta coisa pra se fazer né?! Tanta coisa pra se fazer e vocês vão pesquisar justamente as reprises clássicas?! Todo mundo faz isso! Ok, mas eu não sou todo mundo. Você faz de uma forma eu faço de outra. Porque somos palhaças e com personalidades diferentes... A gente se manifesta, a nossa atuação, a nossa encenação, a nossa dramaturgia, apesar de ser a mesma, ainda assim é diferente. Então, a nossa base foi toda em cima disso mesmo, em cima da construção dessa dramaturgia em cima do palhaço brasileiro de picadeiro. (MORAIS, 2013).

Quando perguntei como era ser palhaça nesse universo mais próximo do circo e da rua, eis minha surpresa em ouvir sua resposta: “normal!”. Mas essa

surpresa não me remeteu a algo ríspido ou prepotente, mas a alguém corajoso, no mínimo. Se analisarmos o panorama histórico da figura feminina dentro do universo circense, ela estará mais próxima dos números relacionados à maestria corporal da contorcionista e trapezista. Entendendo a organização circense como uma formação tradicional, rigorosa e extremamente disciplinada, essa outra ocupação de papéis disseminada pela formação teatral teve mais entraves para adentrar no universo do circo. Lilian continua sua explanação contando que, uma de suas preocupações era que seus companheiros de cena tinham em quem “se inspirar” para a construção de seus palhaços, enquanto ela não tinha uma referência feminina na qual se espelhar. Ao falar isso para Richard, ele responde: “Pois se prepare para ser uma referência!”.

Eu sentia muita falta disso, mas ao mesmo tempo eu olhava para aqueles palhaços e pensava comigo mesma: você quer referência melhor do que isso? Então a partir deles é que eu fui construindo e entendendo como é que se processava a formação de uma palhaça. Que pra mim não é diferente da formação de um palhaço. Tem também as suas especificidades, porque somos mulheres, olhamos o mundo de uma maneira diferente, pensamos a vida de uma outra forma, e isso é claro que vai se refletir na minha cena. (MORAIS, 2013)

Ainda sobre o fato de estar envolvida dentro do universo do circo e do teatro de rua, Lilian contou um acontecimento que achei interessante registrar aqui:

E o que eu acho mais interessante disso é que assim, nós já participamos de vários festivais de circo, festivais de famílias de circo, e eu estive em um festival que no final do espetáculo, eu e o Richard fizemos uma reprise que se chama "O Maestro e o Guarda". E fizemos essa reprise, quando acabou veio um moço, muito novo, bem novinho assim, devia ter uns 21 anos, o que depois vocês vão entender o susto maior, que foi ver uma pessoa tão jovem pensar daquela maneira, segurando uma criança bem pequena... E ele dizia "eu quero falar com você". Mas falou assim incisivo e eu falei "pois não", ele falou "eu queria dizer pra você que você acabou, acabou com o meu sonho." Nossa! (risos) pronto, eu fiz uma M deste tamanho e o cara agora... Sim vamos conversar... Falei tá bom então, o que é que aconteceu? Ele me mostrou a menina que era deste tamanho (mostra o tamanho da menina) vocês não tão vendo o tamanho né?! (risos) Mais ou menos uns cinco anos de idade a pobrezinha, disse pra mim "ta vendo essa menina aqui? Ela é minha filha. Essa menina desde quando ela nasceu, sabe qual foi o primeiro presente dela? Foi um tecido. Eu e minha esposa estamos preparando essa menina desde quando ela nasceu, pra ela fazer tecido, pra ela fazer lira... E ela dizia pra mim desde pequena, que ela não queria fazer isso, que ela queria ser palhaça. E eu dizia pra ela que palhaça não existe. E você sabe o que ela falou assim que ela te viu?" Eu disse não, mas já imaginava né, "ela disse pra mim assim: papai você é muito mentiroso, você falou pra mim que palhaça não existe e palhaça existe!" Aí eu falei então... Ta aí uma oportunidade de você se retratar com sua pequena, fico feliz que isso tenha acontecido dessa maneira, mas realmente palhaça existe. (MORAIS, 2013)

O fato da posição do pai planejando para a filha um papel um pouco mais “*glamuroso*” dentro do espetáculo circense não me remete apenas a tradição de que o lugar do palhaço é um lugar masculino, mas a própria formação social na qual os pais preparam a filha para um determinado modelo de mulher construído ao longo dos séculos e desconstruído com o movimento feminista, o que aponta mais uma vez a íntima relação entre a palhaçaria feminina, ou a comicidade feminina, e os fatores sociais como determinantes e denominadores dessa comicidade. Não é só o lugar da mulher no circo, mas é o lugar



Figura 2 - Lilian Morais e a palhaço Currupita em "Borralhuda". Fonte: Acervo da artista.

da mulher dentro da sociedade como um todo que determina essas relações de poder e ocupação de cargos e posições. Como afirma Kergoat (1989);

Que os homens sejam prioritariamente designados para a produção e as mulheres para a reprodução (trabalho assalariado/trabalho doméstico), que as tarefas produtivas sejam reservadas ora aos homens, ora às mulheres... isso é tão comum a todas as sociedades e tão antigo que esses dados apareceram de início como "naturais" e "evidentes", a tal ponto que nenhuma necessidade (objetiva ou subjetiva) de tratar esses fenômenos se manifestou (...) Claro que a família, o trabalho... apareciam como campos sociológicos, mas como campos fechados, delimitados pelo destino natural da espécie: a sociologia da família, aceitava como um dado (e portanto sem questionar) os papéis masculinos e femininos; aos homens, a ida à guerra ou a responsabilidade pela subsistência econômica da família, às mulheres, a atribuição do trabalho doméstico...; (...) Em suma, esses dados não tinham (salvo em etnologia) o *status* de fenômenos sociais. Foram necessárias as interpelações do feminismo para que essas certezas fossem abaladas. Ao longo desses anos, os papéis no assalariamento e na família apareceram como o que são, isto é, não como o produto de em destino biológico, mas como um "*constructo social*," resultado de *relações sociais*... (KERGOAT, 1989, p. 1-2)

Em 1920 as filhas eram educadas para serem mais tarde mães e esposas, hoje elas são educadas para ter uma carreira profissional e ainda serem mães e esposas. Ainda são educadas, salvo exceções, para ocuparem o papel social destinado a mulher.

Porém quando questionada sobre essa nuance, Lilian acredita que tudo faz parte de uma tradição, de uma cultura, que esses são os definidores do lugar ocupado por essa

mulher. Para a dissertação, essa questão do lugar feminino na sociedade se tornará uma questão importante, sendo desenvolvida mais a frente.

Com o depoimento de Lilian, pude sentir mais efetivamente essa intercessão entre duas áreas de criação que não precisam se excluir para serem legítimas. Pelo contrário, talvez esse contato mais efetivo com o circo traga algo da figura original do palhaço perdida durante as adaptações e reconstruções dela através da formação de metodologias e pensamentos teóricos a cerca do que é o clown e do que é o palhaço, considerando uma diferenciação entre as duas tipologias.



Figura 3 - Lilian Morais, palhaça Currupita.
Fonte: Acervo da artista.

As Marias da Graça

“Ninguém avisou a gente que não podia ser palhaça”¹⁹

As três mulheres estavam animadas, reunidas em um café no Rio de Janeiro. Se perguntando sobre a real vinda da quarta, que acabou não podendo comparecer a entrevista, começamos de forma descontraída. Ao perguntar sobre a formação do grupo, o que já tinha sido explicado por Ana Luisa Cardoso em entrevista, Karla Conká, uma das atrizes que ainda faz parte do grupo As Marias da Graça, e está presente desde sua formação diz a frase no topo do tópico. Quando se é “novidade”, talvez, a ignorância seja uma vantagem, e foi o que aconteceu no caso daquelas mulheres que, após uma oficina de *clown* ministrada pelo argentino Guillermo Angelelli, na qual apenas mulheres permaneceram até o fim, saíam aos domingos vestidas de palhaças, sendo indagadas: “Mas não é palhaço? Não! É palhaça, estamos de saia!”.

Só que aí o que acontecia, era uma sorte, eu entendo isso como muita sorte, cada vez que a gente chegava no aterro tinha um jornal lá... “Domingo no parque no aterro” aí clicava as Marias da Graça... Aí um dia na lagoa... “pá” foto... Aí começou a ter... como é um lugar de entretenimento né, como vai

¹⁹Karla Conká em entrevista cedida para pesquisa.

muita gente, normalmente os jornais vão pra lá pra pegar coisas que acontecem, onde a família carioca pode se divertir.. enfim, aí a gente começou a chamar realmente a atenção, porque começou a sair no jornal, e a mídia começou “quem são, que é isso...”(CONCÁ, 2013)

Ainda sem uma dimensão exata do que o grupo representava historicamente e como ele iria influenciar o trabalho de outras artistas, após a saída de duas importantes integrantes (Ana Luisa Cardoso e Isabel Gomide), o grupo opta por se fortalecer, convidando mais duas atrizes para fazer parte como estagiárias. Segundo elas, naquela época, ainda não se tinha dimensão do trabalho realizado, sendo influência e inspiração para muitas outras artistas. Mudando a realidade do universo do palhaço com situações femininas como a palhaça grávida, o casamento, a mudança das gags para um estilo de interpretação adaptado ao feminino, o grupo se fez referência, mesmo, segundo elas, sem ter ainda muita noção disso.

Segundo Karla Concá, no início da formação do grupo, elas faziam saídas de rua regularmente, o que levou o público a esperar que aquelas palhaças aparecessem no domingo. Diante disso, surgiu a necessidade de desenvolver um número, que resultou em um número de casamento. Ressalto também o relato de que, no início, o grupo dificilmente era chamado para festivais e eventos do gênero, sentindo dificuldade de acesso a espaços e a falta de valorização. E a primeira pergunta que surgia na cabeça delas diante de tantas dificuldades era: será que é porque somos mulheres?

Sobre o Festival Esse Monte de Mulher Palhaça, elas afirmam a intenção de criar espaço para apresentação do trabalho de mulheres palhaças, um espaço, segundo ela, ainda pequeno, mas que é conquistado a cada edição do festival. Também registram

a polêmica que é a produção de um festival apenas para mulheres, e a oposição em relação à estrutura do festival. Sobre isso, elas afirmam que a intenção é criar um espaço inexistente, promovendo uma oportunidade que antes não

existia: “se não chamam a gente pra festival, a gente cria o nosso!” (CONCÁ, 2013).



Figura 5- Grupo As Marias da Graça: Samantha Anciões (Iracema), Carla Koncá (Indiana da Silva), Vera Lúcia Ribeiro (Shoyu) e Geni Viegas (Maffalda dos Reis).

Cia Frita

Ao fim de mais uma entrevista, em especial dessa com a Companhia Frita, tive a seguinte reflexão: como nós temos referências! Sorte? Somos privilegiadas por já existirem tantas mulheres palhaças maravilhosas nas quais podemos nos espelhar, ou seremos responsáveis por uma mudança no pensamento sobre o assunto? Tive esse segundo questionamento a partir de uma fala de Mariana Rabelo, atriz da companhia que defendeu há pouco tempo sua dissertação de mestrado pela UNIRIO que fala sobre o assunto, sendo inclusive referência usada durante a minha pesquisa.

Outra coisa, não quer dizer que hoje, pelo menos, que esses festivais vão tratar de temas considerados femininos, é um mercado pras mulheres mostrarem o que estão fazendo e discutirem o que estão fazendo, não quer dizer que todo mundo vai falar de cor de rosa e calcinha... Porque eu acho que já teve esse momento, que o único tema era casamento, solidão e casinha... e teve um momento que as mulheres só podiam brincar de casinha, hoje a gente pode brincar do que a gente quiser e pode ser presidente do Brasil, então a gente pode fazer o que a gente quiser em relação ao palhaço, mas é um mercado, um campo de atuação, uma vitrine de trabalho, isso é uma coisa... (RABELO, 2013)

Pensando nessa afirmação, podemos refletir em que momento, dentro dessa reivindicação de espaço que mulheres palhaças fazem, nós realmente estamos? Será que realmente já passamos dessa fase? Ou não? Acredito que, tanto já passamos dessa fase, quanto existe a necessidade de definir conceitos. Definir do que se trata tal comicidade feminina não seria apenas uma necessidade acadêmica, mas uma necessidade prática. Esse fato, em minha opinião, se deve ao uso corrente dessa expressão dentro do universo da palhaçaria feminina e dos festivais, sendo o que motivou a própria pesquisa em questão. Pois a dúvida é extremamente recorrente: afinal, é a comicidade feita por mulheres ou a comicidade feita de mulheres²⁰?

A Companhia Frita hoje é composta por Raquel Théo, Erika Freitas e Mariana Rabelo. As três atrizes estão em cena com seu mais novo trabalho: “A Fantástica Baleia Engolidora de Circos”, sob a direção de Álvaro Assad. Logo no início da entrevista, ressaltaram que esse trabalho não aborda especificamente o universo feminino, e que em especial as atrizes Raquel e Érika não são tão provocadas pelo questionamento. Porém, como espectadora, por mais “neutras” que se apresentem a figura de suas palhaças, e até um pouco masculinizadas, como no caso de Mariana, vejo sim três

²⁰ O termo aplicado “de mulheres” indica o que foi explicitado no capítulo anterior desta dissertação: comicidade feita a partir do universo feminino. Foi usada essa expressão para ressaltar a proximidade entre as duas definições, indicando a delicadeza e sutileza com a qual o assunto é tratado aqui.

lindas, doces e atrapalhadas palhaças em cena. Aqui concordo com a afirmação de que para ser mulher e palhaça não precisamos vestir rosa e falar de assuntos relativos ao ser mulher, sendo essa apenas uma das possibilidades.

Na pergunta relativa às referências notei a diferenciação com relação à entrevista com outras palhaças. Sim, estamos servidas hoje das mais variadas referências, inclusive femininas. Márcio Libar, Aldevane Néia, Ricardo Puceti, Lily Curcio, Avner, Teatro de Anônimo, Giulia Tomazino, para falar apenas algumas referências, muito bem equilibradas entre homens e mulheres que atuam como palhaços e palhaças. Nesse momento percebi que, com tantas referências e com o caminho até aqui trilhado, talvez seja o momento de encaminhar a discussão sobre a palhaçaria feminina para outros campos, dando a contribuição da nossa geração tão bem referenciada. Isso me fez pensar e reafirmar a importância dessa pesquisa e de outras que seguem a mesma temática, como a da própria pesquisadora Mariana Rabelo.

Foi interessante notar que, por ser um assunto que se popularizou, as resistências por parte das próprias mulheres surgem na forma da desconfiança: desconfiança sobre um conceito, sobre os festivais, sobre a legitimidade do seu próprio trabalho. Por esse motivo sinto que talvez seja o momento de encaminhar as discussões para campos ainda não explorados e mais frutíferos, como Mariana falou na entrevista, “já teve esse momento, que o único tema era casamento, solidão e casinha...”.

Vejo que é o momento de tirar a discussão de questões da luta feminina por busca de espaço e levá-la a outras instâncias, talvez mais

técnicas e mais ligadas ao trabalho prático em

si. Mulheres que são palhaças não são mais uma exceção ou algo incomum. Pelo contrário, já é uma realidade diária, e por ser assim talvez seja o momento das próprias mulheres tratarem o assunto dessa forma.



Figura 6-Cia. Frita em "A Fantástica Baleia Engolidora de Circos". Fonte: Acervo do grupo.

CAPÍTULO 2: POSSIBILIDADES DE UMA COMICIDADE FEMININA

2.1. A COMICIDADE

2.2. O FEMININO E AS QUESTÕES SOCIAIS E DE GÊNERO.

2.3. SALTO, BLUSH E RÍMEL: MATERIAL PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA COMICIDADE FEMININA.

2.4. COMPOSIÇÃO DE UM UNIVERSO FEMININO

2.1. A COMICIDADE.

Ao estudar o cômico, o riso e suas formas, me deparei com a palavra *comicidade*, algo que é inerente ao universo cômico e intimamente ligado a ele. Suposições e classificações de tipos de cômicos parecem sugerir que o conceito de comicidade se concretiza na prática do próprio cômico, sem a atenção para especificações do que é comicidade. Para definir o próprio gênero, busca-se como base a oposição de gêneros (trágico *versus* cômico) caminhando em sua definição por uma via negativa, caminho não menos importante. Porém, para o desenvolvimento desse trabalho, acho mais interessante falarmos da comicidade, e conseqüentemente do cômico em si. Resgato, para isso, o que Vladimir Propp (1992) usa em seu livro *Comicidade e Riso* como caminho metodológico:

A contraposição do cômico ao trágico e ao sublime não revela a natureza da comicidade em sua especificidade, sendo que é este justamente nosso objetivo. Tentaremos dar uma definição da comicidade sem nos preocuparmos com o trágico ou com o sublime, mas procurando compreender e definir o cômico enquanto tal. Nos casos em que, por uma razão ou outra, o cômico tiver relação com o trágico, isso será levado em consideração, mas não será este o nosso ponto de partida. (PROPP, 1992, p.19)

Acredito que tal caminho seja apropriado quando parte-se do anseio de entender a comicidade enquanto um processo que resulta em algo que participa da natureza cômica, enquanto um procedimento de construção que, como em todo processo de construção teatral, se manifesta em várias vias de acesso (dramatúrgicas, de cena ou relativas ao trabalho do ator). Observei que o estudo da comicidade enquanto conceito tende a começar com uma revisão histórica de como a comédia foi vista como gênero inferior, discussão que leva em consideração, segundo Propp, conceitos estéticos da época dos antigos gregos, atualizada em seguida por outros autores.

Para Aristóteles era natural, ao tratar da definição da essência da comédia, partir da tragédia como seu oposto, pois, na prática e na consciência dos antigos gregos, justamente a tragédia tinha um significado prioritário. Quando, porém, esta contraposição continua a ser levada adiante nas estéticas dos séculos XIX – XX, ela se revela morta e abstrata. Para a estética do idealismo romântico era natural fundamentar qualquer teoria estética no sublime e no belo e opor-lhe o cômico como algo baixo e contrário ao sublime. Contra essa interpretação já se insurgia Belínski, que, conforme vimos, tivera ocasião de mostrar, com o exemplo de Gógol, a grande importância que justamente o cômico pode vir a ter na arte e na vida social. Porém, essa intuição de Belínski não foi retomada por outros; continuou-se a acreditar no fato de que o cômico se opõe ao elevado e ao trágico como um princípio sem necessidade de demonstração. Dúvidas quanto à verdade desta contraposição já haviam sido expressas pela estética positivista alemã do

século XIX. Assim, Volkelt escrevia: “o cômico é examinado no âmbito da estética, segundo um ponto de vista completamente diferente daquele do trágico”; “o cômico não é absolutamente um elemento oposto ao trágico, embora não possa ser inserido na mesma serie de fenômenos aos quais pertence também o trágico [...] Se existe algo oposto ao cômico, é o não-cômico, o sério” (55, 341, 343). Ele diz o mesmo do sublime. Esta ideia, que outros também expressaram, é sem duvida correta e profícua. O cômico deve ser estudado, antes de mais nada, *por si e enquanto tal*. (PROPP, 1992, p. 18)

Para esse trabalho, acredito que ver a comicidade em forma de processo que encerra em si suas próprias especificações e particularidades, seja adequado. Durante a escrita, em seu título e sua prática, utilizarei o termo *comicidade feminina*, que será o foco de discussão e estudo. Por isso, acho necessário iniciar esse capítulo com uma explanação de uma possível definição para a palavra *comicidade*.

Vamos, antes de tudo, esclarecer para este estudo o riso como efeito, como resultado do que é cômico, do que a comicidade constrói. Portanto, a comicidade corresponderia ao risível e seus mecanismos. Como define Marcus Mota;

Podemos começar a organizar esse aparente caos reconhecendo que um grupo dessas dispersas referências diz respeito ao efeito que a comicidade produz – rir. Logo, uma das características da comicidade residiria em seu efeito na produção de um desempenho, de atos em quem dela participa. Tal característica, porém, apesar de tão evidente e fundamental, não define totalmente a comicidade. Há experiências cômicas, performances que não fazem rir. E há vários tipos de risos, desde a gargalhada espalhafatosa, uma convulsão e perda de folego, até um riso de constrangimento, o rir sem graça, o riso silencioso. (MOTA, 2012, p. 62)

Talvez, a característica apontada pelo autor como fundamental, mas não totalmente definidora, encerre em si uma classificação primordial. Acredito que entender a comicidade como mecanismo de alcance do riso é o primeiro passo para entender a palavra como um conceito específico. Porém, é válido lembrar que existem classificações do próprio riso, tais como o sorriso, o riso contido e a gargalhada, mas igualmente válido é lembrar que todos eles residem dentro da mesma seara: o riso, portanto, dentro da essência do que se caracteriza o cômico e sua comicidade. E mais, pode-se destacar que não encontraremos cenas cômicas, ou seja, que trabalham o riso como forma de recepção, qualquer que seja ele, somente em uma comédia, principalmente quando falamos das formas teatrais contemporâneas. Pode-se encontrar o cômico na forma do riso irônico, na crítica social, ou no simples alívio cômico encontrado em tramas trágicas.

No sentido de produção, pode-se pensar na comicidade em vários ângulos, tais como: mecanismos do cômico, técnicas, formas ou dramaturgias. Esses pontos focais se referem à comicidade enquanto um processo, enquanto um procedimento de criação.

Tais processos podem ser abordados do ponto de vista tanto da criação de cena quanto do trabalho daquele que se apresenta como quem executa tais procedimentos: o próprio ator.

Como objeto de investigação, a comicidade exige que se aproxime dela comicamente. Rindo? Não só: rir é o efeito. A comicidade estrutura uma experiência que pode ser analisada em seus procedimentos. O primeiro passo é a compreensão de sua performatividade. (MOTA, 2012, p. 74)

Cada um desses “locais” de desenvolvimento da comicidade podem se referir a tipos cômicos específicos, ou estudos feitos acerca da comicidade e do riso. Como por exemplo, nos estudos do filósofo francês Henri Bergson.

Em sua obra: “O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade”, o autor faz um estudo sobre a comicidade em geral. Em sua teoria ele defende que o riso tem uma origem social e se constitui como uma correção de anomalias sociais causadas pelo cômico, desvio negativo da “normalidade” social. Assim, ele desenvolve uma teoria que define o cômico como “mecânico aplicado sobre o vivo”. O riso vem como correção de tais anormalidades.

Para Bergson, a sociedade e a vida exigem que o homem esteja em constante adaptação, submetido às forças complementares de tensão e elasticidade que a vida coloca em jogo (...) A ausência de adaptação e mudança constantes constitui, então, o mecânico - uma espécie de doença, um desvio em relação ao que é dado por natureza. A definição do cômico com “mecânico aplicado sobre o vivo” ganha sentido na medida em que o riso adquire uma *função social*: aquilo de que se ri é aquilo de que é preciso rir para restabelecer o vivo na sociedade. (ALBERTI, 1999, p. 185)

Bergson estabelece alguns mecanismos que destacam esse mecânico relacionado ao vivo, tais como o cômico acidental, estabelecido pela distração, o cômico das formas, dos gestos e das situações onde ele destaca três jogos infantis como recursos cômicos: a caixa de surpresas, relacionada aos acontecimentos surpreendentes que antes de acontecer tomam fôlego, ou corda para aparecer; o polichinelo, quando o personagem se vê entre duas opções e acha agir por livre vontade quando, na realidade é persuadido; e a bola de neve, que se constitui nos acontecimentos que se acumulam. Bergson ainda destaca três elementos que, segundo ele, acontecem na vida real e são transportados para o teatro como estratégias cômicas, são eles: a repetição, a inversão, e a interferência de séries distintas.

Esse é apenas um exemplo de uma exploração específica do que seria um conceito para comicidade. Não é meu objetivo aqui constatar a funcionalidade de tais

mecanismos. Interessa-me mais, a forma como Bergson organiza seu pensamento acerca dessa comicidade, e sua proposta de abordagem.

É pensando nesses tipos, nesse processo de construção do cômico, que a comicidade feminina pode ser aqui abordada. É a partir da análise desse processo e do que ele é composto, que proponho que essa comicidade seja trabalhada e explorada, principalmente, por essas mulheres que se utilizam da sua natureza feminina socialmente definida, dos arquétipos e estereótipos, dos tipos cômicos femininos e do grotesco como material de trabalho tanto para a construção de suas palhaças quanto para a construção das cenas e de sua dramaturgia.

2.2. O FEMININO E AS QUESTÕES SOCIAIS E DE GÊNERO.

Parece-me inevitável ver a questão da comicidade feminina primeiramente como fator social/cultural e de gênero. A partir do momento que esses dois elementos são assumidos dentro do trabalho de atrizes/palhaças, pode-se perceber sua peculiaridade, no sentido de que o trabalho se constrói em torno de uma definição social da figura da mulher, ou seja, de uma definição de gênero enquanto elemento que é construído culturalmente. Pude observar na revisão histórica feita para a pesquisa que o lugar do palhaço, na maioria das vezes, foi um lugar masculino. Quando começo a defender uma comicidade feminina trabalhada por mulheres palhaças, além de falar desses mecanismos de alcance do cômico propostos pela palavra comicidade, defendo o direito da mulher ao ridículo, ao grotesco, direito somente alcançado após transformações de natureza social. Acho importante esclarecer que a busca da igualdade está muito mais ligada à busca do direito pela diferença e a tolerância. Porém, qual o significado de feminino? Diante das discussões sobre gênero e sexo que permeiam a contemporaneidade, parece-me complicado falar de um universo feminino sem pelo menos pincelar tais questões e deixar claro que a consideração da existência de um universo feminino aqui, leva em conta a história social que produziu esse conceito, elegendo a divisão binária entre homens e mulheres.

Mesmo sendo essa construção alvo das críticas das teorias de gênero atuais, acredito que pensar e refletir o trabalho dessas mulheres palhaças, pelo menos em relação ao que pude assistir até agora, é observar a existência de um lugar feminino, seja para sua ironização, crítica ou desconstrução, e que esse lugar está pautado em uma história social que dividiu as categorias homens e mulheres. Como, por exemplo, no espetáculo

“Zabelinha” do grupo As Marias da Graça onde é questionado esse local feminino diante de determinadas posturas atribuídas à mulher dentro da sociedade, como a necessidade de se casar e constituir uma família. No espetáculo, que se estabelece quase como uma contação e história onde as atrizes munidas de livros e sentadas cada uma em uma cadeira, contam a história de Zabelinha, moça que sonha em se casar com um príncipe, intercalada de comentários sobre suas vidas pessoais.

A discussão até o presente momento rodeia as questões de uma teoria feminista muito mais do que de gênero. Quem sabe, a partir de alguns anos, essas questões evoluam para âmbitos contemporâneos e adentrem na discussão de gênero, como já é apontado quando a palhaça e pesquisadora Mariana Rabelo, em entrevista a mim concedida, se questiona no que seria a comicidade feminina nos dias de hoje. Porém, para ter consciência disso, vejo ser necessário ensaiar tais questionamentos.

Porque eu acho que já teve esse momento, que o único tema era casamento, solidão e casinha... e teve um momento que as mulheres só podiam brincar de casinha, hoje a gente pode brincar do que a gente quiser e pode ser presidente do Brasil, então a gente pode fazer o que a gente quiser em relação ao palhaço... (RABELO, 2013)

Para Judith Butler (2003), gênero e sexo são resultantes de um mesmo fator, se traduzem na mesma coisa. Fato que questionaria as teorias femininas que defendem o gênero como fator culturalmente construído. O que realmente existiria seria uma identidade performativa, ou seja, essa identidade seria um efeito ao em vez de um princípio do sujeito em si.

Foi pelo caminho da crítica às dicotomias que a divisão sexo/gênero produz que Butler chegou até a crítica do sujeito e contribuiu para o desmonte da idéia de um *sujeito uno*. Note-se que Butler não recusa completamente a noção de sujeito, mas propõe a idéia de um gênero como *efeito* no lugar de um sujeito centrado. Nas palavras de Butler, essa possibilidade se apresenta: “A presunção aqui é que o ‘ser’ um gênero é *um efeito*” (p. 58, grifo da autora). Aceitar esse caráter de efeito seria aceitar que a identidade ou a essência são expressões, e não um *sentido em si* do sujeito. (RODRIGUES, 2003, p.180)

Os gêneros seriam uma construção resultante da elaboração de uma identidade específica performada por um sujeito, que “não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas são apenas produzidos como efeito de verdade de um discurso de identidade primária e estável” (BUTLER, 2003, p.136). Segundo a pesquisadora Milena Flick (2013);

Temos, portanto, a prerrogativa de que o feminino – como categoria que pretende universalizar características provisórias e contingentes, normatizando-as a partir de rituais do cotidiano (displicente e maquinalmente reiterados) –, poderia ser performativamente desestabilizado e implodido.

Para tanto, seria necessário forçar, em seu *interior*, a abertura de espaços para a autocrítica, para a paródia de si mesmo, abrindo fissuras e rachaduras a partir das quais, o gênero poderia ser reinventado e reinscrito. (FLICK, 2013, p. 34)

Proponho que seria a partir desse feminino como “categoria que pretende universalizar características provisórias e contingentes” que essa comicidade feminina irá trabalhar, características tais observadas como fatores históricos da construção e transformação do ser mulher até mesmo no momento do seu questionamento e desterritorialização, sendo a ironia e a crítica presente em parcela desse trabalho uma ferramenta de implosão.

Visto isso, pensemos nessas mulheres que passam a se assumir sexualmente, não no sentido de ser sensual, mas no sentido de trazer seu universo feminino para a construção da comicidade de suas palhaças e de suas gags. Para a mulher, socialmente falando, existiam (e tenho a impressão que ainda se trata dessas duas únicas opções) duas opções extremas: a figura da diva, da grande mãe, do belo e sublime, ou a figura da vagabunda, da prostituta. É o que sofriam atrizes e feministas, por não quererem ocupar esse lugar socialmente fabricado para elas. Segundo Cristiane Muñoz;

A mulher sempre esteve, dentro do imaginário coletivo masculinizado, mais próxima do sublime, quando não, ao contrário, aquela que não se comporta de maneira a ser identificada com a diva, a musa, a mãe sacralizada, pertence ao extremo oposto em que figuram a puta, a adúltera, a vagabunda. Qualquer papel tem seu ônus e seu bônus. A primeira pertence socialmente à esfera privada, é sutil, elegante e envolta em mistério. A outra é sexualizada por isso terrena, e transita na esfera pública, sabe-se dela, de sua vida, de suas escolhas, de suas opiniões. (MUÑOZ, 2009, p. 32)

A herança de um corpo imaculado e ausente do grotesco, próximo ao conceito de divino em suas “santas curvas”, como é a herança de uma sociedade patriarcal, que demarca o corpo feminino como um corpo-objeto, belo, proveniente de um ideal romântico. A quebra de tal condicionamento, de tal dualidade apontada por Muñoz, em grande parte possibilitada pelos movimentos feministas, destacando a ocupação do lugar daquele que faz rir a partir do seu próprio ridículo e ironizando com tais ideais, talvez delimite a primeira instância do ser palhaça.

Poder-se-ia dizer que foi a revolução feminista que possibilitou Judite. O universo *clown* pode ter em Judite uma boa amostra de que certos tipos cênicos não pertencem exclusivamente ao universo masculino, como se enuncia historicamente. Assim como há majoritária predominância de pintores e filósofos homens – assim como de *serial killers* – na história, isso não seria diferente no circo; da mesma forma, nada impede que se diminua mais e mais essa diferença, em diálogo com as conquistas democráticas. (MENEZES, 2006, p.164).

Partindo de tal reflexão, podemos considerar como material de exploração dessa comicidade sua própria condição social, suas peculiaridades corporais e psicológicas e sua visão de si mesma. Observo até mesmo uma relação com o mecânico colado no vivo de Bergson: tem-se uma estrutura socialmente definida do ser mulher que ao ser quebrada, ao sair do eixo, provoca o riso em busca da sua readaptação ao padrão.

É nessa história social, marcada por padrões, tipificações e condutas que o trabalho cômico pode ser destacado, a partir da inversão, da quebra de um padrão contínuo. O que a difere dos homens palhaços pode ser encontrado na própria história de estratificação social, na qual a figura do belo já se relaciona ao masculino em sua própria definição estética, sendo essa figura idealizada relacionada à força, a retidão, ao caráter sólido, situação revertida pela figura do bêbado, do charlatão, figuras até a pouco tempo, início do século XX, admitida a homens, diferente da figura da puta, inadmissível a mulheres. Como Mariana Rabelo explana em entrevista, de forma bem humorada, o próprio “pum” representa barreiras sociais antes as mulheres.

Mariana: Mas num é só isso não, tem outra questão, quando a mulher entrava antigamente em cena pra fazer o palhaço, ela entrava de homem, por dois motivos: primeiro porque eram palhaços, porque tem um estranhamento básico do público, então assim ninguém sabia que era uma mulher que estava ali. Ela amamentava o filho ali atrás no picadeiro e entrava em cena de homem e era um segredo, porque era pra substituir um palhaço doente ou alguma coisa assim, que as esquetes eram masculinas e os personagens eram masculinos. E uma outra coisa, era um mundo onde as mulheres não tinham liberdade nenhuma, então como é que ela ia entrar de mulher em cena e ter uma liberdade em cena pra sentar no colo de um público, pra soltar um pum se a mulher não tinha essa liberdade na sociedade? Então é um questionamento que surgiu na palhaçaria e em outros universos, porque agora as mulheres são médicas, são presidentes...

Érika: Elas soltam pum!

Mariana: Elas soltam pum! (risos) Já soltavam... não vou falar! Esse assunto a gente pula! (risos) Mas enfim, tem haver com o momento do mundo, onde as mulheres estão criando outros espaços, porque não também na palhaçaria? Eu acho que tem haver com isso também...

Diante desse depoimento, podemos reforçar a questão de transformações sociais que alcançam todas as esferas do trabalho artístico. Se elas aconteceram em vários segmentos, porque não com o palhaço? A combinação do acesso a arte do palhaço através das Escolas de Circo e das técnicas de construção do palhaço para pessoas que não tinham ligação com o circo e as transformações sociais vividas, é uma mistura determinante nesse processo. A liberdade fora de cena garantiu o direito do ridículo dentro de cena, fazendo com que mais mulheres se interessassem pelo campo da palhaçaria.

2.3. MATERIAL PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA COMICIDADE FEMININA.

A primeira questão que deve ser aqui lançada, após a delimitação de um possível entendimento sobre o feminino seria: o que é (ou do que se trata) esse universo feminino? Parece-me que tal universo se caracteriza por todo percurso da mulher, enquanto corpo físico; em se tratando de sua anatomia e as etapas de transformação sofridas por ela (infância, mudança do corpo, menstruação, adolescência, hormônios, o sexo, a gravidez, a vida adulta...); e enquanto ser social, discriminado, que teve importantes lutas e conquistas para mudança de ideais sociais atribuídos à figura da mulher.

Nos últimos anos, a mulher brasileira viveu diversas transformações físicas. Viu ser introduzida a higiene corporal que, alimentada pela revolução microbiológica, transformou-se numa radicalização compulsiva e ansiosa. Acompanhou a invenção do batom, em 1925, do desodorante, nos anos 50, cortou os cabelos *à la garçonne*, gesto sacrilégio contra bastas cabeleiras do século XIX. O aprofundamento dos decotes levou-a a aderir a depilação. O espartilho, graças ao trabalho feminino nas fabricas, diminui e se transformou em soutien para possibilitar uma maior movimentação dos braços. “Manter a linha” tornou-se um culto, a magreza ativa foi a resposta do século à gordura passiva da belle époque. O jeans colado e a minissaia sucederam, nos anos 60, ao erotismo da mão na luva e das saias no meio dos tornozelos característico dos anos 90. (DEL PRIORE, 2000, p. 11-12)

São esses temas e peculiaridades muito bem observados pela autora, que compõe o universo em questão. Acredito que todas essas particularidades corporais e esse percurso histórico como ser social, constroem um objeto específico que faz parte da formação social do ser mulher: o universo feminino. Assim, como objetos e idealizações de sentimentos e ações atribuídos à mulher, a partir desse universo, consciente ou inconscientemente, a comicidade de algumas dessas palhaças é trabalhada. Aqui faço uma observação, um questionamento que é me feito constantemente: a comicidade feminina é algo específico, ou é apenas o cômico realizado por mulheres?

Imagino que classificá-lo como algo que se define pelo sujeito de sua “execução”, ou melhor, de sua realização recair sobre a figura feminina, torna o conceito pouco rico. Visto que tal segregação, levando-se em conta esse motivo específico, se torna “exagero”, não havendo diferenças do riso provocado por essas palhaças e aquele por palhaços. Já encarar a comicidade feminina como mecanismos cômicos pautados ou tematizados por um universo feminino construído a partir das

transformações físicas e sociais operadas pelo ser mulher, transforma o conceito em algo mais interessante. Mas, podemos nos questionar: mas tal universo sempre fez parte de temas de comédias e piadas. Sim, pode ser, mas quem era, na maioria das vezes, o sujeito de tais situações cômicas? Quem fazia as piadas e se travestia? Homens. Hoje, associada às mudanças sociais, vejo que uma comicidade feminina se estabelece a partir do uso desse material pelo ponto de vista das próprias mulheres. Elas, ao contrário de anos atrás, se tornam sujeito e contam a piada. Dessa vez, elas vestem o nariz.

O surgimento do gênero “palhaça” no universo do circo traz a exposição do avesso do feminino, que não é necessariamente o masculino, mas algo que, de uma forma ou de outra, se forja na própria mulher. A negação do grotesco na figura da mulher é provavelmente um dos maiores asseguradores da cultura patriarcal, em que o ideal romântico deseja preservar a mulher sob a imagem divina, intocável e absolutamente distanciada de sua realidade política (...)No momento em que, na personagem Judite, o corpo da mulher rejeita o rótulo do feminino, ele imediatamente se torna um corpo feminista, ao pôr em xeque os valores objetivos depositados historicamente no corpo da mulher. Ao se colocar no lugar da *pessoa que faz rir*, ela inverte conceitos e adentra o território do poder de sedução pelo riso, atribuído historicamente apenas aos homens como instrumento de conquistas sexuais. (MENEZES, 2006, p. 166)

A utilização de um percurso histórico do corpo e do ser social da mulher talvez consista no material mais utilizado para a realização dessa comicidade. A diferenciação de uma forma de ver o mundo determinada por outro percurso social vivido, diferente do homem, também se torna fundamental para entender traços desse universo como exemplifica Rago (1998):

Foi-se tornando claro que as mulheres têm leituras do mundo bastante diferenciadas das dos homens, que agenciam o espaço de outra maneira, que o recortam a partir de uma perspectiva particular e que não tínhamos até então instrumentos conceituais para nos reportarmos a essas diferenciações. Ao mesmo tempo, parece-me um grande avanço podemos abrir novos espaços para a emergência de temas não pensados, de campos não problematizados, de novas formas de construção das relações sociais não imaginadas pelo universo masculino. Sem incorrer na ilusão de que as mulheres vêm libertar o mundo, acredito que a pluralização possibilitada pela negociação entre os gêneros é fundamental não só para a construção de um novo pacto ético, mas para a própria construção de um ser humano menos fragmentado entre um lado supostamente masculino, ativo e racional e outro feminino, passivo e emocional. A superação da lógica binária contida na proposta da análise relacional do gênero, nessa direção, é fundamental para que se construa um novo olhar aberto às diferenças. (RAGO, 1998, p. 9)

Não só o local social ocupado pela mulher, mas a postura corporal moldada por esse local são fatores que podemos ver até no próprio circo onde, há anos atrás, o lugar feminino era o mesmo do gracioso, do onírico, sendo às vezes quebrado pela figura, por exemplo, da mulher barbada, levada para o lado do monstruoso.

A brincadeira com a própria situação social funciona como material, tanto para elaboração da cena, quanto para a construção da própria palhaça. Para pensar na composição desse universo feminino, é necessário observar e entender o surgimento dessas mulheres palhaças juntamente com as transformações da sociedade.

É através dos meus olhos mulher e pesquisadora que me parece essencial pensar sobre a questão da mulher palhaça a partir de um ponto de vista sociológico. Neste contexto, e como enfatizado por Strauss, "se olharmos para os personagens, estratégias, carreiras, identidades pessoais breves deve ser paralelo a considerar seriamente os aspectos temporais de identidades comuns ou coletivos" (Strauss 1992: 186), então para olhar mais de perto a presença histórica da mulher palhaça enquanto inscrita no curso mais amplo da história do palhaço. (CEZARD, s.d;)²¹

A partir de tal observação, é importante destacar que a natureza de mulheres palhaças é a mesma de homens palhaços, eles habitam o mesmo local de criação e as mesmas especificidades do universo cômico. Então, não existe a necessidade de uma ruptura brusca entre os gêneros dentro das características do palhaço, apenas uma especificidade de trabalho, antes inexplorada mais por condições de convenções sociais do que outra coisa. Entender a comicidade feminina é entender que ela não se trata de uma comicidade totalmente nova ou diferente, mas se trata de um posicionamento da mulher diante do fazer cômico, trazendo para si as questões e mecanismos ditados por ele. Aqui podemos sentir a forte influência dos pensamentos e metodologias ditadas por Lecoq e pelo próprio LUME, a nível nacional. É a personalidade do clown, que traz para o âmbito do individual e particular sua construção. Sendo assim, como reproduzir um conceito de palhaço trazido pela tradição circense se a mulher não fez parte efetivamente de tal tradição (no tocante do palhaço)? Por isso podemos sentir sua figura mais presente em grupos dos anos 80 que trabalharam, e ainda trabalham com o universo do circo-teatro ou só teatral.

Pensando que tal universo satirizado por essas palhaças como principal característica de uma comicidade feminina se compõe de um universo projetado por uma tradição masculina sobre o que é ser mulher, é extremamente importante que entendamos tais transformações sociais, e como a própria mulher se vê nessas transformações.

²¹ Tradução Nossa: "C'est au travers de mon regard de femme et de chercheuse qu' il me paraît essentiel de se pencher sur la question de la femme clown d'un point de vue sociologique. Dans cette optique, et comme le souligne Strauss, « si l' on s'intéresse aux caractères, aux stratégies, aux carrières, bref aux identités personnelles, il faut parallèlement prendre sérieusement en compte les aspects temporels des identités partagées ou collectives » (Strauss, 1992 : 186), il s'agit alors de regarder de plus près la présence historique de la femme clown tout en l'inscrivant dans le parcours plus global de l' histoire du clown."

Anteriormente, na época colonial, por exemplo, de forma mais radical temos a mulher enquanto ser que não tinha a “capacidade” de pensar e desenvolver um raciocínio. Precisavam sempre dos cuidados masculinos, seja do pai ou dos irmãos, primos, tios e marido. A função da mulher dentro do núcleo familiar define muito bem seu papel social ao longo das décadas. A educação que era dada as meninas, revela para “quê” elas eram preparada; serem mães e obedecerem aos seus maridos, as mulheres eram responsáveis pelo interno, pela casa, aos homens cabia o papel de provedor, se ocupando com o externo, com o sustento da família. Essa disposição social limitava a ação de mulheres, que, salvo exceções, buscavam se encaixar dentro desse sistema social.

A observação do relato de idosos/idosas que passaram a infância no final do século XIX e início do XX evidencia um conjunto de valores presentes, de forma maciça, em diferentes camadas da população (médias e populares); alguns aplicar-se-iam indistintamente ao menino e à menina: “Respeito”, “Obediência”, “Honestidade”, “Trabalho”; mas outros seriam apenas ligados ao contingente feminino: “Submissão”, “Delicadeza no Trato”, “Pureza”, “Capacidade de Doação”, “Prendas Domésticas e Habilidades Manuais”. Esses valores recebem o rótulo de *tradicionais*, e cada grupo mostra, claramente, o que é esperado de um menino/rapaz e o que vem a ser o desejável para uma menina/moça. Ou seja, a educação não só se fazia diferente quanto propiciava que as distinções ficassem bem marcadas. (BIASOLI-ALVES, 2000, p. 234).

Nos circos, havia um resguardo especial para suas mulheres. Muitas vezes chamados de vagabundos, desocupados, os circenses chegavam às cidades recebidos, tanto por risos, quanto por olhares preconceituosos. Diante disso, tornava-se importante resguardar suas mulheres, para que elas não fossem desrespeitadas. O que dizer, naquela época, de uma mulher que explorava o grotesco e o ridículo corporal? Desde a época de Astley, como amazonas, a ela era reservado movimentos e acrobacias leves, que exaltavam seu corpo e seu porte;

Desde o início a presença da mulher no circo está ligada a imagem de uma amazona que dança. Ela representava então a aristocracia, a dominação e que tinha controle do seu corpo, o que nutria as imaginações e suscitava a admiração de muitos homens. Como confirma Rolad Auguet, “o circo teve então o mérito de reinventar o espetáculo do corpo, e isto reserva naturalmente a mulher um papel de primeiro plano nas apresentações circenses. Sua presença de amazona não destruía esta força que ela deveria usufruir . Tristan Rémy dá um exemplo bem falado: “Antoinette Loyal, conhecida como Lérés Loyal, a amazona imitava uma mulher embriagada durante um número de acrobacia a cavalo. [...]Os protagonistas desta pantomima equestre eram vestidos de forma burguesa. Sua embriaguez de champagne era uma embriaguez rica sem traços comuns com a embriaguez do bêbado miserável com rosto grotesco e vermelho (Rémy, 2002 : 265).(CEZARD, s/d, p.7)²²

²² Tradução livre: “Dès ses débuts, la femme au cirque est rattachée à l’ image de l’ écuycère danseuse. Elle représentait alors l’ aristocratie, la domination et la maîtrise du corps, ce qui nourrissait les

Na organização do circo família, essas mulheres eram submetidas a severas regras sociais, para conservar o respeito da sociedade para com os artistas circenses;

Não há como negar todo jogo de sensualidade nos corpos femininos e masculinos de artistas. E, independente se algumas mulheres tinham ou não uma vida que era chamada de “airada”, o fato é que há um desconhecimento sobre essa mulher trabalhadora e sua relação enquanto integrante de um coletivo familiar. Sem querer afirmar que eram puras e ingênuas, há uma tensão entre uma visão que considerava a arte de agradar, desenvolvida tanto pelos homens quanto pelas mulheres circenses, como uma forma de exploração dos corpos femininos pelos homens e, por parte das mulheres, a submissão e o comércio de seus corpos, em uma clara confusão do que significava ser artista. Nos relatos, as entrevistadas apontam exatamente o oposto, pois as mulheres se referiam às rígidas regras morais a que estavam subordinadas no espaço do circo-família sob o ponto de vista das relações patriarcais constituídas, que “exigia” da mulher do circo o mesmo comportamento “exigido” pela sociedade “dos de fora”. Era preciso que se comportassem de forma a demonstrar sempre que tinham “muita moral”. Fora de seu território a mulher circense era vigiada não só pelos moradores da cidade, como também pelos seus próprios companheiros. (SILVA, 2009, p. 149)

Com tais exemplificações e conexões, fica claro como o ambiente social interferiu na ocupação de espaços específicos pela mulher, não sendo diferente com o palhaço. Com qual liberdade essa mulher poderia explorar seu grotesco, seu ridículo, gags, se eram submetidas a um modelo social que deveriam representar a custo de sofrer retaliações e castigos? Ainda segundo a pesquisadora Ermínia Silva (2009), as mulheres circenses “Não eram consideradas trabalhadoras, mas apenas “chamariscos” por “exporem” seus corpos.” Qual era a real possibilidade que a mulher tinha em desempenhar papéis mais “livres”, que iam de encontro aos ideais imaginados para ela? Como já vimos anteriormente, a mulher que queria ser atriz era extremamente discriminada, sendo necessário para aquelas que desejavam seguir tal caminho encontrar formas de proteção e subterfúgios. Imaginem fazer rir? Diante desse ponto de vista, torna-se justificável o pouco aparecimento de mulheres em picadeiros, sendo a presença de palhaças mulheres uma realidade pertencente aos últimos 20 anos.

imaginations et suscitait l'admiration de beaucoup d'hommes. Comme le souligne Roland Auguet, « le cirque eut donc le mérite de réinventer le spectacle du corps, et cela réserva naturellement à la femme un rôle de premier plan dans ses spectacles (Auguet, 1974 : 25). Sa présence d'écuyère ne tranchait pas avec cette force dont elle devait jouir et Tristan Rémy donne un exemple bien parlant : Antoinette Loyal, dite Lérés Loyal, l'écuyère, mimait la femme ivre au cours d'un numéro d'acrobatie à cheval [...]. Mais les protagonistes de cette pantomime équestre étaient vêtus bourgeoisement. Leur ivresse au champagne était une ivresse de riche sans traits communs avec l'ébriété du pochard à trognes rouges.”(Remy, 2002, p. 265)

2.4. COMPOSIÇÃO DE UM UNIVERSO FEMININO

Diante de tudo que foi falado, destacar palavras que compõe ou são relacionadas ao que é feminino se torna um trabalho sem fim, visto que em alguns casos as palavras podem ser relativas a qualquer gênero (principalmente na atualidade, com os novos olhares e teorias sobre o assunto), tendo uma especial significação ao ser feminino construído socialmente. Simone de Beauvoir, em obra emblemática para a solidificação do movimento feminista, aponta que;

Não sabemos mais exatamente se ainda existem mulheres, se existirão sempre, se devemos ou não desejar que existam, que lugar ocupam no mundo ou deveriam ocupar". "Onde estão as mulheres?", indagava há pouco uma revista intermitente. Mas antes de mais nada: que é uma mulher? "*Tota mulier in utero: é uma matriz*", diz alguém. Entretanto, falando de certas mulheres, os conhecedores declaram: "Não são mulheres", embora tenham um útero como as outras. Todo mundo concorda em que há fêmeas na espécie humana; constituem, hoje, como outrora, mais ou menos a metade da humanidade; e contudo dizem-nos que a feminilidade "corre perigo"; e exortam-nos: "Sejam mulheres, permaneçam mulheres, tornem-se mulheres". Todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. Será esta secretada pelos ovários? Ou estará congelada no fundo de um céu platônico? E bastará uma saia ruge-ruge para fazê-la descer à terra? Embora certas mulheres se esforcem por encarná-lo, o modelo nunca foi registrado. (BEAUVOIR, 1980, p.7)

Pensar em questões como essas, levantadas pela autora, se tornou fundamental com a contemporaneidade a partir da liberdade sexual. Mas talvez não seja com tais modificações que o universo feminino se constitua: ele vem do clássico, de uma construção histórica do ser social da mulher. Ele se liga a visão da mulher enquanto ser social em mutação, seja para rir dele, seja para criticá-lo ou satirizá-lo. A célebre frase "não se nasce mulher, torna-se" engrandece o conceito de universo feminino a partir do momento de que se supõe que para torna-se mulher deva-se seguir um conjunto de preceitos definidos pela cultura e sociedade. E são esses preceitos e regras, que podemos apontar como formadores de um conceito do que seja esse universo feminino em sua essência.

Penso também que observar as transformações do lugar do ser mulher dentro da sociedade sirva de substrato para constituição desse universo. Se em um tempo atrás o objetivo maior da vida de uma mulher era a constituição de família, hoje esse cenário liga-se muito mais a uma independência financeira e sexual. E em cada situação dessa o momento de mudança, transição, de transformação, guarda algo que compõe o universo feminino, como constituinte de sua própria história.

Entender as transformações do corpo feminino se traduz em uma boa estratégia para apreender um pouco de entendimento sobre o universo feminino. No livro “Corpo a Corpo com a Mulher: pequena historia das transformações do corpo feminino no Brasil” a autora Mary Del Priore (2000) narra tais transformações, reconstituindo assim do que pode ser constituído o universo em questão. No século XIX atrelada à família, ao interno, a submissão, idealizada na pena de muitos românticos; na transição para o século seguinte a mulher descobre o corpo e o esporte como forma de distração de uma vida monótona encerrada no ambiente do lar; no século XX, rendem-se as potencialidades do corpo, descobrindo e seguindo os padrões de beleza ditados através do cinema, dos cremes, dos cosméticos; e no século XIX a liberdade sexual, ainda que ilusória, uma nova função da mulher na sociedade, ainda que atravancada pelo preconceito que ainda existe. São esses processos de transformações, marcados pela luta de libertação, pelo entendimento do próprio corpo, que marcam o material de constituição de um universo feminino. Destaque especial para o século XX, período em que o movimento feminista tomou força, exaltando essa identidade enquanto individuo que vai para além do humano;

No decorrer do século XX a mulher se despiu. O nu, na mídia, nas televisões, nas revistas e nas praias incentivou o corpo a desvelar-se em público, banalizando-se sexualmente. A solução foi cobri-lo de cremes, vitaminas, silicones e colágenos. A pele tonificada, alisada, limpa apresenta-se idealmente como uma nova forma de vestimenta, que não enruga nem “amassa” jamais. Uma estética esportiva votada ao culto do corpo, fonte inesgotável de ansiedade e frustração, levou a melhor sobre a sensualidade imaginária e simbólica. (...)A pílula anticoncepcional permitiu-lhes fazer do sexo não mais uma questão moral, mas de bem-estar e prazer. A mulher tornou-se, assim, mais exigente em relação ao seu parceiro vivendo uma sexualidade mais ativa e prolongada. (DEL PRIORE, 2000, p.11)

Acredito que todas essas transformações, peculiaridades e descobertas fazem parte de uma história que se transforma em material para construção de gags, espetáculos e da própria palhaça. Repensar esse lugar dentro de uma sociedade com suas normas e padrões, e fazer do lugar daquele que faz rir de si mesmo um lugar feminino, caracteriza o movimento de mulheres palhaças. Movimento no sentido de agrupamento, de descobertas e trocas intensas, reunião em torno de um tema a ser discutido e praticado, solicitando um lugar dentro do imaginário do que é um *clown* ou palhaço. Não se trata apenas de mulheres fazendo comédias, mas do conjunto: mulheres fazendo piada com o universo feminino instituído socialmente através do seu próprio ponto de vista. Podemos, simplesmente a nível metodológico, ressaltar um duo: palhaçaria feminina x comicidade feminina, onde a palhaçaria se refere à mulher

ocupando o lugar do palhaço e comicidade se referindo aos mecanismos cômicos pautados no universo feminino e na exploração corporal do grotesco em um corpo feminino socialmente moldado. Porém, mesmo com a instituição desse pensamento dessa forma, admito que a questão não seja assim tão simples.

Eu brinquei na rua pra caramba com todos os meus vizinhos, mas eu tinha boneca, eu brincava de casinha, e aí isso me pega num clique de certa forma, quando eu leio Simone de Beauvoir, que foi a precursora do movimento feminista, que fala das mulheres de uma época, que elas só brincavam disso, porque era só disso que elas eram permitidas brincar, porque não podia rir alto, porque não podia contar piada, porque era de homem, então de forma isso influencia a construção do humor feito por mulheres, ou de que forma isso influencia como as mulheres em cena são vistas pelo público, esse público que tem esse pensamento, porque a gente ainda vive num universo que é machista, eu acho, essa é a minha visão, e que o poder ainda tá ligado ao masculino, então como o poder é uma coisa importante para a construção do novo, o jogo do poder, é importante, o branco e o Augusto tão aí pra falar isso pra gente, o gordo e o magro, então se o poder ainda tá ligado ao masculino de que forma que o feminino discute o poder como comédia? Isso pra mim é uma especificidade da comicidade feminina, como pesquisadora, e aí de uma certa forma essa inquietação em algum momento vai interferir na minha cena, não nesse trabalho, porque não é a proposta, mas são coisas que me movimentam... (RABELO, 2013)

Pensando nessa afirmação, podemos relacioná-la a forma de ver determinada situação a partir de uma instrução cultural e social específica. O que torna a questão do poder também uma questão relativa. O que significa esse poder no universo masculino e no universo feminino? E em ambos, de forma geral? Tal questionamento me levou além, o poder relacionado à força de trabalho e a um ambiente específico que, se pensando na divisão dos sexos (masculino e feminino) temos o que antigamente era dito natural e que hoje é visto de forma fragmentada devido às manifestações feministas iniciadas nos anos 80: o trabalho externo e o interno/doméstico. Como a relação de poder é tratada diante dessa divisão, que durante muito tempo relegou a mulher a parte interna da casa?

Foram necessárias as interpelações do feminismo para que essas certezas fossem abaladas. Ao longo desses anos, os papéis no assalariamento e na família apareceram como o que são, isto é, não como o produto de um destino biológico, mas como um "*constructo social*," resultado de *relações sociais*; o trabalho também foi questionado, através da recusa de limitá-lo exclusivamente ao trabalho assalariado e profissional; pouco a pouco propôs-se uma definição cada vez mais ampla do trabalho, levando-se em conta, simultaneamente, tanto o trabalho doméstico quanto o trabalho assalariado. (KERGOAT, 1989, p.02)

Dentro dessa grande seara que se caracteriza o universo feminino, ele se revela em cena por meio das gags e espetáculo: seja como tema geral, seja como outro olhar para as gags clássicas, como, por exemplo, a do espelho. Dois palhaços, um de um lado

e outro de outro de uma moldura, a roupa é a mesma, ou pelo menos parecida. Simulam estar em frente ao espelho, onde um deles tenta trapacear o outro, fazendo com que ele acredite que realmente está em frente a um espelho. É uma gag clássica, recontada de várias formas dentro de espetáculos diversos. Normalmente os dois palhaços se olham, tentam limpar o espelho e até enganar o que julgam ser sua imagem refletida. Mas será que o comportamento de uma mulher diante de um espelho seria o mesmo? No espetáculo “A Fantástica Baleia Engolidora de Circos” da Cia. Frita do Rio de Janeiro, por mais que não assumam uma atenção especial para questões femininas no espetáculo, ao realizar essa gag as palhaças se olham como mulheres: conferem o corpo, olham como estão, até se viram para conferir o bumbum. No espetáculo “Eu Floro, Tu Floras, Eles Floram” do Coletivo D’elas, de Fortaleza, as palhaças não resistem ao espelho, também conferem, e até gostam da sua composição corporal. Um palhaço está impedido de fazer tal ação? Não. Mas será que, tendo em vista o que foi falado anteriormente sobre a composição do universo feminino como elemento socialmente construído, seria tão risível quanto? Acentuo aqui que as palhaças não forçam, não exageram: apenas se olham.

Outro bom exemplo de como esse universo feminino é explorado pode ser encontrado, mais uma vez, no espetáculo “Zabelinha” do grupo As Marias da Graça. Em meio à contação, traços pessoais das palhaças vão sendo explorados, como, por exemplo, uma delas repete sempre que é apresentada “eu sou mãe”. Outra fala do seu divórcio, e a outra sobre seus namorados. Situações que poderiam ser desenvolvidas por palhaços, mas que se encaixam dentro de um imaginário social referente ao feminino. É através de tais posicionamentos e escolhas, que podemos observar como o universo feminino serve de material para a constituição de uma comicidade que satiriza, critica ou ironiza tal universo. É pensando em tais pontos de vista, de como o sujeito da ação provocadora do riso, a comicidade, se coloca e fala de um assunto específico. Mas será que homens também exploram uma comicidade feminina? Acredito que a partir do momento em que eles satirizam esse universo, falando sobre ele em nome próprio, não apenas falando dele como objeto exterior a sua realidade, tem-se uma possibilidade interessante, já usada a séculos através dos personagens travestidos.

Mais do que um mecanismo cômico, a Comicidade Feminina tem um caráter social, de apropriação por parte dessas palhaças de um discurso próprio, composto por elementos que fazem parte do universo feminino no qual muitas crescem e “aprendem” o que é ser mulher. E é o próprio jogo do palhaço que permite essa ironia, essa

apropriação. É a partir do constante “brincar” com a realidade, através de sua lógica própria, que tais características se desvelam, sendo destituídas do formalismo, postas em cena em forma de jogo.

**CAPÍTULO 3: SALTO, BLUSH E RÍMEL -
O PROCESSO CRIATIVO DE CONSTRUÇÃO DA COMICIDADE POR
MULHERES PALHAÇAS.**

3.1. OS TIPOS CÔMICOS E O TRABALHO DE MULHERES PALHAÇAS.

3.2. O FEMININO COMO TEMA DE GAGS E ESPETÁCULOS

3.3. O TRABALHO COM O CORPO E A EXPLORAÇÃO DO GROTESCO

Amor, índias, corpo, selvagem, livre, vestidos, jóias, maquiagem, cabelos, anticoncepcional, colágeno, vitaminas, silicone, sexo, outra mulher, TPM, menstruação, gravidez, orgasmo, adolescência, aborto, estupro, barbie, príncipe, sapo, cabelos, penteados, unhas, secador, pranchinha, casamento, filhos, trabalho, sucesso, batom, marca de batom, divórcio, solidão, mãe, lipofobia, família, ridículo, ideal, espartilho, sutiã, fio dental, top less, calcinha, sem calcinha, piriguete, vadia, santa, depilação, absorvente, protetor diário, intímus gel, jeans, minissaia, Cleópatra, luvas, plumas, erótico, cosméticos, academia, magreza, perfeição, anorexia, histeria, modelo, autoestima, ovário policístico, câncer de mama, útero, ovários, feminismo, sex-appeal, beleza, revistas, nu, lingerie, par perfeito, manicure, maquiagem, Gabriela, obediência, vogue, sapatão, Madonna, juventude, plásticas, Simone de Beauvoir...

3.1. OS TIPOS CÔMICOS E O TRABALHO DE MULHERES PALHAÇAS.

No trabalho dessas mulheres palhaças, observo vestígios de uma tradição cômica muito comum ainda nos dias de hoje: o trabalho com tipos cômicos. Esses personagens se estabelecem em uma espécie de síntese de características humanas, que nos fazem identificar facilmente quem é ou que anseia. Esse trabalho remonta da antiguidade clássica, e pode ser bem exemplificado a partir das máscaras da Commedia Dell'arte: cada máscara representa um personagem específico, com hábitos que, quando mostradas ao público, são facilmente reconhecidas. A máscara permitia o reconhecimento imediato por parte do público do personagem em questão, além de preservar sua imutabilidade com a mudança de atores.

Uma das singularidades mais notórias da máscara era a função que ela exercia nos atores *dell'Arte*. Ela tinha a função de identificação quando o personagem era imediatamente reconhecido pelo público; função de imutabilidade quando preservava os personagens de intérpretes diferentes e a função de estilização quando se tornava um acessório indispensável na vida dos personagens. (VIEIRA, 2011, p.55)

É importante destacar que, a condição de uso da máscara não anulava o trabalho do ator, visto que, como o próprio pesquisador citado acima afirma a máscara não era o elemento mais importante. A desenvoltura corporal desse ator, sua atuação e seu trabalho em cima das características trazidas pela máscara, eram de extrema importância. Portanto, a máscara trazia apenas um conjunto de características que ajudavam os atores na representação e, principalmente, na improvisação em cima dos *lazzi*, ou sobre os *canovacci* (espécie de roteiros usados para a construção da cena dell'arte), visto que eles apenas indicavam o caminho no qual a cena se desenvolveria, cabendo ao ator a improvisação dos diálogos. Sendo assim, é de extrema importância que tais características ficassem evidentes, cabendo à máscara parte dessa tarefa.

Esse trabalho com tipos se caracteriza por uma longevidade histórica. Antes da Commedia Dell'arte, podemos citar a farsa Atelana, progenitora, por assim dizer, do trabalho com tais tipos. Ela compunha-se de seis tipos: *Maccus*, o tolo que sempre era enganado; *Bucco*: o falastrão; *Sannio*: o gozador, que sempre tirava brincadeiras; *Dossenus*: o ladrão presunçoso, e *Seleno Pappus*, o velho tolo e conquistador. (MARQUES, 2005).

Segundo o pesquisador e professor Daniel Marques (2005), o autor de um texto elabora uma personagem e comunica ao público quem é essa personagem através dos

arranjos cênicos da peça. É no decorrer do desenvolvimento da trama, que ficarão claras suas características e pretensões. No teatro cômico popular, é comum vermos personagens que, à primeira vista, se repetem em peças, porém uma repetição diferente. Por exemplo, na obra de Ariano Suassuna *O Auto da Compadecida*, temos o personagem de João Grilo²³: o esperto, pobre, que procura formas “pouco trabalhosas” de subir na vida, além de ter casos amorosos com mulheres casadas ou compromissadas. Ora, pode-se encontrar esse mesmo tipo em várias outras peças da obra cômica popular. São figuras, que de alguma forma, exploram comicamente defeitos ou fortes características do ser humano. Esse tipo de exploração se configura como um mecanismo de alcance da comicidade, se utilizando da ironia e de defeitos humanos.

Pode-se pensar que tais personagens recaiam sobre o estereótipo. Tem-se que esse último trabalha com características taxativas, que permitem prever a ação do personagem durante a peça, diferente do personagem-tipo que;

Já o estereótipo apresenta sempre como que “estampados” traços comportamentais ou características, distintivos e fixos, o que faz com que imediatamente o público lhe reconheça e possa presumir suas atitudes durante a peça. Assim compreendido, reduzem-se suas possibilidades de ação. O personagem-tipo, no entanto, distintamente do estereótipo, opera, mais que uma soma de dados externos, uma síntese substancial de características de um gênero, o que faz que ele adquira maior espessura e, assim, possa estabelecer, no transcorrer da peça, novas relações com outros personagens-tipo. Essa poderosa operação de síntese realizada pelo personagem-tipo permiti-lhe um sem-número de possibilidades de ação- e daí sua tão longa existência teatral. O que no estereótipo é o somatório acumulativo de características, no tipo cômico é a sublimação destas (MARQUES, 2005, p. 35-36)

Todo tipo cômico pode ser um personagem-tipo, mas nem todo personagem-tipo se estabelece como um tipo cômico? É só pensar nos dramas de Shakespeare: é comum a presença dos casais apaixonados (lembrando os enamorados presentes na *Commedia Dell'arte*) e da ama, a serva que ajuda os casais. Na peça *Sonho de Uma Noite de Verão*, esses personagens podem ser vistos de forma cômica, enquanto em *Romeu e Julieta*, os mesmo tipos aparecem de forma clara, porém a função dramática que exercem é diferente. Diante de tal reflexão, penso na tipificação como um “recurso autoral de criação de personagens dramáticos”, sendo o tipo cômico material de interesse para a pesquisa em questão.

²³ Esse tipo é conhecido como Quengos ou Amarelos. Segundo Fernando Lira: “encontram-se na literatura de cordel nordestina. Astuciosos, inteligentes, presepeiros(ex.: Pedro Malasartes, João Grilo e Cancão de Fogo).” Podem ser comparados com os Pícaros que aparecem nas novelas espanholas do século XVI e XVII. “No pícaro retrata a miséria de uma sociedade, mas que ele sabe tirar proveito pela astúcia e rapidez de raciocínio.” (XIMENES, 2010, p. 38)

Segundo Patrice Pavis, no verbete sobre personagem-tipo, temos que ele se define por ser um: “Personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes em toda a peça; estas características foram fixadas pela tradição literária”. (PAVIS, 1999, p. 410). Pode-se atestar a existência de personagens e o trabalho com esses tipos ao longo de toda história teatral, como observado acima, inclusive nos dias de hoje. Eles fazem parte de uma tradição cômica popular e constantemente são adaptados e reinventados na cena teatral. Como, por exemplo,

No teatro ligeiro carioca deste período, os tipos cômicos extraídos dos acervos da tradição ocidental também aparecem modificados e adaptados a novas condições sociais. Surgem o Caipira, a Mulata, o Mulato Pernóstico, este último apresentando uma grande semelhança com o Dottore, ou com o Arlequin, dependendo da situação na qual se encontra. (MARQUES, 2005, p.30).

Segundo Propp (1992), os tipos cômicos são constituídos a partir de vícios e defeitos. Segundo ele, Aristóteles afirma que a comédia representa o homem pior do que ele é, e a partir dessa afirmação desenvolve a reflexão de que o cômico se realiza a partir do exagero comedido de tais defeitos. Comedidos porque, segundo o autor, se os defeitos chegarem ao nível de “vício e paixões violentas” estaremos entrando no âmbito da tragédia. Dentre os vários exemplos que utiliza, destaco aqui as comédias de Molière, que normalmente tem títulos com os defeitos dos personagens cômicos centrais;

Bergson reparou de passagem que nas obras de Molière há sempre um caráter cômico no centro e que, frequentemente, os títulos de suas comédias definem o caráter do protagonista. Com efeito, títulos como O avarento, O misantropo provam-no claramente. Outras comédias tem por título o nome da personagem principal, mas estes nomes tornaram-se proverbiais por terem encarnado algumas características negativas. Tartufo é simulado e grotesco, Dom Juan um dissoluto, o burguês fidalgo um ambicioso, o doente imaginário um hipocondríaco, e assim por diante. (PROPP, 1992, p. 138)

Porém, personagens otimistas e de características positivas também podem se caracterizar como tipos cômicos, tendo na falha, ou no excesso de tal otimismo sua comicidade realizada.

Destaco ainda os tipos encontrados em um estilo que perdurou durante as três primeiras décadas do século XX em companhias de teatro: a especialização dos atores. Como destaca a professora e pesquisadora Angela Reis (1999) no seu livro *Cinira Polônio: a divette carioca*, na época, “a dramaturgia baseava-se na especialização dos atores: cada companhia possuía um naipe de atores que, a partir de características físicas

e psicológicas, especializavam-se em determinados papéis.” Observando as classificações apontadas pela autora, temos: o galã, como próprio nome já diz pode ser associado ao mocinho das tramas; o galã-cômico, que tem as mesmas características do galã, mas atua no território cômico; o pai-nobre, chefe da família “incorrupível e respeitador (...) difere da variante tio devasso ou brincalhão, sempre impondo respeito e dignidade”; o tirano ou cínico portador da intriga, o que rouba e trapaceia o galã ou a mocinha; a ingênua, associada à menina levada, “personagem sem maldade nem astúcia”; a dama-galã, mulher fatal, não necessariamente vilã, mas representava uma mulher independente; a dama-central, que era equivalente ao pai-nobre e pode ser associada as amas, mães, tias, amigas, “todas prontas para dar lições de moral e perdoar as falhas alheias”; a caricata, faz rir por seu comportamento atrapalhado e sem postura; e por fim a lacaia, a serva, “descendente da serva e da colombine do século XVI.”

Ao observar tais definições, pode-se associar a personagens que ainda hoje encontramos em tramas, cômicas ou não, por seguirem um padrão psicológico parecido. É como se variações dessas funções pudessem ser encontradas ainda hoje em tramas, cômicas ou não, resgatando assim a ideia de que essa tipificação não permanece estática no tempo nem descartável. Observo também que, o que define cada uma dessas funções é um conjunto de características que nos remete a imagens de tipos, como por exemplo, a relação da dama-galã com a mulher fatal, ou da ingênua com a menina levada.

Mas como palhaças que são elaboradas a partir de processos de descoberta pessoal do seu ridículo próprio, como o *clown pessoal*, podem estar sujeitas a uma tipificação que, aparentemente, parece tão rígida e generalizada?

O tipo cômico se estabelece em cena através do jogo. Ele não se realiza sozinho, precisa do jogo entre outros tipos ou com a própria plateia. “É no jogo com as oposições que as tramas dramáticas se desenvolvem” (MARQUES, 2005, p.31), compondo a história com os tipos cômicos. Pensando dessa forma, e encarando a tipificação como uma forma de construção do personagem, encontro esses tipos como material, como substrato no jogo de cena, no improviso. E é dessa forma que vejo o trabalho dessas palhaças, utilizando esses tipos femininos modernos e contemporâneos, definidos pela sociedade, como um caminho para a construção da comicidade de suas palhaças. É o jogo entre a mulher velha e a adolescente, entre a mandona e a boba.

Podem-se destacar dois tipos cômicos que marcam as duplas: o **Branco e o Augusto**. Esse duplo definiu o trabalho de palhaços importantes, marcando a história do palhaço tanto no circo quanto no teatro.

O Clown Branco tem como influência o Piêrrot²⁴, personagem da Commedia Dell'arte que tinha como característica principal sua delicadeza e pureza romântica. O tipo Branco tem como características a boa educação e os gestos finos e delicados, além de sua figura clássica ter a cara toda coberta de branco. Seu figurino se caracterizava por formas bufantes e brilho, consistindo em um figurino mais elaborado do que o do seu companheiro de cena.

Existem algumas versões para o surgimento do tipo Augusto. A mais corrente associa seu surgimento à apresentação desastrosa do cavaleiro Tom Belling, em Berlim. O público, diante da apresentação, teria gritado: “*Augusto!*” que “em dialeto berlinense, designava as pessoas que se encontravam em situação ridícula, ou aquelas que se faziam de ridículas.” (BOLOGNESI, 2003, p.73). O importante é a característica principal do tipo Augusto: a estupidez, e, ao contrário do tipo Branco, seus movimentos rudes. Esses dois tipos podem ser encontrados facilmente no trabalho de duplas, tanto de palhaços como de palhaças, como por exemplo, no trabalho de palhaços famosos do cinema internacional, como Irmão Marx, O Gordo e o Magro, ou até mesmo em duplas mais próximas, como Didi e Dedé em épocas áureas do grupo cômico televisivo Os Trapalhões.

A dupla Didi e Dedé tem correspondência nas duplas do teatro cômico popular, como citado anteriormente, que por sua vez, como Ximenes (2010) afirma, tem correspondência com os pícaros, chamados ainda hoje de personagens picarescos. Noto a presença constante de um dueto de personalidades que influencia na construção dessa tipologia: a oposição do esperto, inteligente, que tenta saciar sua fome através de armações; e sonhador, o bobo, desajeitado. Encontro em Frye (1973) uma boa caracterização geral para o trabalho desses tipos cômicos, quando ele afirma que;

Com respeito à caracterização da comédia, o *Tractatus* arrola três tipos de personagens cômicas: os *alazónes* ou impostores, os *éirones* ou depreciadores de si mesmos, e os bufões (*bomolóchoi*). Essa lista relaciona-se estreitamente com uma passagem na *Ética* que contrasta os dois primeiros, e depois prossegue comparando o bufão com uma personagem que Aristóteles chama *ágroikos* ou grosseiro, literalmente rústico. Podemos razoavelmente aceitar o campônio como um quarto tipo de personagem, e assim temos dois pares opostos. A disputa entre *éiron* e *alazón* forma a base da ação cômica, e o bufão e o campônio polarizam o estado de animo cômico. (FRYE, 1973, p. 172)

²⁴ Personagem da Commedia Dell'arte. Tinha como característica principal sua delicadeza, e pureza romântica, executadas por Jean-Gaspard Debureau (1796-1846), no teatro dos Funâmbulos, em Paris. (BOLOGNESI, 2003, p. 72)

Tais características podem ser encontradas nesses tipos sendo eles, na literatura estudada, destacados pela sua importância e presença. Mesmo que acima possamos relacionar tal reflexão com textos e peças cômicas mais clássicas, é importante observar a ocorrência de situações que envolvem tantos os tipos citados como a situação de jogo estabelecida pelo trabalho e pela diferença de personalidade dessas duplas. É como se a cena assumisse uma polaridade que permitisse o constante estado de jogo. Sendo assim, a pesquisadora Betti Rabetti afirma;

O que no entanto se pretende ressaltar aqui é o fato de que o *clown* e o Augusto redefinem e demarcam com contornos mais fortes suas características individuais quando se associam para fundar um dueto cômico circense cujos traços de autoridade e subserviência se destacam pelo exagero e pela evidência, assim como os caracteres de crueldade e incapacidade. (RABETTI, 2005, p. 58)

Dentro desse conceito central, observo no trabalho de mulheres palhaças a existência de tipos como a Branca e a Augusta, e ramificações dessas tipologias, ancoradas no imaginário social e na figura da mulher dentro desse imaginário. A pesquisadora e palhaça Mariana Rabelo, em sua dissertação, elenca alguns tipos, dos quais destaco: **a moleca**, exemplificado com o trabalho de Lily Curcio, e descreve sua palhaça, Jasmim, como “moleque, um menino de rua, e ao mesmo tempo, a mais doce das meninas que já vi. Ao carregar os dois gêneros em seu estado infantil, ela se liberta das diferenciações e se permite construir sua comicidade para além dessas referências”; e **a travestida**, exemplificando com o trabalho de Angela de Castro, quem se veste em trajes masculinos, tendo seu palhaço por nome Souza, “Trajando paletó, gravata, chapéu e bermuda, a artista encarna uma figura masculina, mas que carrega em seu olhar toda a delicadeza e doçura femininas.” (RABELO, 2012, p.61), tipo também observado e muito comum entre homens que se travestem. Observei mulheres que trazem uma caracterização masculina para suas palhaças, tendo em vista a forte influência ocasionada pelo imaginário popular e até de estilo atribuídos ao palhaço: o suspensório, o chapeuzinho, as calças largas no quadril, o sapato grande, a gravatinha borboleta... Mais comum ainda é o caso contrário: homens que se travestem de mulher. Na história do gênero cômico, com frequência encontramos referências a tal mecanismo de comicidade.

Dando enfoque para as figuras femininas, podem-se associar as funções assumidas pelos atores no começo do século XX, como anteriormente citadas, a tipos que perduram e podem ser encontrados no trabalho dessas palhaças. Como, por exemplo, a moleca citada por Mariana Rabelo e sua proximidade com a **ingênuo**; a

mulher fatal e a correta (associada à dama-central e que pode aparecer como variação da branca) .

Tendo em vista que tal tipificação pode ser relacionada a uma idealização da figura social da mulher, podem-se elencar outras personalidades que se desenvolvem dentro dos tipos principais citados acima, como: a **mocinha** ou **apaixonada** (que nos lembra o tipo existente já na *Commedia Dell'arte*, com os enamorados), **a fofoqueira**, **a peruca**. No espetáculo “Zabelinha” do grupo As Marias da Graça, podemos observar fortemente a presença da Branca (palhaça Indiana da Silva), da Augusta (palhaça Shoyu) e de dois “tipos” que se encaixam dentro dessa idealização social da mulher: a mãe, como se auto define a própria palhaça Iracema, ou a solteira convicta, a moderna (palhaça Maffalda dos Reis). Mas até que ponto pode-se pensar nessas figuras como tipos?

Relaciono as figuras aqui propostas à uma prática e ao imaginário social ligado a figura da mulher. Por extrair sua comicidade da inversão e ironia desse imaginário e de padrões propostos, ditos corretos e aferidos a mulher, vemos comumente a brincadeira com esses “cânones” femininos.

Vejo nessa tentativa de “padronização” do indivíduo dentro da sociedade uma interessante reflexão sobre o trabalho com tipos cômicos femininos. Temos, no âmbito social, a tipificação de mulheres entre vadias, corretas, elegantes e perucas, por exemplo. Vê-se que todas são definidas por algum vício, ou algum defeito, que nos traz à reflexão de Propp (1992) sobre os tipos cômicos. É a partir desses vícios e defeitos, que vejo uma possibilidade de comicidade com tipos cômicos femininos contemporâneos, que se estabelecem a partir da figura da mulher idealizada no imaginário social masculinizado.



Figura 7 - Grupo As Marias da Graça no espetáculo Zabelinha. Fonte: Acervo do grupo.

Tipos que podem ser encontrados no trabalho de palhaças e personagens cômicas, sempre havendo, como Propp (1992) reflete nos personagens um defeito, ou uma virtude que é corrompida ou quebrada pelo erro ou pelo excesso. E é através do

jogo de cena e *em* cena, que tais características irão se definir e se modificar, de acordo com o que é proposto.

Passamos agora às personagens típicas da comédia. No drama, a caracterização depende da função; o que uma personagem é, segue-se do que tem de fazer na peça. A função dramática, em sua variedade, depende da estrutura da peça; a personagem tem de fazer certas coisas porque a peça tem tal ou qual feitiço. A estrutura da peça, em sua variedade, depende da categoria da peça; se é uma comédia, sua estrutura requererá um desenlace cômico e um estado de ânimo prevalentemente cômico. Por isso, quando falamos de personagens típicas, não estamos tentando reduzir a vida a tipos corriqueiros, embora estejamos sugerindo, por certo, que a noção sentimental de uma antítese entre a personagem verossímil e o tipo corriqueiro é um erro crasso. Todas as personagens verossímeis, quer no drama, quer na ficção, devem sua solidez à adequação do tipo corriqueiro, que lhes diga respeito à função dramática. Esse tipo corriqueiro não é a personagem, mas é tão necessário à personagem como um esqueleto o é para o ator que a represente. (FREY, 1973, p. 171-172)

Como Frey (1973) comenta sobre a construção de personagens cômicos pautados em tipos, pode-se observar o trabalho com esses elementos como uma estrutura inicial, sempre sentindo que o desenvolvimento do jogo cênico entre uma dupla de palhaças, independente de sua personalidade, vai pender para um trabalho entre os dois tipos bases da comédia e do próprio jogo: a branca e a augusta.

Como foi dito anteriormente, os tipos cômicos não se caracterizam como o único recurso cômico adotado no trabalho de mulheres palhaças, podendo até ser destacado seu comum com palhaços. Seria mais uma ferramenta a ser destacada dentro da reflexão sobre a comicidade feminina aqui proposta. Fator determinante também para entender o palhaço como integrante de “um guarda chuva maior”, o próprio cômico, e como tal, comunga de aspectos relativos a ele. Mesmo sendo o *clown pessoal*, aqui destacado por ser uma das técnicas mais correntes em oficinas e no currículo de formação de muitas palhaças pesquisadas aqui e palhaços, uma técnica que explora a particularidade do ator, como mostrado acima, ainda pode-se observar traços desse trabalho em cima de tipos. Destaco ainda o que foi dito no começo deste capítulo, de que esses tipos se mostram, em jogo, o que tira deles essa carga rígida e mecânica que, aparentemente, podem vir a apresentar. O que comunga com o próprio palhaço, em jogo constante, seja com seu parceiro em cena, seja com o público, seja com os objetos de cena, seja com ele mesmo.

Observo a mutabilidade e a mistura de tipos cômicos de acordo com o jogo proposto. A princípio o que pode ser apresentado de uma forma, através do jogo, pode ter a possibilidade de mudança, imprimindo ao trabalho com essa tipificação um aspecto maleável, próprio de um trabalho dinâmico, o que mais uma vez, retira o peso rígido. Como, por exemplo, a dupla branco e augusto: é o jogo que determina sua posição, sua

jogada. Acredito ainda que, visto tais possibilidades existentes no trabalho da comicidade, ao invés de enclausura-las em uma definição datada por seu percurso histórico, podemos lançar um olhar sobre tais possibilidades, inspirando um trabalho, abrindo horizontes, ao invés de entrega-los ao legado do que um dia já foi trabalhado.

3.2. O FEMININO COMO TEMA DE GAGS E ESPETÁCULOS

O trabalho de mulheres palhaças, muitas vezes, reside em trabalhar gags e números com temas ligados a esse universo feminino anteriormente citado. Satirizar tais condições, como por exemplo, a tensão pré-menstrual (TPM), a gravidez, o casamento, dentre outros, é um caminho de abordar essa feminilidade e trazê-la para a cena. Como por exemplo, no espetáculo “Zabelinha” do grupo Marias da Graça, já citado anteriormente. Em meio à história narrada, a palhaça Indiana da Silva (Karla Concé) fala de sua separação, ironizando situações vividas no decorrer do processo de divórcio.

A tradição circense na qual a figura do palhaço sempre foi um lugar masculino interfere diretamente no trabalho daquelas mulheres palhaças que tentam explorar as reprises clássicas. Por serem construídas a partir de um olhar masculino sobre a ação, torna-se essencial a possibilidade de adaptação para um universo feminino. Sobre isso, Lilian emite um importante testemunho;

Existe porque se, por exemplo, você pega as reprises clássicas, elas tem uma dramaturgia construída basicamente em cima da figura masculina. Aí você enquanto mulher, palhaça, você pega essa dramaturgia, como é que você transforma ela numa dramaturgia feminina? Para um olhar feminino? Alguns dizem que é impossível... "não! Não temos jamais uma reprise clássica e transformo ela, vou fazer uma reprise"... Minha amiga tem que ser muito boa, você tem que ser muito boa pra fazer uma reprise, nova e aquilo dar certo! Não é a toa que reprise clássica é reprisada a milhões de anos! E você vai num circo, vai no outro, você assiste a mesma reprise, feita de uma maneira diferente. (MORAIS, 2013)

Acredito que pelo fato de que no ambiente teatral a construção do roteiro e do espetáculo é de livre inspiração para quem os constrói, e de determinadas gags construídas só terem sentido dentro daquele contexto específico do espetáculo, se torna um pouco mais livre a criação a partir de um olhar feminino sobre determinado assunto, ao contrário das reprises. Não só pela estrutura e dramaturgia das reprises, mas por um peso extremamente importante e que talvez seja um dos elementos mais difíceis de trabalhar: a tradição. De uma forma ou de outra, uma parte da magia do universo do circo está no fator tradição. Por essas reprises terem sido construídas a partir de um olhar masculino sobre a ação, a adaptação se torna algo delicado, porém não impossível.

Em entrevista com Ana Luisa Cardoso, vejo essa dificuldade quando, em conversa com o palhaço Biriba, ele pede para que ela faça suas reprises, porém a mesma encontra dificuldades em sua adaptação, duvidando se tal adaptação conservaria o fator cômico existente nelas. Talvez por mais esse motivo, o território teatral, tanto de palco como de rua, tenha sido um canteiro fértil para a criação por parte de palhaças.

Sobre o assunto, Ana Luisa Cardoso comenta em entrevista:

Tem gags de palhaço que dá pra fazer mulher, num tô falando que não dá, mas é o arquétipo, homem, ele é homem, eles são palhaços... O homem como é que é isso, a estupidez, a estupidez que eu digo dos tapas, e num sei o quê, a palhaçaria tinha muito isso, a referência era essa, entendeu, pode fazer isso a mulher, legal (...) o peito que estoura, mas isso é coisa de palhaço! Num tô falando pra não fazer, é bacanérrio fazer isso, mas é muito do ofício, de martelar, de pintar, que é homem! (...) Então eu comecei a fazer assim: eu não sei de que maneira que a Lucille Ball pode entrar na minha vida, de que maneira a referência feminina e o mundo feminino, no qual a mulher começou a andar de ônibus, né, dirigir ônibus, agora temos uma presidenta! (risos) Então a mulher nesses últimos anos desde 1970, 60, mudou muito, com a pílula e cada vez mais né! Mas a minha infância ainda era coisa de dona de casa... Mas até hoje a mulher recebe menos do que o homem, até hoje é isso, né coitados eles tem essa limitação! (risos) Então quando a gente fez o "Tem Areia no Maiô", a gente pensou muito, por exemplo, na saída a praia de mulher, entendeu, então a mulher vai na praia, aí tem aquele maiô... Tinha umas coisas de teatro de revista assim, aí eu peguei, bom, Tem Areia no Maiô! (risos) E aí gente fez essa coisa da praia com a nossa referência de praia... E era meio que muito revista, porque tinha revista musical, tinha uma coisa de, até hoje do tubarão, ela é engolida pelo tubarão, sabe... Criativamente nós todas, tô dizendo eu não, todas, a gente era muito criativa... (CARDOSO, 2013)

A grande saída para o impasse das reprises clássicas parece ter sido a criação individual e coletiva de novos números e espetáculos, tendo como tema questões ligadas ao universo feminino. Entretanto, é importante ressaltar que nada disso seria possível sem a imersão dentro da própria lógica do palhaço. É pensando como palhaça que essas atrizes desenvolvem seus trabalhos, tendo a questão de serem mulheres e palhaças em foco, mas sem desviar do jogo e do que caracteriza a lógica particular dele.

Em todo o meu trabalho artístico sempre tive dificuldades no trabalho solo como palhaça. Buscando me aventurar por essa área, criei com ajuda e direção de Henrique Bezerra o número "Caipiríssima!". Contaminada com o estudo feito para a dissertação, questões advindas da mesa de trabalho afetaram o trabalho prático. Pensando na estrutura de número e pensando nas entradas circenses, resolvi criar o que chamo de um número-show-político-de cabaré. Mas antes algumas definições.

Segundo Bolognesi (2007), existem particularidades de definições entre três elementos dramaturgicos usados pelos circos e circo-teatros: as entradas, reprises e

esquetes. As reprises teriam um caráter mais rápido, consistindo em sátiras aos números do circo, sendo efetuadas várias vezes durante o espetáculo. As entradas seriam aquelas em que o palhaço anuncia a realização de um feito incrível que, no fim das contas, seria mais atrapalhado do que incrível, pois ele sempre é interrompido pelo seu parceiro. Os esquetes, de tempo mais alongado e de tema mais livre, coincidiriam com o mesmo termo utilizado em âmbito teatral, sendo basicamente compostos por temas exteriores ao circo.

Os pequenos e médios circos, bem como as companhias de circo-teatro, dão considerável espaço aos esquetes mais longos. Os espetáculos das companhias de circo-teatro, por exemplo, têm uma duração de duas horas. Quando a peça encenada, comédia ou drama, não perfazem esse tempo, o espetáculo é finalizado com um esquete. No circo, quase sempre os esquetes são ampliações do mesmo roteiro que compõe as entradas e reprises. Neles, o palhaço é a personagem principal e a incidência do jogo improvisado é ainda maior que nas entradas e reprises. (BOLOGNESI, 2007, p. 87)

Na construção dos números, que coincidem com o propósito dos esquetes, ou de espetáculos, algumas palhaças, a exemplo mais forte do grupo Marias da Graça, utilizam questões desse universo feminino como temas, mas não deixam de lado esse “jogo improvisado” essencial no trabalho do palhaço, seja no circo, seja no palco teatral. Por exemplo, no espetáculo “Tem Areia no Maio”: “por exemplo, que eu adorava ver aquilo, o palhaço quando bate e aí incha o pé, vai martelar o dedo aí incha. O meu foi o peito, aí eu olhava assim, vejo que não tem nada, e começo a inchar... que é uma coisa que mulher tava fazendo, né, agora parou um pouco...” (CARDOSO, 2013).

Os roteiros, forte forma dramatúrgica na criação de cenas de palhaços, deixam espaços para tal improviso, lembrando os *canovacci* da *Comedia dell’Arte*. Apesar desse caráter social atribuído a comicidade feminina, elas não deixam de lado o jogo, o improviso, a lógica própria, inerente ao trabalho do palhaço. Apenas a usam sob uma ótica específica: a ótica de ser mulher.

Voltando ao número, ele se inicia comigo como palhaça, de nome Cravina, vestindo roupas “da noite”, procurando um emprego. Dotada da habilidade de não ter habilidade nenhuma, confesso para o público minha ineficiência e ao mesmo tempo esperança em aprender a fazer alguma coisa. Deprimida, falo sentir um enorme vazio no peito, uma coisa estranha... Como se fosse uma coisa azeda. E ao apalpar os seios tiro de dentro do sutiã dois limões: um para cada seio. Nesse momento lembro-me do que, supostamente fiz na noite passada, e resolvo mostrar para o público algo que sei fazer. Ao som de uma salsa, começo uma dança estranha que vai compondo uma espécie de

show: um show de como se fazer uma caipirinha. Tirando os ingredientes do próprio corpo (a cachaça tiro da parte da frente da calcinha e o açúcar da parte de trás), colocando-os em dois recipientes com uma corda. Ao fechar os recipientes inicio a etapa que seria de bater a caipirinha, fazendo um número de *swing-poi*²⁵ bem atrapalhado. Ao final, termino em uma posição triunfal e sirvo a caipirinha para o público.

No número busco uma exploração de um corpo grotesco, uma materialização do corpo-objeto através das roupas e do fato de todos os ingredientes para fazer a caipirinha serem retirados de partes específicas, relacionadas ao sexo. É como se a própria palhaça fosse a caipirinha, que será servida ao público. No início do número, pode-se também notar uma relação com a presença da mulher no mercado de trabalho: o salário ainda é mais baixo, além da capacidade produtiva ainda ser questionada.

Tenho por um lado a exploração de um grotesco dentro da proposição de um corpo objeto: mesmo vestida de forma sexy ela não esbanja sensualidade alguma, pendendo mais para o bizarro, o estranho. Durante o número, ainda ensaia algumas “caras e bocas”, sem muito sucesso. No processo de construção do número foi problematizada a figura da mulher objeto e da *sex symbol*: como uma palhaça lidaria com tais questões? Tendo observado que essa figura faz parte do universo feminino, assombrando aquelas que não possuem ou seguem o padrão de beleza corporificado por elas, foi proposto para o a elaboração de uma nova *sex symbol*: além de bela sabe fazer caipirinha, tudo o que um homem pode querer. Só que, como é próprio da lógica do palhaço, nada saí como esperado resultando em uma figura grotesca, uma alegoria dos conceitos padrões de uma estética em evidência.

Proponho uma reflexão sobre temas que assombram um universo muito particular: o feminino. Apesar de hoje em dia, essa cobrança também se estender ao universo masculino, as mulheres ainda sofrem mais com tais cobranças de um padrão de beleza definido, que não condiz com a realidade de muitas brasileiras.

A questão corporal, de padrão de beleza, parece continuar sendo um grande *tabu* para o universo feminino, seja por não poder mostrar o corpo, ou por mostrar demais. Seja por limitações de satirizar e lidar com o grotesco desse corpo, ou pela liberdade total. “Em nossos dias, a identidade do corpo feminino corresponde ao equilíbrio entre a tríade beleza-saúde-juventude” (DEL PRIORE, 2000, p.14). Seguindo o pensamento, a

²⁵ Consiste no número de malabares com uma corda em cada mão onde, na extremidade oposta a que se segura da corda, estão pendurados dois pesos. No caso em específico, dois grandes copos fechados.

autora cita que tais requisitos estão, coincidentemente, ligados à reprodução. Ou seja, mulher contemporânea continua aprisionada em seu próprio corpo. Questão que se liga intimamente ao próximo tópico e não deixa de ser tema recorrente em trabalhos ligados à exploração da comicidade por mulheres.

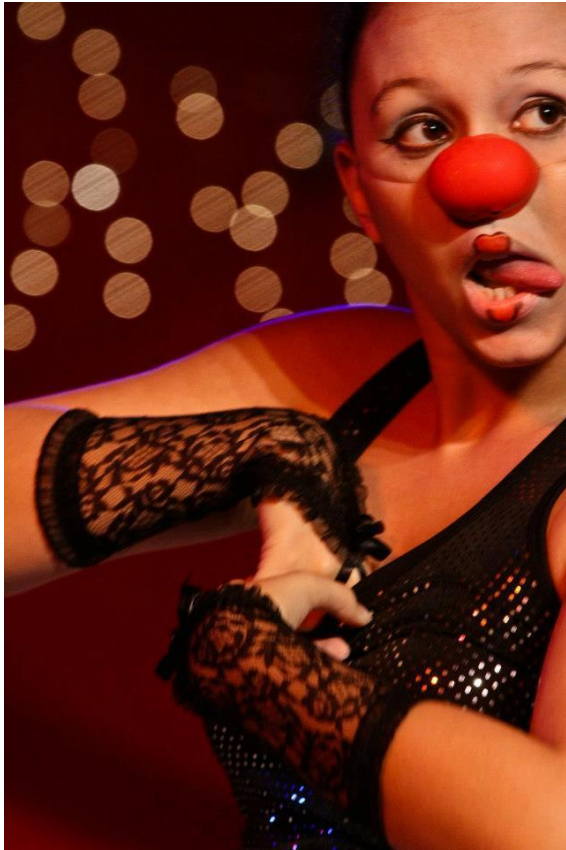


Figura 8- Palhaça Cravina em "Caipiríssima!". Fonte: Acervo da artista.



Figura 9- Palhaça Cravina em "Caipiríssima!". Fonte: Acervo da artista.

3.3. O TRABALHO COM O CORPO E A EXPLORAÇÃO DO GROTESCO

Os românticos idealizaram um tipo de mulher que, por muito tempo, se tornou exemplo a ser seguido. Seus modos, seu jeito de falar, de sentar, tudo passava por um filtro de costumes e atitudes que deveriam ser próprios das mulheres. O século XIX foi marcado pela submissão da mulher aos homens “responsáveis” por elas, no princípio o pai, os irmão, e após o casamento o marido. Sua relação com seu corpo era limitada: ela deveria esconder, cobrir, era o que uma mulher “descente” devia fazer. Após o século XX, a relação com o corpo tomou outros rumos... Vemos a busca pela magreza exagerada, pelo ideal estético vigente refletido nas grandes atrizes de cinema e mais tarde em modelos. No início do século XXI, clínicas estéticas não eram mais novidades, fazendo parte do dia-a-dia de muitas mulheres. A relação da mulher com seu corpo sempre foi uma relação de exigência, assim como a relação da sociedade com esse corpo. Deve-se estar encaixado dentro dos padrões para a aceitação. Parece-me que à mulher foi negado o direito ao grotesco.

Várias das atuações de palhaças, por exemplo, operam assim, ao questionar, dos mais diversos modos, os padrões de beleza, de comportamento, de relacionamento. Evidenciar os aspectos do corpo do artista que escapam aos padrões vigentes, criando um jogo cênico, explorando seu potencial cômico, faz parte do próprio modo de criação do *clown* para a escola de Lecoq e para o Lume. (KASPER, 2009, p. 203)

Não pretendo relacionar a metodologia de criação do *clown* e as mulheres palhaças a acontecimentos puramente políticos. Mas é interessante destacar o que acontecia enquanto esses artistas mergulhavam ao encontro dos seus *clowns*, em que contexto eles estavam inseridos. Analisando dessa forma, vemos um terreno extremamente fértil para a criação, um momento de efervescência cultura intenso, principalmente no que se refere à condição da mulher na sociedade daquela época. O *clown* permite que esse modelo feminino criado por uma tradição social seja criticado, sendo o corpo da mulher uma interessante fonte de extração de uma comicidade feminina.

o corpo da mulher rejeita o rótulo do feminino, ele imediatamente se torna um corpo feminista, ao pôr em xeque os valores objetais depositados historicamente no corpo da mulher. Ao se colocar no lugar da *pessoa que faz rir*, ela inverte conceitos e adentra o território do poder de sedução pelo riso, atribuído historicamente apenas aos homens como instrumento de conquistas sexuais. (MENEZES, 2006, p.166)

É se rendendo a exploração de um corpo grotesco, que não se encaixa na ordem vigente, aberto a possibilidades e relação com o público, com outros palhaços, com o espaço, que elas desenvolvem os corpos de suas palhaças. É a partir desses valores depositados do corpo da mulher que se desenvolve um importante elemento da comicidade feminina: a desconstrução do que é de propriedade do ser mulher: “o corpo feminino pode ser belo mesmo sem ser frágil e mesmo sem ser pornográfico, ser grotesco sem ser masculino e igualmente descobrir e revelar sua comicidade sem se preocupar com a sua obrigação cultural de sedução e erotismo.” (MENEZES, 2006, p. 166). Por tais motivos, a exploração do grotesco no trabalho corporal de mulheres/palhaças se torna um importante instrumento de comicidade, como o é para o clown em geral.

O corpo é o grande diferenciador na arte clownesca. Corpo que ultrapassa uma forma desenhada pelo figurino e pela maquiagem, compreendendo um “feixe de impulsos”. Corpo preparado para “pensar em movimento”, criado na experimentação, exposto, disponível para o jogo. (KASPER, 2009, p.206)

Podemos atestar no trabalho de palhaços de circo, mesmo que mais centrados na questão verbal, e de palhaços que trabalham nas ruas, uma preocupação especial com essa condição corporal, atestando seu potencial cômico que não se faz como algo recente. Tal consciência já era trazida pelos atores da Comédia Dell’arte como exímios na utilização das potencialidades corporais para a criação dos tipos que fazem parte do seu repertório. Como exemplificação, cito o número de Andrea Macera (SP) “Banha de Palhaça”.

O número se inicia com Mafalda, entrando pela platéia, procurando um lugar para sentar. Ao conseguir uma cadeira, ela começa a indagar o público sobre um vazio. “Sabe aquele vazio quando você para?” E assim, perguntando a todos como eles fazem para preencher o seu vazio, abre a bolsa e abre um pacote de salgadinhos: é assim que ela preenche o seu vazio. Sua discussão sobre como preencher esse vazio é interrompida pela chamada de senhas. Após abrir a bolsa e achar sua senha, constata que não é a dela, e começa a perguntar para a platéia de quem é. Ao ver que a senha chamada não veio, fica indignada, afinal todos pagaram apenas 15 reais. Nessa altura do número, o público entende que se trata de uma clínica, ou consultório, e que todos estariam lá esperando por uma consulta. Ela diz que comprou o seu procedimento no Peixe Suburbano, um site de compras coletivas, e começa a narrar suas compras na internet através dele e do Grupão (outro site de compras coletivas). Um dia comprou uma depilação de sobrancelha e afirma que após tirar tudo vai virar “uma madame”.

Mafalda começa então a perguntar para a platéia: “você veio por ou veio tirar?”, revelando que o motivo que a levou a suposta clínica é para fazer uma *lipoescultura*. Nessa altura, o público compreende do que se trata: uma cirurgia estética comprada em site de compra coletiva da internet. Ela revela seu anseio de “ficar bonita” e arranjar um namorado. Nesse momento, a cena é interrompida: mais uma senha é chamada, dessa vez a dela. Um pouco nervosa e atrapalhada vai até o palco onde podemos ver um biombo branco. Ao entrar atrás do biombo, podemos ouvir Mafalda em conversa com um suposto médico, que primeiramente pergunta se ela toma alguma medicação. Ao lançar tentativas de nomes do seu remédio, consegue acertar. Após uma breve conversa que termina com a revelação de que o procedimento não possui anestesia, ouvimos Mafalda gritando atrás do biombo: “ai, ai, aí não! Tá doendo doutor! Aí não!” E vários objetos (tesoura, alicate, facão...) surgem à mostra para o público no topo do biombo. Ao fim do procedimento, Mafalda sai de trás do biombo comicadamente deformada: um peito maior do que o outro, a bunda em tamanho desproporcional, as bochechas inchadas. Traz consigo uma bacia com vários saquinhos e um frasco com um líquido vermelho. Nos saquinhos ela diz ser sua “banha” que sobrou do procedimento, e oferece para quem precisa “pôr”. No frasco, diz ser seu sangue, que o médico orientou a tomar para a melhor cicatrização. Bastante torta, sai feliz, dizendo que o médico orientou que ela ficasse um mês de repouso que logo estaria maravilhosa. E sai desejando sorte para os próximos pacientes.

Andrea Macera, em número sob a direção de Caco Mattos, trata de um assunto contemporâneo, que assombra a realidade de mulheres e homens: a busca pelo corpo perfeito através de procedimentos cirúrgicos. Ter esse corpo invejável, que segue o padrão de beleza dominante, não assombra o universo feminino apenas nos dias atuais. No estereótipo desse ser mulher socialmente construída como falamos anteriormente, esse tema não é recente: sempre estar bela, seja para ser cobiçada pelos homens, pela sociedade ou para arranjar um marido.

O trabalho com o grotesco sobre o corpo feminino é traduzido através dos encheimentos que são colocados em partes do corpo centrais na discussão sobre corpo feminino ideal: os seios e a bunda. A mulher brasileira, aquela com um “bumbum” bem delineado e grande (que hoje toma proporções assustadoras nas figuras das mulheres frutas e dos campeonatos que elegem o “bumbum” mais bonito), e os seios, partes do corpo que compõe as fantasias de desejo masculinas. Trabalhando de forma grotesca

com essas partes do corpo, Andrea ironiza com um padrão de beleza contemporâneo que chega a ser irreal, apenas conseguido através de cirurgias estéticas.

No trabalho de Andrea vejo de forma nítida a questão de uma comicidade que aborda o feminino de forma contemporânea. Em uma determinada época tivemos questões como casamento e filhos, hoje o corpo-objeto feminino estampado e divulgado de forma explícita em propagandas digitais e impresso. Buscar o que ainda faz parte desse universo na sociedade contemporânea onde a questão de gênero é um assunto bastante discutido me parece um desafio. Assim como podemos questionar o propósito de um feminismo na sociedade contemporânea.



Figura 10- Andrea Macera em “Banha de Palhaça” Fonte: https://fbcdn-sphotos-b-a.akamaihd.net/hphotos-ak-fr1/734481_594630957231345_736681612_n.jpg

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nunca fiz cursos de iniciação de clown e coisas do tipo. Aprendi, e continuo aprendendo a ser palhaça lendo muitas coisas e assistindo algumas outras. Não acho que isso seja um mérito ou demérito. Sinto que por não ter feito nenhum curso do tipo perdi a oportunidade de aprender coisas que talvez eu só aprenda daqui a algum tempo. Acredito que isso não desvalorize meu trabalho, nem a pesquisa acadêmica nem a pesquisa artística. Minha experiência como atriz cômica me levou para o palhaço, e quando estou em cena em um ou em outro uso os mesmos princípios de formas diferentes. Isso me faz concluir que seja o que for, estamos de baixo do mesmo guarda-chuva: o cômico. E que os momentos de interseção entre uma coisa e outra serão muito mais comuns do que podemos imaginar.

Ao estudar o feminino e a comicidade, senti no meu trabalho a abertura de uma fresta importante. É como se tivesse me atentado para outras coisas, outras possibilidades que sempre estiveram lá, porém nunca havia olhado para elas. Estudar sobre as possibilidades de comicidade presentes no trabalho de uma mulher palhaça não invalidam tudo o que já foi dito e aprendido sobre o clown, afinal, os princípios de trabalho de palhaços e palhaças são os mesmos. Não é um tipo cômico novo, com outros conceitos ou diretrizes de trabalho diferentes. Estamos falando do mesmo cara de nariz vermelho, ridículo, ácido, anárquico, poético... Porém aqui, não falamos de um cara, e sim de uma dama, uma *madame*, uma mulher, uma palhaça. Portanto, são os mesmos preceitos e conceitos, só que vistos de formas diferentes.

Inúmeras vezes durante a pesquisa me questionaram sobre a diferença entre palhaços e palhaças. Elas existem em uma delicada forma de trabalho, dentro do material próprio de cada um. Como dito anteriormente, eles trabalham com os mesmos conceitos, os mesmos princípios... A única diferença é que uma palhaça se vê como uma mulher, e toma a liberdade para, em seus números e espetáculos, falar de si de sua escolha ou condição sexual. Os dois partilham das mesmas características do guarda-chuva cômico. Em um contexto histórico, anteriormente nós tínhamos o palhaço como homens, como um lugar ocupado predominantemente por homens, agora as mulheres também podem ocupar esse lugar. Se antes nós tínhamos o tipo cômico palhaço como um tipo masculino, agora temos o tipo palhaça enquanto em tipo feminino.

Comicidade Feminina me parece, após esses dois anos de pesquisa, estar ligada muito mais a uma realidade social do que representar um conceito fechado. Os procedimentos de comicidade apontados na dissertação, não são mais do que apontamentos sobre os procedimentos de ser palhaço. É o trabalho com os tipos, o trabalho em cima de temas ligados a mulher, a exploração do grotesco, ou seja, coisas que já existem no procedimento de trabalho de palhaços, apenas direcionadas para palhaças. Também acredito que não se trate do simples fato de ser mulher. Existem as especificidades do direcionamento do tipo de trabalho, o que caracteriza a abordagem de uma comicidade feminina. Em resumo, ela se caracterizaria como o trabalho com o tipo cômico palhaça por mulheres.

Também fui bastante questionada, quando ministrei uma oficina sobre comicidade feminina no IFCE (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará), do porque homens não poderiam fazer. O argumento utilizado por aqueles que me questionaram, era de que se ele precisasse fazer um personagem cômico feminino ele estaria preparado, por conta da oficina. Pensei bastante a respeito na época, porém não admiti a entrada de homens, apenas mulheres. Mas hoje penso: porque não? Porque não trabalhar procedimentos voltados para ressaltar uma comicidade extraída de um universo feminino com homens, auxiliando na construção de personagens femininos? Os melhores personagens femininos feitos por homens que assisti em comédias foram aqueles que mais se aproximaram do feminino, sem negar o masculino que lhe era inerente enquanto ator. Ou seja, se sabia que era um homem, porém se via uma mulher, ou um homem imitando de forma primorosa uma mulher. Não ríamos do mal feito. Ríamos da piada. Admitir esse fato significa que a comicidade feminina seja um estilo específico de trabalho que aborda questões do universo feminino socialmente instituído e relações grotescas presentes no feminino como material de construção da comicidade. Duas palavras devem ser frisadas nessa afirmação: material e construção. Não se trata da comicidade em si, essa será a mesma em todos os casos, mas se trata do material trabalhado para a construção de uma piada. Se imaginarmos uma equação (por mais que tenha tentado fugir de conceitos totalmente fechados e definições exatas) as variáveis seriam as palavras *materiais* e *construção*, onde podemos imaginar diversos materiais (que podem também ser vistos como o tema) e diversas formas de trabalho, relacionadas diretamente a construção. .

Com tudo isso, acredito que as mulheres palhaças possuem algo a mais para falar, algo que já é falado pelos homens desde sempre, pois eles sempre foram os

palhaços, sempre lhes foi permitido essa escolha. Tanto que, quando inicialmente nos foi “permitido” ser palhaças, deveríamos ser como eles, pois aquele era o modelo certo, o modelo correto. Quando uma mulher entrava em um picadeiro era para ser palhaço, para substituir um palhaço que estava doente, e ser exatamente ele, não deixando que o público percebesse a troca.

Essa dissertação me fez ver que muitas questões não são tão simples quanto aparentam ser e que temas como esse precisam de um olhar especial para serem discutidos. Como também nos cabe hoje refletir sobre a estrutura social vigente pensando: eu, enquanto mulher e palhaça, o que me cabe fazer? O que me cabe discutir e criticar? Será que são as mesmas coisas de vinte anos atrás? Acredito que não. Mais do que isso, nos cabe afinar tal discussão, para que ela não fique apenas se repetindo anos após ano, sem um amadurecimento. Se antes fizemos festivais de palhaçaria feminina para promover nosso trabalho e criar espaços para a apresentação de palhaças, já que esses espaços não eram encontrados em outros festivais, e hoje? É com esse mesmo objetivo que nos reunimos todos os anos em várias cidades do Brasil? Será que as mulheres são minorias em festivais “mistos” só porque são mulheres, ou porque aquelas que possuem um trabalho artístico de qualidade ainda são poucas? Justificável pelo seu tempo de prática, se pensar nas referências masculinas. E se for assim, será que todos os outros que são chamados para os festivais possuem? Se não, porque nós temos que possuir um trabalho excepcional para entrar e eles um trabalho mediano? Levanto essas questões devido aos encaminhamentos das entrevistas e discussões. Pontos como esses foram muito polêmicos e me deixaram com muitas dúvidas. Conclui que esses questionamentos viessem, não devido ao festival em si, mas devido ao objetivo desses festivais hoje em dia.

Para finalizar, saio com mais dúvidas do que tinha, característica especial e que me atrai na pesquisa. Os questionamentos nunca tem um fim, e quando terminamos um trabalho desse tipo, ao qual dedicamos quase dois anos de leituras, pensamentos, noites de insônias, decepções, raivas, impaciências e descobertas, descobrimos que as questões não tiveram um fim, elas apenas se fecharam em um ciclo, prontas para iniciar outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACCI, Claudia, FERNÁNDEZ, Laura e OBERTI, Alejandra. **De injusticias distributivas Y políticas identitarias. Una intervención en el Debate butler – fraser.** In: Revista Genero, vol. 04, nº 1, p.101-114. Instituto de Estudio do Gênero: Niterói, 2013.
- BAIÃO, Isis; KÜHNER, Maria Helena; OLIVEIRA, Rosisca (orgs.). **A transgressão do feminino: ensaios sobre o imaginário e as representações da figura feminina.** Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras; Projeto-Mulher – Idac; Projeto Anna Magnoca – IAC, 1989.
- BERGSON, Henri. **O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: 1. Fatos e Mitos.** Trad. Sérgio Milliet. Difusão Europeia do Livro, 1980.
- BIASOLI-ALVES, Zélia Maria Mendes. **Continuidades e Rupturas no Papel da Mulher Brasileira no Século XX.** In: Revista Psicologia: Teoria e Pesquisa, vol. 16, n. 3, P. 233-239, Brasília, 2000.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços.** São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- _____. **Circo e Teatro: aproximações e conflitos.** In: Revista Sala Preta: USP , São Paulo, nº 06, 2006.
- _____. **O Palhaço e os Esquetes.** . In: Revista Urdimento: UDESC , Santa Catarina, nº 09, 2007.
- BRONDANI, Joice Aglae. **Varda che bauccho! Transcursos fluviais de uma pesquisatriz: bufão, commedia dell’arte e manifestações espetaculares populares brasileiras.** Tese (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2010.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade.** Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CASTRO, Alice Viveiro de. **O Elogio da Bobagem, Palhaço no Brasil e no Mundo.** Rio de Janeiro: Família Bastos Editora, 2005.
- CEZARD, Delphine. **“La figure féminine du clown: enjeux et représentations sociales”**, *Les Cahiers de l’Idiotie*, Paris (s.d.).
- COLLAÇO, Vera Regina Martins. **Vedetes, cômicas e empresárias: as mulheres em vários deslocamentos no interior do teatro de revista.** In: FAZENDO O GÊNERO 9:

Díasporas, diversidades, deslocamento, 2010, Santa Catarina. Anais Eletrônicos, Santa Catarina: 2010.

COSTA, Eliene Benicio. **Saltimbancos Urbanos: A Influência do Circo na Renovação do teatro Brasileiro nas Décadas de 80 e 90**. 1999. 1022f. Tese(Doutorado em Artes- Teatro). Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a Corpo com a mulher - Pequena Historia das Transformações do Corpo Feminino no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 2000.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Senac, 1998.

FLICK, Milena. **Composições *Esperpênticas*: o grotesco como estratégia de desestabilização do feminino**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Salvador: PPGAC - Ufba, 2013.

FREY, Northrop. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

FERRACINE, Renato. **A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea de ator**. Campinas, SP: Ed da Unicamp, 2003.

KASPER, Maria Kátia. **Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo?**. In: Revista Pro-Posições, Campinas, v. 20, n. 3 (60), p. 199-213, set./dez. 2009.

_____. **Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida**. Tese (Doutorado na Faculdade de Educação). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

LECOQ, Jacques. **Le corps poétique**. Arles: Actes Sud-Papiers, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MUÑOZ, Cristiane. **Um Nariz de Vantagem**. In: INLIX – Revista do Lume. N. 7, p. 30-33, Campinas: UNICAMP, 2009.

MENEZES, Fernando Chui. **Quatro atos de Judite – O corpo feminista da palhaça. Revista Trama Interdisciplinar**. In: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Arte e História da Cultura. Vol. 2, n.01, p. 161-168, São Paulo: UPM, 2006.

MOTA, Marcus. **Dramaturgia e Comicidade. Notas de Pesquisa**. In: Da Cena Contemporânea. Org. CARREIRA, André Luiz Antunes Netto; BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho; NETO, Walter Lima Torres. Porto Alegre: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2012.

- MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP
- PANTANO, Andréia Aparecida. **A personagem palhaço**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- PEACOCK, Luise. **Serious Play: Modern Clown Performance**. Chicago: Intellect Bristol, 2009.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Editora Ática: São Paulo, 1992.
- RABELO, Mariana. **Da graça ao riso: Contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria feminina**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PPGAC – Unirio, 2012.
- RABETTI, Beti. **Teatro e comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios**/ Org. Beti Rabetti. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- RAGO, Margareth. **Descobrimo historicamente o gênero**. In: Cadernos Pagu, vol. 11, 1998. P. 89-98. SP (p.9-10)
- REIS, Angela de Castro. **Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem publica e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- RODRIGUES, Carla. **Butler e a desconstrução do gênero**. In: Revista Estudos Feministas, vol. 13, nº1. Florianópolis, 2005.
- VIEIRA, Marcilio de Souza. **As categorias estéticas da Commedia Dell'arte**. In: Revista Vivencias, nº 36, p. 51-65, 2011.
- SILVA, Daniel Marques. **O tipo cômico: construção dramatúrgica, atorial e cênica**. In: Revista Repertório, ano 8, nº 8, p. 29-33. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA, 2005.
- _____. **“Precisa Arte do Engenho até...”: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto**. Rio de Janeiro, 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, 1998.
- SILVA, Erminia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo : Altana, 2007.
- _____. **Respeitável público... O circo em cena**. Ermínia Silva, Luís Alberto de Abreu. – Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- TORRES, Antônio. **O circo no Brasil**. Colaboração: Alice Viveiros de Castro e Márcio Carrilho. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

VENEZIANO, Neyde. **De pernas pro ar: o teatro de revista em São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

VIEIRA, Marcilio de Souza. **As categorias estéticas da Commedia Dell'arte**. In: Revista Vivencias, nº 36, p. 51-65, 2011.

XIMENES, Fernando Lira. **O ator risível: procedimentos para cenas cômicas**. Ceará: Ed. Expressão Gráfica, 2010.

ZIRBEL, Ilze. **Estudos Feministas e Estudos de Gênero no Brasil: Um debate**. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da UFSC, Florianópolis, 2007.



Figura 5- Palhaça Currupita – Lilian Morais. Fonte: Acervo da artista.

Anexos

Entrevistas

Anexo I - Entrevista com Ana Luísa Cardoso.

Ana Luisa Cardoso. Palhaça: Margarita.

Rio de Janeiro, 09 de Abril de 2013.

Elaine: Me fala um pouco como foi que começou... assim, como tu resolveu ser palhaça, resolveu entrar nesse âmbito, como foi essa coisa de criar o grupo, essas coisas...

Ana Luisa: Eh... eu primeiro me formei como atriz na CAL, escola de artes das laranjeira, então eu me formei no curso técnico, dois anos, professores maravilhosos, época do Yami Chaumister que ele era um dos conselheiros na CAL, que era um grande crítico de teatro aqui do Rio de Janeiro, as críticas dele vinham na primeira pagina do jornal Brasil... e aí a CAL, eh, na CAL era uma escola que tava começando com cursos mas ela não era ainda profissionalizante, no final do primeiro ano é que ela se tornou profissionalizante, então a gente foi, eram quatro turmas, eu era iniciante na turma, numa dessas turmas, e aí nos fomos cobaias desse grupo de pessoas, e hoje é uma das escolas que abriram faculdade aqui no Rio de Janeiro. Então nessa escola eu tive aula com algumas pessoas e uma delas foi Aderbal Freire Filho, do Ceará, que na época era Aderbal Junior, e o Aderbal ele tinha, eh, ele tem, agora não sei, na época ele tinha uma característica muito legal que era a capacidade de criar e conceber espetáculos em lugares que não era para fazer espetáculos. Então ele foi famoso por fazer “Danton A revolução francesa” nas escavações do metrô aqui do Rio de Janeiro. Ele fazia paixão de cristo, ele dirigiu muita paixão de cristo nos arcos da lapa, de uma maneira não convencional entendeu... E aí essa nossa coisa de rua que eu já tinha muito interesse, eu me... eu me envolvi demais com o Aderbal nessa historia de espetáculo, ator, eh.. da comunicação total do ator com, e o entendimento do que está fazendo ali junto com todos os outros atores, e onde estava fazendo e que historia estava contando, aquela coisa difícil, acredite se quiser, no teatro, eh bom, então, outro eu estava... A Alice Reis, que é uma das sócias da CAL, ela me mostrou a minha ficha de inscrição na CAL, quando eu me inscrevi pra fazer a CAL, isso em oitenta e três, mil novecentos e oitenta e três, quando eu fui me inscrever, e aí pergunta, porque você escolhe teatro, e aí eu falei assim, uma das coisas que eu quero é fazer teatro na rua, isso em mil novecentos e oitenta e três, né, muito tempo... Bom, então, esse é, já vem de uma abertura do teatro mas o teatro também, só to dizendo essas identificações, porque na nossa escola a gente

vê muito da coisa europeia, e a gente num vê muita da coisa desse país... Bom é, então fiz a CAL, comecei a fazer teatro, fiz teatro infantil, na CAL conheci Moacir Góis, a primeira direção dele foi coma gente, foi com o grupo, eh.. nessa turma era uma turma muito interessante, até hoje a gente se conhece, a gente se fala... e aí a gente começou a fazer espetáculos que fizeram sucesso, teatro infantil.. e eu comecei a lutar pelo teatro infantil, e aí a gente foi junto ao sindicato, porque aqui os teatros davam qualquer espaço pra gente, a gente tinha que se adaptar sempre com o teatro do adulto, e aí a gente criou um movimento chamado MONTIM, movimento de teatro infantil, que a gente reivindicava, nos teatro, um espaço, enfim, por que as vezes a gente chegava, por exemplo, no “Sonho de uma Noite de Verão” que eu fiz, direção do Moacir Góis, a gente chegou no nosso teatro que era sucesso, e tinha um apartamento, um banheiro construído no meio do palco porque uma peça tinha estreado. E a nossa peça era numa floresta... Então assim, só pra você ter ideia como é que, não tinha, nem perguntava, o teatro infantil se vira, então aí a gente não pode fazer o espetáculo, enfim... Então todas as pessoas de teatro infantil se encontraram, e a gente fez um movimento lindo, maravilhoso. Nesse momento eu conheci a Alice Viveiros de Castro, que já tinha uma ligação, com a politica e com o circo. Não seu se você conhece o livro dela “O Elogio da Bobagem”, e graças a Deus estamos na internet agora com esse livro... Então ela foi assim super com a causa do MONTIM, e foi interessante porque depois eu fui me interessar por palhaço, e ela sempre gostou de circo, e ela vem do teatro de revista, vedete, quer dizer (...) a Alice ela lê tudo, ela é uma pessoa muito formada, muito culta, informada, ela sabe de tudo, é uma conhecedora impressionante.. então, enfim, aí nessa coisa do MONTIM lá (...) eu vi lá no sindicato que tava tendo um festival em Cuba, nisso Cuba estava começando a abrir aqui pro Rio de Janeiro (...), porque eles estavam saindo da ditadura, então ir a Cuba era uma coisa impossível. E aí quando aparece uma coisa de Cuba, eu em um momento revolucionário, pensei: e eu assim, que engraçado a gente já pode ir a Cuba? Em um festival de teatro? Então eu fui a luta de querer fazer um grupo pra gente poder ir a Cuba. E aí eu liguei lá pra esse lugar e(...) no sindicato eu divulguei esse festival, e quem quisesse ir.. e foi um grupo interessante. E aí eu fui com um diretor de Teatro Infantil que tava na época, era outro fazendo sucesso, Beto Brown, e aí eu fui com o Beto, na época era Beto (...). Cheguei em Cuba, nossa, imagina, tu que era proibido eu tava vendo (risos), aí a gente foi na inauguração (...) do festival e o espetáculo era Feliz Ano Velho, que o Marcos Frota fez uma grande sucesso, começou a fazer circo né, mas assim, o Paulo Betti, o Marcos Frota não tava (...) aí foi um sucesso,

uma peça brasileira que inaugurou o festival. Nesse, que a gente começa e ver uma porção de gente de todos os lugares do mundo, (...) aí nisso chegou pra falar com a gente, pra puxar assunto, dois caras muito engraçados, dois caras diferentes, e eles eram da Argentina, aí eles falam assim “ah, a gente vai fazer um espetáculo aqui..”, aí eu falo “legal”. Aí eu falo, “Beto, a gente veio pra cá, pra Cuba, um festival internacional, mundial, e os primeiros caras que vem falar com a gente são argentinos???” (risos) Passaram-se dois dias, a gente estava no mesmo hotel, aí chega esses caras pra tomar café, o café da manhã começa a aplaudir.. aí eu falei “... Beto, os argentinos são bons!” (risos) Aí a gente foi ver, e era um grupo chamado “El Cloud del Cloun”, você já deve ter ouvido falar porque minha referencia é essa, esse nome eles fizeram na época um trocadilho com um grupo que tinha feito muito sucesso, como se fosse Blitz aqui (...) mas era com referencia a esse grupo argentino de rock, de música pop, entendeu... e eu me apaixonei (...) primeiro, eu já tinha, a minha referencia era o Carequinha, que era o que eu via na minha infância, e toda turma dele, que eu ia no Piraquê, não era em circo mas era na televisão, aqui no clube Piraquê (...) circo, na minha infância, eu fui a pouquíssimos circos, tinha circo Garcia, circo Orlando Orfeu, mas o palhaço, na boa, pra mim o palhaço era o Carequinha... eu via, ria, mas o que eu gostava mesmo era ver aquelas águas dançantes, o show de mágica, amava mágico, então assim.. o palhaço de circo, eu não... criança num tem muito essa referencia de palhaço.. ela grava mais, a imagem dela era as musicas, os bichos (...), o trapézio.. o espetáculo de circo, pra mim, tudo isso era o circo inclusive o palhaço, eu não ligava muito pro palhaço... palhaço pra mim separado era o carequinha... mas era tudo homem. Bom aí eu vi esse grupo que era da minha idade, fazendo escola de teatro, eram atores, eles não se consideravam palhaços, cada um com o seu palhaço, a gente via que cada um tinha uma característica e tinha uma... eu reconhecia não só pelo nariz vermelho... não, ele tinha uma comunicação com a plateia... foi um sucesso em Cuba, eles tiveram que ficar lá, rodaram Cuba inteira, ganharam medalha do Fidel Casto... pra você ver, de todos os espetáculos que foram, várias coisas interessantíssimas que tiveram, (...) mas como eles, um grupo de jovens da minha idade, de 23 a 25 anos, como eles tinham essa comunicação, então a comunicação e a irreverencia sabe, quase um, o Asdrubal tinha muito isso, o Asdrubal Trouxe o Trambone, só que direcionado muito pro jovem, (...) lá não, no Cloud del Cloun era família inteira, criança, adulto... enchia, todas as apresentações deles enchia. Aí eu falei assim; “gente mas eles são da minha idade, fizeram quase a mesma escola, todo mundo fala de Brecht, todo mundo fala de

Stanislavski...” e aí eu coleí neles, a gente ficou amigo, começou a beber junto... e tinha uma menina fazendo... então o Cloud del Cloun era formado por... acho que eram seis homens e uma menina, eu tô na dúvida... E quando eu vi isso, nossa uma mulher, e o espetáculo chamava “escola de palhaços”, então eles, o professor não permitia mulher, não podia ter mulher, porque palhaço não podia ser mulher, o espetáculo falava sobre isso... aí, ela, a Cristina Barthe, tá até no facebook, ela é palhaça (...) aí ficavam escondendo, todos os outros alunos escondiam ela, então ela aparecia com vários disfarces entendeu, pra fazer a escola, era hilário (...) lindo espetáculo... Enfim, aí eu voltei e falei assim: mudou, gente, eu não quero mais fazer teatro, eu quero fazer isso! Quero ter um grupo, quero me vestir de palhaço e quero fazer isso, quero ter essa comunicação, quero divertir... e aí começou né... como naquela época.. internet? Computador? Nunca! Nem sabia o que era isso, não existia computador, o computador começou a entrar na casa das pessoas em 98... 97 é, porque sou atrasada, na minha casa entrou em 99.. então pra você ver, internet só foi existir anos e anos depois (...) a comunicação que existia era o fax! Ainda vou fazer um número sobre o fax... (risos) porque eu olhava pra ele e falava: isso não existe! Gente você botar um papel escrito!! Ou então você receber uma coisa, uma xerox!!! A foto de uma pessoa lá num sei daonde! O fax pra mim até hoje... o computador eu entendo, mas o fax??!!! (risos) Bom, aí você não tinha, a comunicação era por cartas, eu escrevia cartas pra ele, tudo era carta.. aí o Cloud del Cloun começou a me dizer que escola é... aí eu comecei a ouvir uma escola chamada... eh.. do Lecoq lá na França... Lecoq é? Nunca tinha ouvido falar em Jacques Lecoq, metodologias... aí uma conhecida nossa fez essa metodologia... Aí, essa menina estudou lá, e tinha ido lá pra Argetina, lá pra Buenos Aires, aí deu aula para eles de alguma coisa dele, do Jacques Lecoq. Aqui no Rio de Janeiro, quem tinha feito esse mesmo caminho era o Dácio Lima que hoje tem um grupo com uma inglesa chamado... eu vou te dizer daqui a pouco qual é ta?! (risos) Então, mas só que eu tinha ido assistir o... Companhia do Gesto! Dácio tem um trabalho de máscaras, com o Lecoq, eu digo máscara como o Lecoq trabalhava e com o palhaço, muito legal, tanto é que até hoje, o Dácio morreu e até hoje companhia existe. Então... poucas pessoas falam do Dácio Lima e ele é uma das pessoas aqui no Brasil que foi o pioneiro dessa historia aqui, e em São Paulo o Burnier. Eu estive lá em 88 antes, porque em 88 eu fui lá pra Argentina, pra ter curso com os meninos, e antes eu passei em Campinas... ou foi depois... não me lembro mais se foi em 88 ou 89... e aí eu tive no inicio do LUME, tive com o Ricardo Puceti e com o Siminoni, e o Burnier. Eu tive lá falando isso, ai eu tô

com uma vontade de fazer palhaça, mostrei o vídeo de algumas coisas, e eles tavam lá fazendo os treinamentos, porque eu fui atrás desses treinamentos de ator, porque o Guillermo trabalha até hoje com a Iben do Odin Theatre... ele participa do grupo com a Iben... então ele e o Simione, o Guillermo era do mesmo grupo do Simione, anos e anos se conheceram, e aí o que me interessava era um treinamento que eu pudesse treinar sozinha a minha voz, o meu corpo, e eu tinha aprendido um pouco com o Guillermo, só que eu queria continuar aqui, e no Rio não tinha, então eu fui atrás do LUME, porque eu sabia que o Burnier tava começando junto com a faculdade de Campinas isso... Só que eu acabei não ficando, imagina, era difícil ficar lá em Campinas, eu tinha meus grupos aqui de teatro... Bom, então aí quando eu voltei eu comecei a sair de palhaça com uma menina chamada Cláudia Gurgel, ela era minha colega de CAL, ela também queria fazer palhaço, e nesse contexto aqui o que é importante: tinha anos antes acontecido o Circo Voador, e no Circo Voador no Arpuador começava a Escola Nacional de Circo. Então os professores de circo estavam começando a dar aula, isso é importantíssimo, então os circenses que estão lá, era interessante você entrevistar, eles começavam a ensinar para pessoas que não tinham ascendência circense a arte de tudo, do circo, a arte circense, então malabarismo, acrobacia, enfim, e o palhaço também, então, as coisas começam a se conectar, então eu fui lá pra não sei a onde, quando a Intrépida Trupe já tava aqui bombando, que é uma coisa que eles tem haver muito, junto lá do Circo Voador, Cazusa, Blitz, então essa linguagem popular moderna, não sei o nome como eu posso chamar isso, esse fervilhão de criação, era um caldeirão... ok, existe o teatro, existe essas outras coisas, mas ta acontecendo isso também, entendeu?! E aí eu comecei a me conectar e ver essas criações, me identificar com elas, a Intrépida, pô anos antes (...) e lá tinham os palhaços: o Xuxu, que é o Luis Carlos Vasconcelos; Gerold Miranda, da Paraíba; o Dudu... o três homens, e a Vandinha, que até hoje é da Intrépida, tinha uma criação de uma velha... genial, até hoje ela tem essa velinha, maravilhosa, e ela é acrobata, então os meninos jogavam aquela velha pra cima e pra baixo! (risos). Então, imagina, eu vendo tudo isso, e eu querendo fazer teatro, eu fazendo teatro e vendo todas essas criações... Todo esse caldeirão... então não tem essa de quem começou, a criação é pro mundo, Deus deu a criação pra gente compartilhar, não tem dono, aí eu sou o primeiro, pioneira, eu gosto de me intitular pioneira porque sim, eu trouxe muita novidade, e eu me lembro que eu falava com a Alice coisas que eu não tinha visto aqui, o que eu tinha visto do Dácio era diferente do que eu tinha visto do Cloud... Aí eu comecei a ter esse desejo, na sua pesquisa quando você tem vontade você vai a luta, e aí

começaram a vir alguns argentinos pra cá de férias, e eu comecei a promover alguns cursos, depois que eu fiz dois cursos com o Cloud Del Claun, comecei a dar aula de clown. E aí eu comecei a dar e todo mundo começou a se interessar também, porque era uma coisa que não tinha entendido, não era comum... Então a minha vontade foi muito assim, no principio eu não tava pensando muito no palhaço, eu tava pensando eu como atriz era importantíssimo eu conhecer essa comunicação que o nariz dá, essa comicidade... Tinha uma coisa também, eu sempre gostei do teatro de revista, sempre gostei das coisas dos filmes da ****, o Grande Otelo e o Oscarito, aquelas coisas que eles meio que imitavam Hollywood, mas era tudo estranho né, uns musicais, eu gosto assim da Carmen Miranda, eu queria chegar em uma coisa mais “praí”, que o teatro infantil dava isso, o teatro infantil legal... E aí teve uma vez que eu dei algumas oficinas e os meninos do Cloud vieram antes do Guillermo, e aí fizemos algumas oficinas lá na UNIRIO, começamos a divulgar abrir a boca, muito, quando eu gosto de uma coisa eu abro a boca, quero compartilhar! E aí em 91 veio o Guillermo pra férias, e nisso eu já trabalhava com o Aderbal, eu estava me realizando completamente, em 1990 me reencontro com o Aderbal, e aí começamos dali a fazer um polo de atrações com grupos que vieram de vários estados, discussões sobre ocupações de teatro, público, espetáculos de rua que a gente fazia, o Galpão, a primeira vez que veio ao Rio de Janeiro ficou lá, a gente recebeu eles... Então veio o Guillermo passar férias e a Ibe também estava aqui. Então a gente tinha bancado para trazer o Odin. E aí a gente deu uma oficina, e nessa oficina vieram só mulheres!

Elaine: Eram só mulheres na oficina?

Ana Luisa Cardoso: eram... tinha um homem, mas dois dias depois ele saiu.

Elaine: Ah, mas não era porque era direcionado para mulheres, é porque veio?!

Ana Luisa Cardoso: É! Eu fui divulgar na CAL... e foi daí que surgiu as Marias, porque desse bando de mulher a gente começou a sair na rua... a gente ia ou lá na Urca, na casa de uma delas, ou aqui em Copacabana. A gente ensaiou muito o Tem Areia no Maiô aqui nessa sala, muito, o outro espetáculo que a gente fez, que eu fiz o roteiro, o Disque Marias para Dançar... Então a gente começou a sair na rua e era só mulher, então palhaça e mulher, imagina, numa época que não tinha tanto palhaço?! Era muito bom, as pessoas se divertiam, e aí a gente começou a sair em foto no jornal, a gente começou a ter uma coisa.. E aí a gente chamou o Beto pra fazer um número, a gente fez um número e depois a gente pegou e fez um espetáculo, em 92, o Tem Areia no Maior... a gente ficou de 91 a 92 saindo na rua, aí eu disse, não, vamos fazer um espetáculo pra

vender, aí a gente vendia pra palco sobre rodas, essas coisas que tinham aqui o Rio. Aí a Denise iniciou um roteiro mas eu tenho uma participação de criatividade enorme nisso, muito inspirado no Cloud, eu fico as vezes com vergonha de falar mas eu falo mesmo, cenas de tubarão...esse é um espetáculo maravilhoso que até hoje tá em cartaz, até hoje elas usam...

Elaine: Nessa época, quem eram as Marias?

Ana Luisa Cardoso: Em 92? Porque em 91 era mais gente, mas eu vou falar 92, na época do Tem Areia No Maiô, porque tinha mais gente que depois saiu..

Elaine: Por conta daquela oficina que só teve mulheres?

Ana Luisa Cardoso: Acho que fora umas dez mulheres, ou eram nove... Aí era nesse tempo: Vera Lucia Ribeiro, que até hoje é das Marias, Geni Viegas, Karla Conká, Isabel Gomide, Marta Jourdan, que hoje é uma artista plástica, eu e Daniela Bercovitter, (...) então éramos sete e foi feito o primeiro Tem Areia No Maiô. Aí a Dani saiu, aí fizemos em seis, em 94, que estreou e estourou no teatro Delfim, foi assim um “boom” ta... aí a gente viajou e aí depois a Martinha, em 97 eu acho, ela saiu, então a gente ficou fazendo nós cinco... Aí depois a Isabel saiu e uma ano depois eu saí... então, quer dizer, muita gente saiu...

Elaine: E aí entrou outra pessoa?

Ana Luisa Cardoso: Várias... muita gente entrou também! Então, com essa experiência das Marias de 1990 a 1991, eu dediquei corpo, alma, vida, tudo... assim, aí que eu comecei a pesquisar, e vender espetáculo, e criar historia pra gente fazer. E nisso eu estava com o Centro Cultural do Banco do Brasil, trabalhando lá, a gente estava em plantão com um projeto educativo que até hoje é um sucesso, e trabalhando com o Aderbal, a minha vida era isso, tanto é que hoje eu tô tão mais... sabe já fiz tanta coisa, sou tão realizada artisticamente, juro, o que eu conheci de gente, vivenciei, os caminhos que eu escolhi foram os caminhos certos assim, que eu servia para aquilo, sabe eu fiz muita coisa, muita coisa... E aí eu acho, assim uma das coisas que aconteceu e me fez desistir das Marias, apalavra é essa, porque eu estava... eu não sei o que elas vão falar e assim hoje entre a gente ta tudo tranquilo mas na época foi muito difícil... a gente brigava muito, entendeu... Porque eu tenho uma coisa de liderança porque eu ia a frente nas coisas, entendeu? Primeiro anjos do picadeiro elas não participaram, elas não tiveram vontade de ir, foi onde eu conheci os Parlapatões... e hoje elas estão fazendo um trabalho fundamental... quer dizer depois que eu saí, dois anos depois, e eu acho que é questão de época, os interesses das Marias naquela época era outra coisa, né... não sei...

elas tiveram filhos, era uma porção de Maria grávida, ai num pode fazer isso porque vai nascer... aí falei gente... era uma atrás da outra parindo, e e outra que já tinha filho... e eu não tava nessa, entendeu, por isso eu acho que eu era deslocada, hoje eu entendo perfeitamente... mas eu não entendia essa coisa de criança no camarim, por um lado é ótimo, acho lindo isso porque o circo é assim... só que eu não tava naquela época, eu não tava... (risos) eu não sei te explicar!(risos) Então você escreve: então a Ana Luisa começa a sacudir com as mãos numa maneira de explosão e conhecer outras coisas e fazer... aí você escreve isso! (risos) Né... eu estava num lado muito masculino, o Yang fala que você ser masculino é ótimo... mas eu estava na coisa de pesquisar, eu conversava com os homens, com os palhaços... Hugo Possolo, eu tenho um agradecimento ao Hugo Possolo, ao Márcio Libar, entendeu...os meus grandes mestres são homens...

Elaine: Você tinha alguma referencia assim feminina, ou não?

Ana Luisa Cardoso: Não existia... Lucille Ball, eu acho que é uma grande palhaça e ninguém percebe isso, eu já dei essa dica, algumas vezes, porque ela, a Lucy, ela tinha um programa de televisão, alias era a repetição quando eu via quando eu era pequena, adorava ver... porque a gente pensa assim em palhaço, mas aquilo dali.. por exemplo o que era o Chaves hoje, alias a dez, quinze anos atrás, a Lucille Ball era pra mim... e era mulher. Mas ela tem um marido, que é o branco, esse marido exigia dela uma dona de casa, então ele saia para trabalhar, e quando ele saia pra trabalhar pra voltar, ela fazia tudo pra receber o marido, só que tudo ela não sabia fazer! Ela não sabia cozinhar, não sabia passar, não sabia lavar... então ela tinha uma amiga, coitada, que se criava uma confusão, a gente via tortas na cara dela, coisas que ela tava fazendo e explode e aí ficava tudo preto, entendeu? Eu via aquilo... tanto é que tinha Gini é um Gênio também... olha só! Vou escrever sobre isso! (risos) E a Samantha... são referencias femininas... tô falando de comédias e coisas de televisão, que quando eu era criança na minha época via televisão, né... se a gente for pegar pelo Brasil, já AS comediantes já era uma coisa mais puxada... Dercy Gonçalves eu só fui ver depois da infância, mulher, né....

Elaine: E de que forma você pensa assim nessa questão de ser mulher e ser palhaça, como isso influenciou na construção da as palhaças, teu trabalho... Porque se antes a gente tinha essa referencia muito masculina... por exemplo eu, já aqui, hoje, eu já tenho essas referencias femininas, então como era pra ti naquela época que não tinham tantas mulheres palhaças...

Ana Luisa Cardoso: Tinha que construir gags... é... anos depois, quando... desculpa mas pra entender, e pra eu poder explicar e entender sua pergunta, ver se é isso: eu sempre tinha vontade de conhecer na Europa essas referencias... então eu tinha ouvido falar do Lecoq, do Gullier, que se especializou mais ainda né, o Lecoq tem toda uma escola, o Gullier, palhaço, comedia, ele tinha muito mais essa historia e uma outra pessoa que era o Mário Gonzalez, que tinha trabalhado com a Ariane Mouskine, ele tinha um trabalho com máscaras, como eu acredito que palhaço é uma máscara também, né o nariz, então conhecer como usar uma máscara pra mim eu achava importante, entendeu, e a coisa até da comédia dell'arte, porque eu tenho um certo, até hoje eu fico com medo, eu vi poucas coisas da comedia dell'arte, mas não me atrai muito, eu gosto da tradução da comedia dell'arte para o Brasil, os Trapalhões, essa tradução de que é hoje que eu vejo, e circo tem muito da comedia dell' arte, entendeu, aí eu me divirto mais do que aquela comedia dell'arte, aquela (vocalização com palavras enroladas), que é lindo, mas ok! (risos) Então eu fui conhecer esse Mário Gonzalez, e aí eu... também não existia internet, quer dizer, existia mas não existia (risos), aí eu fui pra fora, então eu fui fazer o caminho inverso, fiquei lá quatro meses, pude conhecer esses caras. Com o Gullier não quis fazer palhaço, com o Gullier eu quis fazer melodrama que era uma outra interpretação do circo né, então comecei a pesquisar, isso em 95, em 96 eu já tava começando a querer outra coisa... mais direcionada pro circo né, eu sou atriz, sou do teatro, eu não tenho (voz enrolada), meu pai não é palhaço, "nam nam nam". Então assim, o circo tinha tetro? tinha. Quais eram as interpretações do teatro no circo? Aí era circo-teatro, comédias e dramas. Aí eu fiz o melodrama com o Gulier. Depois eu fiz... conheci o Mário González, que foi maravilhoso, e aí eu fiz o que eu ensino hoje na faculdade o é que eu aprendi com o Mário. Esse ator que foi do Théâtre du Soleil, e que ele fez em (...) foi um grande... a oportunidade que você tiver de ir a Europa, procure esse grande artista chamado Mário González e Professor. E aí eu trouxe o que eu aprendi lá eu trouxe para as Marias, que era meu grupo, aí as Marias teve um crescimento enorme, cada uma, quando vestiu o nariz... Tanto é que o nariz da gente se modificou, a gente usava o ping-pong que a gente fazia, passou a usar um outro nariz, até hoje a Karla usa esse nariz, eu acho inclusive, não sei... Mas eu trouxe esses narizes.. pensava "marias, marias, marias" né, meu trabalho... Então a voz surgiu muito com essa experiência, passei para elas, isso atingiu muito, voz, o forte de cada uma, entendeu, a gente começou falar, todo mundo falava muito parecido quando falava (...) eh... nisso paralelo, eu estava pesquisando algumas comédias, aí passou isso tudo, melodrama, aí

eu fui conhecer o Biriba, depois que eu saí das Marias, aí a gente começou a falar assim comédia, porque você não usa a comédia do palhaço e faz shows melodramáticos, usando só drama, esse negocio de drama é muito chato, ele falou pra mim... aí eu falei, porque não pode... é muito difícil você pegar o Arlequim que é a comédia que o palhaço muito usa pra botar uma mulher, você pode fazer uma mulher fazendo Arlequim. As gags, tô dizendo tem gags de palhaço que dá pra fazer mulher, num tô falando que não dá, mas é o arquétipo, homem, ele é homem, eles são um palhaço... Então eles vão usar o que? Eh... o sexo, a coisa do.. (sons de "aii").. o homem como é que é isso, a estupidez, a estupidez que eu digo dos tapas, e num sei o quê, a palhaçaria tinha muito isso, a referencia era essa, entendeu, pode fazer isso a mulher, legal, sei quê, levar uma coisa (...) o peito que estoura, mas isso é coisa de palhaço! Num tô falando pra não fazer, é bacaníssimo fazer isso, mas é muito do ofício, de martelar, de pintar, que é homem! (...) Então eu comecei a fazer assim, bom, isso eu não sei, de que maneira eu posso, que a Lucille Ball pode entrar na minha vida, de que maneira, a referencia feminina e o mundo feminino, que começou a mulher começou a andar de ônibus, né, dirigir ônibus que eu digo, né, agora temos uma presidenta! (risos) Então a mulher nesses últimos anos desde 1970, 60, mudou muito, com a pílula e cada vez mais né! Mas a minha infância ainda era coisa de dona de casa... mas até hoje a mulher recebe menos do que o homem, até hoje é isso, né coitados, eles tem essa limitação! (risos) Então quando a gente fez o "Tem Areia no Maiô", a gente pensou muito, por exemplo, eu acho que o sucesso do "Tem Areia no Maiô" é a saída a praia de mulher, entendeu, então a mulher a mulher vai na praia, aí tem aquele maiô, aí tira, esse titulo é meu inclusive, é muito revista né, Bixixi no Boxoxo... tinha umas coisas de teatro de revista assim, aí eu peguei, bom, Tem Areia no Maiô! (risos) E aí gente fez essa coisa da praia com a nossa referencia de praia... e era meio que muito revista assim, porque tinha revista musical, tinha uma coisa de, até hoje, tubarão, ela é engolida pelo tubarão, sabe aquelas coisas assim, andar de carro, mulher dirigindo no volante, sabe, a gente começou de uma maneira... criativamente nós todas, tô dizendo eu não, todas, a gente era muito criativa, a gente fez aquele espetáculo em uma semana três dias, quatro dias, era muito botava uma música e ia, fluiu, entendeu, e muito pensando na nossa referencia, então quando eu fiz sozinha o espetáculo "Margarita Vai a Luta", o espetáculo não é bom, eu digo assim o roteiro não funciona direito, tô só! Então é difícil, eh.. e depois de muitos anos, mas a Margarita ela veio com uma força, eh, que eu sinto muito mais a Margarita nesse espetáculo, nessa coisa que eu faço, no "Margarita

vai a Luta" depois dessa coisa toda de sair, fui para o melodrama conheci palhaços, que eu fiz uma pesquisa de circo, né... olha eu vou te falar uma coisa, tem mulher sim, tem dona de circo sim, eu tô dizendo tudo isso e é importantíssimo isso, eh... por exemplo, eu conheci mulheres que ensinavam o palhaço a fazer rir, donas de circo, a maioria é dona de circo, é a mulher do palhaço ela administra, sabe, então eu tive oportunidades assim, mas quem me faz rir é palhaço.. se você me perguntar se tem alguma palhaça que me fez rir, tem duas que me fizeram rir muito, e olha que tem mulher palhaça hein! Palhaço?! Nossa... são muitos! Então a minha referência de palhaço, de como entrar em cena, é masculina! Tanto é que a Margaritta tem uma coisa assim de (som de palmas), claro que no final ela é angelical, porque é uma noiva, tá querendo casar coitada, sempre querendo casar, num casa nunca né?! (risos)

Elaine: Você fez um espetáculo solo?

Ana Luisa Cardoso: Solo? É.. pô palhaço não precisa ter mais de um espetáculo não! Ator é que tem isso! Porque o ator precisa viver vários personagens, o ator só existe enquanto personagem dentro de um contexto entendeu? Palhaço não... o palhaço, você... seu eu me vestir agora de Margarita eu posso fazer essa entrevista de Margarita com você... (risos) Você vai ver, eu posso pegar o macacão dela, ponho o nariz, pronto é outra entrevista, se você quiser a gente pode fazer isso.. (risos) Eu posso descer, as vezes eu vou lá de Margarita levar ele pra fazer coco (falando do Russel, o cachorro), ele tem que se acostumar com a Margarita, a primeira vez ele tomou um susto! Tem que se acostumar! Entendeu... Então assim, eu botei meu sopro de vida na Margarita, eu não tô querendo fazer esse numero, é ela e ele que me enchem o saco! (risos) Eu do aula de palhaço, há anos, eu amo dar aula de riso, falo dos palhaços aqui do Brasil, tem gente que nem sabe o que é palhaço, tem aluno do quinto período que nunca nem tinha visto palhaço! Isso é muito triste! Então eu amo isso... Mas se eu tô dando aula eu preciso fazer! Eu que não tenho vontade, a Margarita ela já tá aí a 25 anos, eu fico um ano, seis meses sem fazer, mas aí eu ponho e pronto, entendeu, porque é muito trabalho... (34:00) não adianta mais... o anjos do picadeiro, eu adoro a palhaceata (com o Russel, ele começa a fazer graça!) então assim, essa coisa do animal no circo... quando eu adotei ele, eu falei, gente... ele me chama para brincar entendeu...ah você salvou a vida dele, não ele que salvou a minha, eu tava num momento de depressão... aí eu comecei a ver que eu posso fazer alguma coisa com ele... era legal fazer...eu tô descobrindo agora que ele é o Augusto... só que eu não sei ser Branca! (risos)

Elaine: a crise agora!

Ana Luisa Cardoso: assim... Branco é difícil né... então tá difícil eu criar um número com essas histórias entendeu, porque o que tá vindo é ele fazer rir, que eu mando ele fazer uma coisa e ele não faz, ele faz quando ele quer! (risos) Então a minha relação com ele é muito louca! Muito engraçado! Tá difícil!

Elaine: E realmente lembra muito essa coisa do circo porque tinha muito essa questão do animal né...

Ana Luisa Cardoso: é... eu não sabia que tá essa moda agora de gente fazendo coisa com cachorro... Outro dia tava com ele passando, aí uma moça viu o jeito dele na rua, achou engraçado e disse: leva pro Faustão! (risos) Óh eu acho que o Carequinha quando me viu pela primeira vez, porque assim, eu via ele, aí um dia, primeira vez que eu tinha saído de palhaço depois desse curso todo, eu e a Cláudia, passamos por essa rua aqui voltando, eu me lembro que a minha maquiagem tava sabe... a roupa... a gente foi comprar um picolé, alguma coisa pra comer... sabe quando você tá com aquela maquiagem, era pasta d'água né, num tinha panckake, aí a gente tá voltando e eu olho, um topete preto, que ele tinha um cabelão, uma blusa bem florida, uma pulseira de prata, encostado no opala dele, bem aqui nessa rua, aí eu falei: Carequinha!!! Ele olhou... Aí ele olhou e falou: como é que você me reconheceu? Eu tô esperando aqui que eu vou dar um show aqui de aniversário... e aí ele olhou falou pra mim assim, não que a gente tá fazendo palhaçada... meu nariz é assim, aí ele falou Ele olhou... Aí ele olhou e falou: como é que você me reconheceu? Eu tô esperando aqui que eu vou dar um show aqui de aniversário... e aí ele olhou falou pra mim assim, não que a gente tá fazendo palhaçada... meu nariz é assim, aí ele falou: ah meu é de chiclete, eu faço a goma, aí passo e tal e ponho chiclete... aí eu falei: chiclete? Aí ele: você tem cara de palhaço! Aí depois eu ligava pra ele pra chamar ele pro... Respondi tua pergunta? (risos) Só pra terminar, o que eu fiz, no Tem Areia eu me (...) a algumas gags, uma delas por exemplo, que eu adorava ver aquilo, o palhaço quando bate e aí incha o pé, vai martelar o dedo aí incha, o meu foi o peito, aí eu peguei o peito assim e olhava assim, vejo que não tem nada, e começo a inchar assim... que é uma coisa que mulher estava fazendo, né, agora parou um pouco...

Elaine: Você dá oficina aqui de comicidade feminina né? Ou não, só palhaço?

Ana Luisa Cardoso: Não pra mim comicidade é comicidade. Esse negócio de comicidade feminina não existe, desculpa!

Elaine: Não, mas é ótimo você falar, porque?

Ana Luisa Cardoso: Porque comicidade é comicidade... como é que é a comicidade feminina? O que você entende como comicidade feminina?

Elaine: tô pesquisando! (risos) Nem eu sei...

Ana Luisa Cardoso: O que é comicidade masculina? Eu fico... Comicidade é uma coisa que também é muito difícil de definir... é muito difícil você definir, comicidade, o cômico, qual é o papel do cômico... divertir a platéia, né... aí dentro dessa... do cômico... tem várias modalidades e várias coisas, várias coisas... agora, do palhaço o arquétipo era masculino, falo Era, porque se a gente for ver o arquétipo feminino é a natureza, a mulher ta ligada a natureza, e eu acho isso... o homem não pode esta ligado a isso gente... agora sou eu que vou desafiar o homem, não pode, a mulher é a mãe, a mulher ta ligada ao divino, como também ao demônio, é ela que seduz o homem, então a mulher ta nesse poder... né, e se a gente for entrar em religiões, tem algumas religiões mais ligadas a ser cristão que pensam muito nisso... a nossa Senhora, né, tem a figura do Cristo, mas tem a figura da Mãe de Cristo, né, então assim, a mulher, o arquétipo, ela tem essa sabedoria... é o saber, é o.. ela pari... ela fabrica pessoas (risos), ela é forno... a mulher não tem essa dimensão, se ela tiver esse entendimento, se ela falar assim: eu fabrico, eu fecundo outro ser vivo e depois ponho ele no mundo, se ela tiver esse raciocínio, o mundo vai ter um controle... isso é consciência, e o homem também, saber que foi uma mulher que pariu ele entendeu, então essa coisa de pensar em homem e mulher já é complicado, já ridícula... Esse arquétipo é muito poderoso, por isso que como ela era divina, ligada a natureza, as manifestações né, e a essa historia, como é que ela poderia errar? Como é que ela raciocina, ela não raciocina... é o homem, o arquétipo é o masculino, então o homem é que ta no raciocínio, o homem é que ta no trabalho... por isso que é palhaço entendeu. Então se o homem ta no trabalho, se o homem ta no raciocínio, se ele raciocina, ele erra. Se ele tem essa missão de trabalhar, ele vai ter complicação no trabalho... entendeu... então palhaço vem, o palhaço, o piadista, o brincante, vem... o homem fala assim: gente eu posso errar, gente errar é humano, é coisa de homem, a mulher não, mas é coisa de homem, ele pode errar, ele tropeça, isso é a cartasse... só que esse quadro acabou, a mulher além de se poder natural e divino, ela ainda trabalha, e não é só fora não... o cuidar da casa é um enorme trabalho, tanto é que precisa sim do país ser administrado por mulheres, porque homem já viu que não dá certo. Agora mulher, com o preço que tá, com o aluguel, a comida, e ela ainda conseguir viver... olha que agitação, olha que raciocínio... então eu acho que tem isso assim, entendeu... de aceitar esse arquétipo, a mulher poder fazer...agora,

sempre teve... esse negocio de mulher (...) isso pra mim é desculpa, mas isso pra mim é um pouco equivocado, é uma moda que vai passar, até descobrirem daqui a pouco, gente isso é bobagem, essa comicidade sempre teve, porque, por exemplo, a Alice na pesquisa dela ela foi encontrar na idade média bobas da corte... isso eu não sabia... impressionante... agora no circo eu já ouvi depoimentos de circenses: olha eu nunca tinha visto mulher palhaça, eu vejo filha, vejo sobrinha se vestir de home e fazer palhaço. Ou quando tinha era caricata, aquela coisa... Mas a palhaça... quer dizer... e eu acho que ainda ta... no circo o que funciona é o palhaço! Entendeu, a Michelle, do sul, ela ficou muito tempo no circo... uma das perguntas que ia fazer pra ela que eu esqueci de fazer era se ela fazia palhaça, ela fazia o numero dela mas... dentro daquele contexto do Biriba eu vi várias pessoas cômicas, várias mulheres cômicas, entendeu, dentro do que é o padrão... Mas o palhaço era ele, ele que era o dono do circo... Biriba e (...). Agora o Biriba sempre fala pra mim, porra Ana faz a Margarita aí, põe a Margarita, faz essas comédias, leva as minhas comédias... Só que se você for ver, eu não sei se funciona... Aí a gente começou a ver algumas e eu falei: você acha que funciona com mulher Biriba? Aí ele pensava... e falava, mas aí você tira... aí começa... isso é comicidade feminina? A Dercy Gonçalves então fazia o que? Comicidade Feminina? Entende o que eu tô querendo dizer? Por exemplo, Simione se veste de mulher... ele faz uma palhaça... é uma coisa impressionante o Charles Rivel também tem um número que ele faz a cantora de ópera, só que é ele! (risos) A Angela de Castro, ela se veste de homem, ela tem um palhaço... ela até gosta de chamar de Castro... é uma questão dela... Então assim... é uma coisa que é legar de pensar... há necessidade da comicidade ser dividida? Feminina, especializada... Eu acho que uma das minhas mais difícil pra mim é eu agradar, eu adoro essa palavra, que o circo tem, "eu agradei"... As Marias trouxeram essa coisa que eu acho maravilhoso, Esse Monte de Mulher Palhaça, levanta todas essas questões da mulher... várias mulheres do Brasil todo, do mundo todo, e eu acho que cada vez tá tendo mais mulher palhaça, entendeu. Que eu acho que as vezes não precisa ser palhaça, eu acho que as vezes eu olho e digo, gente não é palhaça, o que é palhaça? É você colocar um nariz vermelho e contar uma historia? o que é? Eu me pergunto muito, esses anos todos eu me pergunto isso... Muita gente fala "ah porque meu palhaço", ah porque minha palhaça", o que é isso? Por exemplo, uma coisa vou te falar, hoje se eu não tivesse a Margarita na minha vida, eu não sei se eu ia voltar a trabalhar artisticamente... Eu tô num momento na minha vida de criação pra esse arquétipo aí... Pra outra coisa... Já tô querendo é outra coisa...

Daqui a cinco anos talvez, seu eu tiver viva, se a vida continuar assim, aí se eu tiver vontade de apresentar algumas coisas... porque a arte não acaba nunca, você não precisa deixar de estar em cena pra dizer que você é artista, isso não precisa, todo mundo sabe... Eu sinto isso assim, a Margarita gosta de sair na palhaceata, dessas coisa, eu gosto de fazer essas coisas... Mas essa coisa de masculino e feminino, comicidade... Comicidade é comicidade, o que é comicidade? É complexo... No Brasil a gente tá rindo de que atualmente? do que a gente ri? Qual o interesse do público? Quando um publico olha pra você e rir ele ta rindo de que? O público está precisando rir de que? E assim eu vou procurar na comicidade o que disso eu como artista, pra pensar referencias, entendeu... Agora eu acho que...não sei... fico vendo essas pessoas... eles vão, o negócio é dinheiro... eu tô pensando no meu bolso, vou pra rua e começo (vocalização)... Eu não sei responder, essa pergunta é muito difícil, eu questiono ela... Eu questiono até... eu acho bacanérrimo a faculdade, a academia agora aceitar... mas eu questiono... como que é fazer doutorado em Artes Cênicas? Como é que é isso? Eu acho bacana que se você estuda uma parte da historia do Brasil, fazer referencias com o mundo, com outros artistas do universo, mas pra você atuar não precisa... Eu falo para os meninos, vem cá se vocês querem ser atores vieram pro lugar errado! Mentira falo isso não.. (risos) Eu gosto muito, é o meu grupo de teatro atual... Ai desculpa, saí da pergunta!

Elaine: Que é isso, é legal a gente ficar assim conversando porque, por exemplo, você já respondeu todas as perguntas!

Ana Luisa Cardoso: Deixa eu ver...

Elaine: Tinha algumas que dependia da resposta da anterior... por exemplo essa parte de exercícios...

Ana Luisa Cardoso: exercícios para trabalhara esse tipo de comicidade...

(...)

Elaine: porque assim... na minha pouca experiência eu vejo muito comicidade como uma forma de se fazer né... uma forma de produzir o riso... então se as pessoas falam de comicidade feminina, deve ter uma forma, se é uma coisa especifica...

Ana Luisa Cardoso: Mas quem fala? Isso é que eu fico pensando... Quem é que botou isso? Comicidade feminina... Quem fala?

Elaine: eu resolvi fazer essa pesquisa sobre isso, porque eu comecei a ver essa movimentação dessas mulheres palhaças e tal... festival só de mulher que é palhaça... Massa legal né?! Vamo lá, vamos ver... e aí é falado muito nesse termo...

Ana Luisa Cardoso: Claro, porque o festival se fala disso...

Elaine: Isso... e aí eu fiquei exatamente com essa pergunta...

Ana Luisa Cardoso: e eu fui uma pessoa que briguei pra isso né, eu quero palhaça! Não quero me vestir de palhaço... entendeu? Olha que louco né...

Elaine: Mas é massa porque assim, a minha pesquisa partiu exatamente desse questionamento... todo mundo fala comicidade feminina, ah mulher palhaça.. mas o que é exatamente? existe ou não? é um tipo ou não?

Ana Luisa Cardoso: O que é que tão chamando isso? é mulher que se veste de palhaça? Isso é interessante....

(...)

Anexo II – Entrevista com Lilian Morais

Lilian Maria de Morais Fernandes. Lilian Morais. Palhaça: Currupita.

Rio de Janeiro, 10 de Abril de 2013

Elaine: Me fala um pouquinho sobre o trabalho do grupo de vocês, a historia...

Lilian Morais: O grupo Off-Sina é uma companhia de circo teatro de rua itinerante de repertorio que foi fundado em 1987, a gente acabou de completar 25 anos de existência em 2012, ela foi fundada pelo Richard Rigueti, que é também ator, palhaço e diretor artístico da companhia. A gente vem trabalhando não desde a sua fundação, que ela foi fundada originalmente como uma companhia de teatro de rua, mas só a partir de 1991 que a gente começou a fazer uma pesquisa sobre o circo, através do oficio do palhaço, só a partir desse período que a gente começou a se envolver mais com a linguagem do palhaço. Nós temos alguns espetáculos de repertorio, todos os nossos espetáculos são voltados para apresentações ao ar livre, em espaços públicos abertos, praças, ruas, vielas, avenidas, espaços alternativos também... Nós somos uma companhia que somos dois atores, palhaços, mas nós temos uma equipe de trinta e oito pessoas atualmente, que trabalham fazendo toda a parte técnica, toda a parte criativa e também produtiva que acompanha todos os processos, nós temos a Hermínia Silva como nossa coordenadora de pesquisa, atualmente estamos fazendo um projeto que se chama "Grupo Off Sina: o circo e a cidade", onde a gente vem pesquisando, dando continuidade a uma pesquisa sobre o casal de palhaços Tremitemi e Currupita, que

foram os nossos mestres, nós não somos pessoas de circo né, a gente é o que os circenses chamam de gente da praça, aquela pessoa que gosta, que vai no circo, conhece, e aí começa a acompanhar o circo de alguma maneira... Nesse período que a gente começa a pesquisar, em 1991 o ofício do palhaço, a gente tem uma grata surpresa de encontrar com o palhaço Tremitremi, e a esposa que era a Dona Alvina, a palhaça Corrupita (risos), e aí depois eu vou falar um pouquinho dessa questão do nome ser parecido, mas não ser igual. E Tremi e Corrupita é que levam a gente pra dentro do circo no teatro de lona da Barra, que foi durante um período muito grande o único circoteatro que acontecia aqui na cidade do Rio de Janeiro ficou montado durante alguns anos na Barra... Então nesse momento a gente ainda fazendo teatro de rua, mas também já pesquisando a linguagem do palhaço, a gente vai pra dentro de um circo, levando o teatro de rua, o circo através da linguagem, fazendo uma miscelânea, e aí Tremi era a pessoa que ficava como dono do circo, e também a pessoa que abriu as portas para receber o nosso trabalho, era uma pessoa que estava ali sempre ao nosso lado e dando uns toques, falando... Era só um início de pesquisa, sem nenhuma pretensão, mas a partir daí a gente viu que tinha uma necessidade de aprofundar essa pesquisa e aprofundar, já que a gente queria entender e também conhecer a fundo o ofício do palhaço, nada melhor do que está ao lado de palhaços! (risos)... de picadeiro! E é daí, que a gente vem desde 1991 pesquisando e trabalhando sobre as reprises, as reprises clássicas né, hoje a gente já tem alguns números que foram criados mas basicamente o nosso trabalho era fazer um resgate das reprises. O trabalho mais recente é o que se chama Tremelicando, é um espetáculo que foi feito, foi construído a partir dos conteúdos gerados por uma pesquisa sob a coordenação da Hermínia, onde nós pesquisamos durante seis meses a vida e a obra do Tremi e da Corrupita. Assim, eu to fazendo um resumo né, porque de 91 pra cá muita coisa aconteceu, nossos laços Oficina, Tremi e Corrupita foram se estreitando, todos os saberes e as vivências que a gente tem se tratando de palhaço de picadeiro foi vivido e foi passado através deles, hoje eles já são falecidos... Então quando a gente começa a pesquisar a vida dos dois, ano passado, a gente entra num lugar assim que até então, a gente até sabia que existia da parte deles uma... uma vocação musical muito grande, mas a gente não sabia e se dava conta de que isso era o mote dos espetáculos. Eles eram palhaços excêntricos, que é uma coisa que hoje a gente já não vê. Hoje até tem assim... Conheço poucos mas até já consigo identificar em alguns palhaços um pouco desse trabalho, desse resgate do

trabalho do palhaço excêntrico. Mas essa pesquisa foi o que nos levou a aprofundar o trabalho musical grande...

Elaine: Como assim palhaço excêntrico?

Lilian Morais: É o palhaço excêntrico musical. É aquele palhaço que usa instrumentos inusitados. Apesar de que também ele possa vir a tocar um violoncelo, um sax, um acordeom, um violino, ele se utiliza de pequenas coisas que fazem... objetos inusitados que fazem barulho e transforma aquilo em música. Então nessa pesquisa a gente descobriu que Tremi e Corrupta tinham um repertório muito vasto, todo pautado em cima de um trabalho do palhaço excêntrico musical, resgatamos boa parte dos números deles, até porque nesse período os dois vem a falecer, ela primeiro, ele ano seguinte, e aí por uma obra do divino o grupo Off Sina recebe como herança tudo que era dos dois. Figurino, maquiagem, perucas, todos os aparelhos... Inclusive um taxi maluco! (risos) Que é o que a gente também agora vê pouco né... Dentro dos circos.. Até tem dentro dos circos de pequeno porte, eu acredito, mas a gente recebe também junto com toda essa herança um táxi maluco que tá guardado, daqui a pouco ele vai ser restaurado pro espetáculo...

Elaine: E me conta então essa história da tua palhaça e o nome!

Lilian Morais: A gente tava nessa época fazendo uma espetáculo que se chamava "palhaço de rua"... Tava dentro do circo teatro de lona da Barra, eu tinha como referência de dono do circo a figura do Tremi, seu Doraci, sujeito grandão, olho claro, fala grossa, sempre muito assim dando ordem... e não sabia que Doraci era casado, eu nunca tinha visto a esposa dele, eu não sabia quem ela era, eu sabia só o nome. O que ela fazia dentro do circo... E um belo dia a gente ensaiando, a gente vinha de um trabalho de teatro de rua onde a gente tava começando uma pesquisa sobre o palhaço, eu não tinha ideia de que palhaço tinha que ter um nome... e aí no meio desse processo, um dia, a gente falou, bom então a gente precisa encontrar um nome para os nossos palhaços... ah tá, então tá bom, aí um disse um nome, o outro disse o nome, e eu fiquei assim... ih gente eu não sei! Me dá um tempo, me deixa digerir esse negócio de nome porque não é assim! Tá bom... fui pra casa... bom isso passou, sei lá, dois, três dias, e um belo dia saímos do ensaio, era na Barra, a gente morava em Laranjeiras, uma distância... Cheguei em casa bem casada e dormi, nessa noite eu tive um sonho, muito claro. Eu sonhei que eu tava de baixo da lona desse circo e que eu tava sozinha assim no meio do picadeiro e fazendo uma brincadeira que é de criança... que a gente fala vamos dar o corrupio? Quando você põe as mãos assim pra frente, gira, gira, até ficar tonta?

Exatamente isso, Eu sonhei que eu estava ali, segurando alguém que eu não via quem era, mas que a gente estava dando um corrupio, que aí essa sensação do corrupio me vinha algumas palavras... Girar, corripitar, corrupio, corripitar... currupita! Aí eu acordei e escrevi currupita... Aí chegou no ensaio, e aí Lilian, já tem nome? Eu falei, tem! Currupita! Currupita? É Currupita... Bom, beleza, aí começamos e tal a ensaiar, e aí passou-se um tempo, os laços de amizade foram se estreitando, um belo dia eu e Richard fomos a casa do Tremi e da Corripita, só que eu fui a casa do Doraci e da Alvina...

Elaine: Não sabia ainda que era ela palhaça...

Lilian Morais: Nem quem era ela! A figura dela, eu não conhecia. E aí chegando lá o Tremi nos apresentou, olha essa é minha esposa... aí eu olhei e falei: ah mas eu lembro da senhora! Ela era a pessoa que ficava na bilheteria e depois ela corria pra ficar no balcão do barzinho, da lanchonete. Ela era a pessoa que todo dia eu falava, eu falava com a bilheteira, com a moça da venda, mas eu não sabia que ela era a dona do circo... E aí, eu disse: ta mas eu conheça a senhora, vi várias vezes lá e tal... aí ele disse, essa é minha esposa a palhaça Corripita. Aí gelou né (risos)... eu disse: como?! É.. ela se chama Corripita! Aí eu falei: preciso falar uma coisa pra vocês, não posso sair daqui carregando esse fardo (risos)! Juro de pé junto que eu nunca ouvi falar esse nome! Ah porque? Então, porque eu estava fazendo uma ensaio lá no seu circo, e aí a gente precisava de um nome pra minha palhaça, todo mundo tinha nome e eu não tinha nome, aí contei a historia (...) Corripita, cheguei nesse nome! (...) Então eu sou a Corripita e você é a Currupita! E aí ficou criado o nome, passou o susto né, o constrangimento, quando ele falou "Corripita"... (risos) Que a gente tem um monte né! Um monte de pipoca, de picolé, de paçoca, né não?! Aí eu falei, ai meu Deus, mais uma! E um nome tão, distinto né, particular... Mas que bom... Tem uma diferença aí em uma vogal!

Elaine: E me diz uma coisa, acho que você já falou um pouquinho, mas eu queria que tu falasse mais um pouquinho sobre as influencias artísticas pro grupo, para o Off Sina, entendeu... Outros grupos que influenciaram vocês, tem o seu Tremi e a dona Corripita...

Lilian Morais: Então, as nossas maiores influencias, elas vieram realmente dos palhaços brasileiros. Nesses primeiros... de 87 a 91 foram quatro anos, nesses primeiros quatro anos, agente estudava, seguia uma linha de pesquisa, de estudo, muito voltada para o trabalho do ator. Tanto que no início o grupo Off Sina se chamava "Off Sina do ator: o atleta do coração". Então a gente trabalhava Grotowski, Artaud, o teatro nô, o

kabuki... as nossas referencias eram essas, então quando a gente ia pra rua, a gente ia levando não isso, nossa dramaturgia quando ia pra rua sempre foi voltada para a dramaturgia brasileira, mas as nossas referencias de estudo e de pesquisa eram essas... Quando a gente começa a pesquisa sobre o palhaço, a primeira coisa que a gente se depara é com o Arrelia, o Carequinha, com o próprio Tremi, com os palhaços brasileiros, os palhaços de picadeiro. Assim né, se a gente for fazer uma, não diria uma avaliação, mas se a gente for fazer um estudo né, olhar esse panorama, a gente vai ver que tem uma diferença do palhaço de picadeiro para aquele palhaço que tem uma formação no teatro, né, que basicamente ele trabalha com o teatro, com o palhaço que trabalha na rua, porque você tem especificidades...

Elaine: Até espaciais, físicas né?

Lilian Moraes: Físicas, dramáticas, eh... todas as especificidades possíveis, elas existem e elas tem a sua diferenciação... Então eu diria que a nossa base sempre foi os palhaços brasileiros. Trabalhar com a dramaturgia, a encenação e a atuação. Entender como se dá, como se constrói a dramaturgia de um palhaço, por exemplo, não é como a dramaturgia de um espetáculo, não é um texto de teatro... É diferente... E aí quando você começa a trabalhar, começa a fazer uma resgate das reprises clássicas, que a gente encontra, assim, um certo preconceito, puxa vida, tanta coisa pra se fazer né?! Tanta coisa pra se fazer e vocês vão pesquisar justamente as reprises clássicas?! Todo mundo faz isso! Ok, mas eu não sou todo mundo. Você faz de uma forma eu faço de outra. Porque somos palhaças e com personalidades diferentes... A gente se manifesta, a nossa atuação, a nossa encenação, a nossa dramaturgia, apesar de ser a mesma, ainda assim é diferente. Então, a nossa base foi toda em cima disso mesmo, em cima da construção dessa dramaturgia em cima do palhaço brasileiro de picadeiro.

Elaine: E entrando nessa coisa do feminino, como é pra ti ser mulher, ser palhaça, nesse universo do circo, teatro de rua?

Lilian Moraes: Normal! No inicio, lá em 1991, os meninos que faziam também parte desse espetáculo, eles tinham grande referencias de palhaços pra estudar... pra estudar todo o seu sentido né, a gente tinha aí todos aqueles que vocês conhecem, Piolim, Chinchão, Carequinha, Arrelia, vários. E eu dizia pro Richard, "Richard eu não tenho referencia, uma referencia feminina" e ele falava pra mim, "então se prepare para ser uma referencia!" Eu sentia muita falta disso, mas ao mesmo tempo eu olhava para aqueles palhaços e pensava comigo mesma: você quer referencia melhor do que isso? Então a partir deles é que eu fui construindo e entendendo como é que se processava a

formação de uma palhaça. Que pra mim não é diferente da formação de um palhaço. Tem também as suas especificidades, porque somos mulheres, olhamos o mundo de uma maneira diferente, pensamos a vida de uma outra forma, e isso é claro que vai se refletir na minha cena. E o que eu acho mais interessante disso é que assim, nós já participamos de vários festivais de circo, festival de famílias de circo e eu estive em um festival que no final do espetáculo, eu e o Richard fizemos uma reprise que se chama "O Maestro e o Guarda". E fizemos essa reprise, quando acabou veio um moço, muito novo, bem novinho assim, devia ter uns 21 anos, o que depois vocês vão entender o susto maior, que foi ver uma pessoa tão jovem pensar daquela maneira, segurando uma criança bem pequena... E ele dizia "eu quero falar com você". Mas falou assim incisivo, e eu falei "pois não", ele falou " eu queria dizer pra você que você acabou, acabou com o meu sonho." Nossa! (risos) pronto, eu fiz uma M deste tamanho e o cara agora... Sim vamos conversar... Falei tá bom então, o que é que aconteceu? Ele me mostrou a menina que era deste tamanho (mostra o tamanho da menina) vocês não tão vendo o tamanho né?! (risos) Mais ou menos uns cinco anos de idade a pobrezinha, disse pra mim " ta vendo essa menina aqui? Ela é minha filha. Essa menina desde quando ela nasceu, sabe qual foi o primeiro presente dela? Foi um tecido. Eu e minha esposa estamos preparando essa menina desde quando ela nasceu, pra ela fazer tecido, pra ela fazer lira... E ela dizia pra mim desde pequena, que ela não queria fazer isso, que ela queria ser palhaça. E eu dizia pra ela que palhaça não existe. E você sabe o que ela falou assim que ela te viu?" Eu disse não, mas já imaginava né, "ela disse pra mim assim: papai você é muito mentiroso, você falou pra mim que palhaça não existe e palhaça existe!" Aí eu falei então... Ta aí uma oportunidade de você se retratar com sua pequena, fico feliz que isso tenha acontecido dessa maneira, mas realmente palhaça existe. E aí terminamos a conversa numa boa, não cegamos a tomar um cafezinho depois mas foi numa boa, e a menina ficou assim, ela me olhava, os olhinhos brilhando, era como se ela estivesse vendo assim um ser do outro planeta né, e depois eu fiquei pensando sobre isso né, que isso, acho que faz o que... uns dez anos atrás, ele era muito jovem, então pra você ver, como que uma cabeça, cabeça de um jovem, de uma pessoa, que ta aí vivendo com todas as novidades do mundo moderno, ele ainda consegue ter esse tipo de pensamento... Agora a gente sabe que palhaço é uma profissão tradicionalmente masculina, uma profissão passada de geração para geração, de pai para filho, mesmo a Dona Alvina ela não se via como palhaça, isso é muito interessante, porque eu dizia: Dona Alvina, e a sua palhaça? "Não eu não sou palhaça, eu sou crow" ou crownete, o

próprio Tremi também não via a Dona Alvina como palhaça, ele falava "não, não Alvina não é palhaça, palhaça é você, você é a primeira palhaça, a primeira palhaça que eu vi foi você" aí eu dizia, mas Tremi, a Dona Alvina é palhaça! "Não, não! Alvina foi minha crowdete, Alvina foi crownete a vida inteira..." Sim... Interessante né?!

Elaine: Será que isso tá muito relacionado também a própria formação social, tipo a constituição da sociedade que a gente tem hoje, que, uma coisa que a gente discutiu muito essa questão de que hoje em dia a mulher ela pode ser motorista de ônibus, ela pode ser bombeira, policial... presidenta! E naquela época tinha essa restrição... você acha que isso influencia?

Lilian Morais: Eu acho que faz parte de uma tradição mesmo, que faz parte de uma cultura... Se a gente for mergulhar na cultura oriental, nós vamos descobrir coisas que aos nossos olhos vão ser terríveis, mas pra eles é normal... Então eu acho que essa questão é uma questão cultural, fez parte durante muitas décadas né, séculos inclusive, da vida da família circense, e que com o passar dos tempos, com a própria queda na forma de se passar essas habilidades de uma geração para outra, porque teve uma época que isso se quebrou, se saiu de dentro do núcleo da família circense, os artistas começaram a ir estudar, a fazer faculdade... Então nesse momento começam a se criar outros espaços de formação, a partir disso já começou a se ter uma mudança, acredito que isso tenha sido o início.. um potapé... Mas tem uma coisa, eu não gosto muito desse discurso de que "ah a mulher é excluída", não porque a mulher.... gente isso já passou, época de queimar sutiã, isso já passou, isso é antigo, não existe mais, você se coloca no lugar onde você quer se colocar... Não tem essa que dentro do grupo Off Sina ou dentro de outros grupos parceiros, em que, hoje em dia tem tanto grupo formado em teatro né, que trabalha a linguagem do circo através do palhaço que tem um núcleo familiar, ou seja trabalha o marido, a esposa, os filhos, e você olha e eles estão trabalhando de igual pra igual... Então é forma como você se coloca dentro desse esquema, para que você venha a crescer, venha a ter seu protagonismo, e também tem horas que você não é a protagonista, tem hora que você tá ali auxiliando o seu parceiro, mas não vou no coro das lamentações... to fora! (risos)

Elaine: Você acha assim, como você falou essa questão das especificidades né, tu acha que o fato de ser mulher e trabalhar com o palhaço, eu poderia dizer assim, tu sente isso de que existe uma comicidade específica desse feminino, dessa mulher palhaça?

Lilian Morais: Existe! Existe porque se, por exemplo, você pega as reprises clássicas, elas tem uma dramaturgia construída basicamente em cima da figura masculina. Aí você

enquanto mulher, palhaça, você pega essa dramaturgia, como é que você transforma ela numa dramaturgia feminina? Para um olhar feminino? Alguns dizem que é impossível... "não! Não temos jamais uma reprise clássica e transformo ela, vou fazer uma reprise"... Minha amiga tem que ser muito boa, você tem que ser muito boa pra fazer uma reprise, nova e aquilo dar certo! Não é a toa que reprise clássica é reprisada a milhões de anos! E você vai num circo, vai no outro, você assiste a mesma reprise, feita de uma maneira diferente. Então assim, falando uma pouco da minha experiência, nós temos um repertório de espetáculos, então nós temos espetáculos que são os dois, nós temos espetáculo que nós fazemos nós dois e mais um convidado, nós temos espetáculos só do Richard, e em 2007 eu, vou criar um espetáculo solo! Me senti um pouquinho preparada. Tinha na cabeça mais ou menos sobre o que eu queria falar de que forma eu queria falar, mas eu não sabia como falar isso através da lógica do palhaço. O quê que eu fiz... Eu quero falar sobre, que é uma coisa também que toda palhaça quer falar, e agente sempre fala, nossa minha ideia é original, você vai no festival tem cinco iguais, normalmente uma vem antes de você! (risos) Só cortando um pouquinho, mas toda palhaça usa um balde, não é, diga se e mentira, uma vassoura, um pregador, bobs... Porque isso? "Ai porque eu vi alguém colocar isso, porque eu acho legal ter uma vassoura..." Não... Faz parte de um inconsciente coletivo do universo feminino... Então em 2007 quando eu queria falar da solidão das pessoas, só que através da ótica da palhaça, eu comecei a pesquisar alguns primeiros contos de fadas. Eu vi em vídeo e li também novamente o conto, Branca de Neve, Cinderela, A Gata Borralheira... Eu tô lendo aqui os contos de fadas e os estereótipos estão aparecendo em todos eles, são todos iguais né... Aí encontrei um conto, de Câmara Cascudo que se chamava "O Santo Casamenteiro". E falava de uma menina, uma moça, que todo mundo se casou na família dela, todas as irmãs, todas as primas, as vizinhas, todo mundo se casou menos ela... Aí ela faz uma promessa, já tinha feito uma promessa pra uma santaria inteira, e não tinha acontecido nada, ela fazia uma promessa mais uma vez pra Santo Antônio pra arrumar um namorado. Quando eu li esse conto eu falei, ah tah, então ta bom, o quê que eu vou fazer? Eu vou pegar esses três contos de fadas, vou pegar o conto do Câmara Cascudo, e vou tirar daqui o que eu entendo como essência dessa pessoa, qualquer uma de nós aqui com certeza já viveu esse momento, de solidão e de querer buscar um parceiro, uma alma gêmea, um príncipe encantado... Porque pra cada um de nós ele é de uma maneira, príncipe não é todo loirinho de olho azul, não (risos). Aí eu me tranquei no quarto, eu falo que foi um texto psicografado porque quando eu acabei eu falei eu

não escrevi isso! (risos) Eu não escrevi isso!!!! Foi muito assim, por que... Eu tinha necessidade de escrever isso, eu tinha um prazo, eu ia participar de um festival, precisava ter o meu espetáculo... Fui pra dentro do quarto, coloquei uma música, é a forma também que eu tenho pra me inspirar, e comecei a escrever... E quando eu acabei de escrever, eu tinha o meu espetáculo pronto! O mais interessante era que, a forma como eu escrevi ela já se apresentava de uma maneira onde a dramaturgia seguia a linha da lógica da palhaça. Nunca mais eu consegui fazer tá! Tentei, já me tranquei no quarto, já ouvi vários cds, falei, não, não é assim... Agora tem que esperar passar uns trinta anos, bem velinha (risos)... Não sei se eu toquei castanhola, não lembro nem a música que eu ouvi, vai ver que foi a música que chamou né! E aí quando eu li foi isso, eu tive uma surpresa... Então naquele momento eu conseguia pensar através da lógica da palhaça, que é diferente da nossa lógica, claro... Então eu acho que tem sim as suas especificidades, eu acho muito importante que a gente possa ler bastante, pesquisar bastante também, pra conseguir se reconhecer nos outros... Então hoje a gente já tem aí algumas palhaças, eu particularmente eu tenho uma palhaça que pra mim é uma referência, ela não é uma palhaça de circo, ela é uma palhaça com uma formação de teatro, muito bem formada inclusive, mas pra mim é uma referencia porque eu olho e eu digo: olha quem eu estou vendo, a palhaça fulana de tal! Eu não quero olhar e ver a atriz... Ou a fulana de tal, eu preciso olhar e ver o palhaço, isso pra mim também ficou muito claro no momento do meu estudo, quando me perguntavam: mas o que é isso? Não é a minha personagem... Personagem... Eu não concebia essa ideia de que palhaço é um personagem... O personagem sabe o que vai fazer, correto? Você entra em cena, você tem um texto, você tem o seu colega, se num tem é monólogo, você sabe que você vai andar daqui até ali, você tem que falar ali, daqui pra cá você abaixa... O palhaço não tem isso... O palhaço você tem um roteiro, pré-estabelecido né, a sua rotina, você estabelece o jogo, ou com a plateia, ou com o seu, ou os seus companheiros, e a partir daquele jogo as coisas vão acontecendo... Então eu nunca sei, quando eu entro no picadeiro o que vai acontecer... Eu sigo o roteiro, mas eu não tenho pré-estabelecido... Porque aí nesse momento eu descobri uma coisa que fez assim (estralar de dedos), deu um click... Eu descobri que, pra mim, palhaço é um estado de espírito. Pensa nisso! Hoje, Elaine levantou meio deprimida. É um estado de espírito... Esse estado de depressão pode ser carregado pelo resto do dia... Ou não, mas ele vai interferir em todos os seus processos, porque é orgânico, não é algo que você pré medite fazer daquela maneira né, então se você acorda em um estado de espírito deprimido, ou alegre, ou

confuso, ou inseguro, ou eufórico, isso vai trabalhar e vai mexer com a sua respiração, vai fazer a sua voz se alterar, os seus gestos vão se tornar diferentes, vai trabalhar com todo o seu corpo... Aí eu descobro, ta, palhaço é um estado de espírito... Que lindo! Olha poético, deu um click, aí depois caí num buraco... Sim, tá, mas e aí pra eu atingir esse estado de espírito? Aí eu fui lá no Grotowski, lá no Artaud, lá nas meditações, nos alongamentos do meridiano, do teatro Nô, do teatro kabuki, e descobri que através da respiração... Gente, isso aí ó, tô contando tesouro hein?! Tá gravando!! Descobri que através da respiração eu atinjo um estado de espírito... Não só o do palhaço, mas outro qualquer... E aí é um exercício... É um exercício ao longo da sua vida, e é um exercício de observação inclusive... Durante o dia, você começa a perceber que alguma coisa dentro de você tá mudando, seu estado de espírito ele é um mar, não e uma linha tensa, não, é algo que vai oscilando durante o dia... E quando esse estado muda de um estado pro outro, todo o seu corpo organicamente muda. A sua voz muda, a forma de você andar, a sua postura, o seu jeito de olhar, os seus movimentos... Aí, foi lindo! Porque agora o meu exercício, a minha prática diária e também de quando eu vou pro picadeiro, é de trazer pra mim essa respiração, e aí junto com essa respiração vem todo o resto.

Elaine: Dentro dessa visão, tu achas assim que eu falar de ator cômico e palhaço é duas coisas distintas?

Lilian Moraes: São..

Elaine: O que tu acha que é essa distinção, o que é o ator cômico, o que é o palhaço...

Lilian Moraes: Eu acho que até... Eu nunca fiz nenhuma pesquisa sobre o ator cômico assim, de uma forma mais profunda, mas me parece, que eu posso perceber que o processo de formação, apesar da gente estar falando da comicidade, mas o processo de formação ele tem as suas especificidades, né, onde o ator cômico ele tem uma caixinha de ferramentas determinadas, que pra ele estar atuando ele vai usar aquelas ferramentas, assim como o palhaço tem as sua caixinha de ferramentas, que provavelmente tem algumas ferramentas semelhantes e comuns ao do ator cômico, mas que ele também vai usar de uma maneira diferente... Eu vejo que basicamente quadro a gente fala de ator cômico e de palhaço o que mais me salta os olhos além do processo de formação mesmo né e a própria linguagem, é a forma dramática... É muito interessante isso porque ontem a gente tava em uma reunião à noite, uma amiga falou assim, ela tava em casa e o filho pequeno, oito anos, tava conversando com um amiguinho também de oito anos... E o amiguinho tem pânico de palhaço... E por cargas d'agua, há um mês atrás, essa amiga levou o filho com esse amigo que tem pânico de palhaço pra assistir uma

apresentação nossa na praça...que depois inclusive ela disse: nossa quando eu soube, esse menino podia ter infartado, podia ter um surto psicótico e eu não sabia... E o menino realmente, eu lembrei dele com o olho arregalado, não respirava, e a gente não sabia né... tá tenso, tá afim de fazer outra coisa... E ela disse que ouviu o seguinte argumento do filho dela: Fulano, eu sou amigo de palhaços, eu tenho um amigo palhaço e uma amiga palhaça, você tem que ver você não precisa ficar com medo deles não, eles são assim que nem a gente... Aí ele falou assim: como assim que nem a gente? É que nem a gente, só que eles usam maquiagem, umas roupas diferentes, aquele nariz vermelho, aquele sapatão grande né... Aí ele falou assim, não mais eu não gosto de palhaço não porque palhaço conta piada... Aí esse filho da minha amiga falou: quem te falou que palhaço conta piada? Quem conta piada é cômico! Oito anos! (risos) Tudo bem que não é tudo nem oito nem oitenta, no que eu tô falando, você pode levar por um lado extremo, mas veja bem a percepção que ele tem... E aí ele ainda dando continuidade a discussão dele ele falou: não olha, eles tocam instrumentos, eles falam poesia, eles não contam piada não... Aí o outro ficou, sem argumento né... Eu to dizendo isso porque assim, eu não tenho muito conhecimento sobre essa formação do ator cômico, mas eu acho que a diferença tá basicamente na dramaturgia né...

Elaine: Me diz uma coisa, porque eu nunca vi foto nem nada, mas a caracterização da tua palhaça, é como uma menininha mesmo, assim mulher, ou tem aquela caracterização meio travestida, meio mais puxada pro masculino?

Lilian Morais: Não, ela tem um figurino feminino... Mas não é uma palhaça dessas que usam brinco, colares, roupinha rosa, não... É uma roupa que... É interessante porque eu acho assim que, tanto o figurino quanto a maquiagem da palhaça e do palhaço, vai mudando no início né, até que você consiga se identificar com aquilo, é a forma como você revela esse estado de espírito... Mas desde o início eu sempre tive uma coisa muito clara, e eu lembro que eu fiz uma oficina lá em 1991 e o mestre disse o seguinte: o exercício de casa hoje vai ser o seguinte, vocês vão chegar em casa e vão abrir o armário, e vão trazer pra aula seguinte tudo o que vocês acham que tem de roupa, que é roupa de palhaço... Aí ta bom, eu fui pra casa abrir o armário quando eu vi (som de susto) Meu Deus eu não sou normal!!! Eu não tinha uma roupa com cara de pessoa normal!! Tudo de palhaço! Era tudo listrado, tudo de bolinha colorido, era xadrez com listra, era listra com bolinha, era losango... Aí fiquei pensando, bom, o que eu faço? Que ele falou pra trazer a roupa, vou ter que levar o armário inteiro!! Fiz uma breve seleção, juntei numa malinha, cheguei no dia seguinte, todo mundo abriu as suas malinhas, eu

abri a minha e falei: professor, agora a minha dificuldade maior foi trazer porque eu devia ter trazido o armário inteiro! Isso já me chamou atenção... Daí comecei a perceber que eram roupas que ao invés de valorizar o meu corpo, me deixavam bem ridícula... E como é que eu percebi isso? Nessa aula eu coloquei um short balonê que eu amava, e na minha casa não tinha espelho grande, eu só me via no espelho do banheiro, então eu nunca me via daqui pra baixo... Não tive essa oportunidade (risos)... Neste dia, nós estávamos na sala, lembro que era uma sala de dança ainda, espelhão de ponta a ponta, quando eu vesti aquele shortinho balonê que era tudo de bom, quase que aquele shortinho andava sozinho, eu amava vestir aquilo... Que eu me olhei no espelho... Deus é pai! (risos) Na época a ficha me caiu. Era um shortinho que pegava aqui (aponta para coxa), e eu tenho a perna muito fina, então aquela roupa que hoje, não aquele, mas o modelo que é o meu figurino, já valoriza meu lado ridículo sem que eu fizesse isso de uma forma consciente... Era muito inconsciente... E aí depois, com o tempo, só foi mudando o tecido e a cor, mas o modelo até hoje se mantém... Então assim, eu fui também descobrindo que... Que me perdoem as mulheres que vão ouvir isso, mas eu não posso deixar de comentar, que é assim, a gente sabe que você enquanto palhaça, palhaço, você tem que aproveitar o seu... "corpícho" e colocar o que você tem de mais ridículo pra fora, mas de uma maneira verdadeira... O que mais me interessa quando eu vejo uma palhaça é quando eu consigo ver que aquela mulher, aquela artista, conseguiu superar a vaidade... Conseguiu superar as... Como é que a gente vai dizer... As pequenas coisas de querer sempre se manter bonita, bela, de se apresentar bem, e colocar pra fora o que ela realmente tem de mais bonito, que é o seu lado ridículo! Então, assim, eu... A minha roupa é uma roupa muito simples, mas que realmente valoriza o que eu tenho de...

Elaine: Só voltando uma coisa... Porque tu falou da palhaça que você vê e tudo, mas não falou o nome da palhaça...

Lilian Morais: Ah sim, é a Gardi! Gardi Hunter... Eu acho que ela... Eu acho não, eu tenho certeza, ela pra mim é uma referência... E ela é uma referência porque quando eu a vejo em cena, apesar de que ela tem todo o tempo cômico do teatro, que se a gente for pra rua, talvez aquele tempo cômico não funcione... Se for pro circo, pro picadeiro, não funciona... Mas que quando eu vejo a Gardi no teatro, eu consigo ver a palhaça... sem por cento palhaça, na sua forma dramaturgica, na sua forma de encenação, de atuação, na forma como aquele estado de espírito se apresenta, como é que ela reage com tudo o que tem ao seu redor, tenho certeza que provavelmente ela deve ter uma equipe de

primeira qualidade dando esse suporte pra ela, além de ser uma pessoa que me parece ser muito inteligente, aplicada no que faz... Que não só nessa nossa profissão, mas em qualquer profissão você não pode parar de estudar... No momento em que você achar que tá legal, que você já é uma boa palhaça se prepara, vai se chafurdar na lama, vai! (risos) Tem que estudar, tem que assistir muitos espetáculos, tem que se capacitar, se aperfeiçoar, fazer trocas, intercâmbios com outros profissionais, tá sempre em movimento... Se não a gente trabalha na mediocridade, e aí num vale a pena...

Elaine: Meio que pra fazer um apanhado agora geral, de tudo que a gente falou aqui, eu vou fazer uma pergunta assim, ela é bem geral mesmo, mas assim é mais pra viajar em cima dela... De que forma você vê essa questão da palhaçaria feminina dentro do universo do palhaço... Como é que você vê essa mulher palhaça, dentro desse universo do palhaço...

Lilian Moraes: Eu vejo que as mulheres palhaças, aquelas que estão empenhadas em realmente exercer o ofício e se dedicar a isso de uma maneira muito completa, elas vem ganhando seu espaço, conquistando respeito, credibilidade, e também servindo de referência para aquelas que tão começando, que assim como eu lá me 91 não tinha referência, hoje a gente já tem boas referências aqui no nosso país... E eu acho que a gente ainda tem no meio dos palhaços, amigos mesmo que... "ah lugar de mulher não é fazendo palhaço! Gente, por favor, né, vai ser modelo, tão bonitinha essa carinha linda, vai ser modelo, manequim... vai fazer novela!" Mas isso sinceramente é uma coisa que não me incomoda, sabe, eu sou uma pessoa que sempre fui muito centrada, sempre respeitei muito o espaço de cada um, e acho que se a gente quer conquistar o nosso espaço, nós temos que fazer valer... A gente tem que trabalhar muito, tem que estudar, tudo aquilo que eu falei agora a pouco... Se você quer ser um bom profissional, independente se é palhaço, palhaça, médico, policial, trocador de ônibus, o que for, você tem que se dedicar... Não pode parar de estudar... E as mulheres palhaças elas vem cada vez mais conquistando seu espaço, isso já é publico...

Elaine: Já foi pra algum dos festivais, da Marias?

Lilian Moraes: Já! Apresentei...

Elaine: É um espaço bem legal né?

Lilian Moraes: É...

Elaine: Bom... Eu acho que é isso... Muito obrigada!

Anexo III – Entrevista com a Cia. Frita.

Mariana Rabelo. Raquel Théo. Érika Ferreira. Palhaças: Teca, Theobalda e Berinjela.

Rio de Janeiro, 08 de Abril de 2013.

Elaine: Bom primeiro eu vou fazer umas perguntas mais burocráticas mesmo, depois a gente parte pra conversa... Primeiro eu queria a saber a quantos anos o grupo trabalha...

Érika: Há quatro anos...

Mariana: Quatro anos, eu acho...

Érika: Agora em agosto é pra fazer quatro anos...

Elaine: Como foi que começou?

Mariana: A gente se encontrou fazendo um curso, na verdade um curso que virou espetáculo, com Márcio Libar que era o fundador do Teatro de Anônimo, que chama Ateliê do Riso em Cena...

Érika: Era um curso de comicidade...

Mariana: Era um curso de comicidade, não era só de palhaçaria, então na verdade desse numero ele foi trabalhando com o que foi surgindo de cada um, no final tinha, cada um tinha um numero, ou de stand up comedy, ou de comicidade física, ou de palhaçaria, e a gente se encontrou nesse curso, a gente se conhecia de festival né, mas muito pouco e quando terminou o curso a gente foi trabalhar juntas, eu a Érika e uma outra palhaça que não trabalha mais com a gente...

Érika: É.. tanto a Mari como essa outra menina Lili elas estavam chegando no Rio, né, estavam vindo de Belo Horizonte morar no Rio, recém chegando e eu estava recém saindo de uma outra relação de trabalho, da outra companhia que eu trabalhava... Então a gente resolveu se juntar e fazer um espetáculo de rua, pra começar a atuar logo assim, que tava todo muito com muita sede de voltar pra cena...

Mariana: E aí a gente montou um espetáculo de rua chamado Lugares para Botar o Nariz, que a gente basicamente montou ele fazendo, e a gente ficou seis semanas fazendo ele, tipo três sessões no sábado e três sessões no domingo, no campo de São Bento em Niterói, e aí a gente começou a viajar com esse espetáculo, enfim, aprovamos em edital, fomos pra festival, e começamos a trabalhar com a rua, em certo ponto essa

outra palhaça saiu, gente adaptou o espetáculo para um espetáculo de dupla e a gente continuou trabalhando, eu e a Érika... Até que surgiu essa possibilidade de trabalhar com um diretor convidado, que é o Álvaro Assad, que dirigiu esse espetáculo que você assistiu "A Fantástica Baleia Engolidora de Circos", e nesse processo o próprio Álvaro sugeriu que a gente voltasse a ser um trio...

Érika: é...

Mariana: Num foi?

Érika: Mais ou menos, na verdade aconteceu a possibilidade desse trabalho com o Alvarro Assad e eu coloquei um desejo que eu tinha de fazer um trabalho com a Raquel, que já era uma coisa antiga...

Elaine: Você já conhecia ela?

Mariana: A Raquel também tava no Ateleliê do Riso em Cena...

Érika: É ela também tava mas a gente já se conhecia de antes desse universo da palhaçaria, ela trabalhava com o Anônimo, e a gente tinha tentado fazer um projeto juntas, e aí eu coloquei pro Alvaro, porque essa conversa inicialmente aconteceu entre eu e ele, e aí eu coloquei o desejo de trabalhar com a Raquel também por conta desse desejo antigo que a gente tinha de montar um trabalho juntas, nessa linhagem de comédia sem palavras, palhaçaria clássica...

Mariana: E já tinha rolado também um encontro prévio entre nós três em um outro momento, quando a outra palhaça saiu da companhia, a gente chegou a "namorar" a Raquel... E a gente chegou a fazer alguns encontros e aí assim, pela vida a fora, a gente não trabalhou junto naquela época e foi muito bom nesse outro momento que voltou a possibilidade da Raquel trabalhar com a gente.

Érika: É foi isso, foi um convite que eu fiz pra Raquel na verdade vir fazer esse espetáculo junto, com a gente, nessa possibilidade que tava surgindo com o Alvaro...

Elaine: Pra vocês quais são as principais influencias artísticas que guiam o trabalho de vocês..

Mariana: Tá falando da companhia ou...

Elaine: Da companhia.

Mariana: Cara eu acho que a primeira coisa que a gente tem que falar, que vai influenciar a gente sempre foi trabalhar com o Alvaro né... Eu pelo menos penso que a gente tá influenciada nessa linguagem pelo menos pra esse trabalho...

Érika: Eu colocaria algumas influencias que pra mim são muito marcantes, eu não sei se pra vocês também, o Márcio Libar, que pra mim é um referencial muito grande pra gente na palhaçaria...

Raquel: Na verdade foi ele que juntou a gente, de certa forma...

Érika: É, o Márcio Libar pra mim é um super marco com relação ao trabalho da palhaçaria... O Teatro de Anônimo pra mim é uma referencia muito forte também... e pra mim o trabalho do Álvaro a gente acabou aprofundando no proprio trabalho, eu não tinha o conhecimento prévio de muitos trabalhos dele, e tinha visto do Etc e Tal, que é a companhia que o Alvaro trabalha, mas é uma linguagem um pouco diferente da que a gente tava mais acostumado a ver, pelo menos eu em termos de palhaçaria...

Raquel: Ele não trabalha especificamente a palhaçaria...

Érika: Ele não trabalha com palhaçaria, não é a praia dele, ele é mimico...

Mariana: Ele trabalha com comicidade...

Érika: É... Mimica e pantomima.. né enfim...

Raquel: Acho que pelo fato da Noite dos Palhaços Mudos que é um espetáculo que ele fez que é muito premiado, aí ele ficou bem ligado a essa coisa da palhaçaria pro conta desse espetáculo...

Érika: Que é maravilhoso...

Raquel: Que é lindo...

Érika: E eu particularmente tenho uma influência para sempre, eternamente, dos Seres de Luz, que foi o que primeiro me ascendeu o desejo assim de trabalhar como palhaça, assim...

Elaine: Pra vocês, pra palhaça de vocês...

Mariana: Se for falar de referencias pessoais pra mim vai ser sempre a Advane que foi quem me iniciou. Advane Nêia que foi a palhaça que me iniciou em 2001, pra mim é muito forte ter uma Madame ou em vez de um Monsieur... Então essa parada das mulheres palhaças pra mim sempre foi uma questão, a pesar de não ser uma questão.. apesar de sermos três mulheres a gente não trata diretamente dessa questão no nosso trabalho de uma forma... tipo uma bandeira, a gente nunca falou sobre isso, mas pra mim, palhaça, faz diferença eu ter tido uma Madame e não um Monsieur, então pra mim ela é uma influencia forte... E pra mim, uma das primeiras influencias também que.. como eu também venho do teatro e uma das primeiras coisas de palhaçaria que eu vi e que me tocou profundamente é o LUME, que é o "Cravo, Lírio e Rosa" que foi umas das primeiras coisas que eu assisti, que é o espetáculo do Simioni com o Rick, que

o Rick pra mim também foi uma grande mestre, eu fiz vários cursos com ele, foi uma sequencia né, a gente teve uma turma que a gente fez três módulos com ele de trabalho intenso lá na sede do LUME, e foi uma das primeiras coisas que eu assisti que pra mim é muito marcante assim, perdi o chão completamente...

Raquel: outra referencia que eu acho que pra mim foi bem marcante na minha vida em relação a palhaçaria foi quando eu conheci o Xuxu também... Em 98 assim... Comecei a ver palhaço de outra forma depois disso.. e aí depois com o contato com o Anônimo com o Márcio aí... abriu o mundo... Seres de Luz também uma grande referencia e a Lily é "a" mulher palhaça...

Érika: Maravilhosa... Tenho duas outras referencias que eu não posso deixar de falar, o Avner, que pra mim é uma fineza em cena, e esse jogo do silencio da fisicalidade, da comicidade fisica pra mim do Avner é uma coisa maravilhosa, e eternamente, sempre desde criança, o Chaplin né.. eu passo mal, sempre que eu vejo... eu fico falando: meu Deus do céu, o que é esse cara? Como é que ele consegue se expressar tão claramente com o corpo dele, como a coisa é tão fluida, como é tão... impressionante, eu fico sempre impressionada...

(Todas falam ao mesmo tempo dizendo que também querem falar)

Mariana: Eu te no uma influencia de essência que pra mim também, nem é tanto da cena, mas é da filosofia de ser palhaço, uma pessoa que fala que é palhaço 24 horas por dia, que palhaço é uma escolha de vida, que é o jango Edwards, que pra mim o curso com ele foi um marco, foi quando eu tava decidindo me mudar pro Rio, foi em 2008 no Anjos do Picadeiro, e as coisas que ele falou eu não esqueço nunca mais. Então assim, como a essência de ser palhaço, como ensinamento do palhaço, pra mim o Jango é o...

Raquel: Ele é o grande professor...

Mariana: Ele é, um grande mestre... e se for de cinema na hora eu não posso deixar nunca de falar da Giulia Tomazina, que pra mim é o maior marco das mulheres palhaças, pra mim é ela... a Lily hoje em cena, na vida e a Giulia Tomazino no cinema, seria pra mim um Chaplin de saia...

Raquel: Então eu vou falar também! (risos) Charles Rivel que eu acho uma coisa incrível, os poucos vídeo que a gente tem a possibilidade de ver, do Joe Jackson os Colombaioni... Toda essa referencia clássica sempre foi minha paixão assim... na palhaçaria, a minha linha que eu gostaria de tá trabalhando, acho que a gente ta agora de certa forma mas...

Érika: De certa forma...

Raquel: De certa forma... Né, que é o nosso grande mico, meu e da Érika é...

Érika: Essa linhagem clássica... que é uma paixão muito forte mesmo...

Mariana: Engraçado que a gente não falou muito de ninguém da rua né, porque a gente se juntou pra fazer rua, que é uma coisa que unia a gente pra caramba, a vontade de fazer rua...

Érika: Engraçado, referencias fortes, engraçado... Eu tenho muito mais referencia nessa linhagem da comicidade clássica do que da referencia na rua... eu amo a rua, amo de paixão, acho um espaço maravilhoso...

Mariana: Amo também é uma possibilidade de jogo, improviso, a fome que você tem que ter pra tá ali porque o publico não tá ali pra te ver, não saiu de casa pra te ver, ele parou ali e a atenção dele é facilmente chamada pra outra coisa que tá passando.. e ele vai embora, ele não tá sentado num teatro, não tem uma polidez de eu to aqui... não, eu vou embora, vou embora comer uma pipoca, vou levar meu filho num brinquedo, vou ver um bêbado que tá passando na rua que é mais interessante que o espetáculo, dependendo da situação. Eu falo que o publico bate palme de pé pra você porque não tem onde sentar...

Elaine: A Mariana tocou aqui num assunto, nessa questão de que essa questão da palhaçaria feminina é muito forte pra ela mas não é uma questão trabalhada diretamente pelo grupo. Mas eu queria saber assim, pra vocês duas, como é isso, essas referencias que ela traz, ou não...

Érika: Eu acho engraçado, nesse trabalho que a gente tá fazendo, que esse mergulho mais da Mari, nesse universo feminino é uma coisa de um tempo pra cá, pelo menos assim mais formalmente né, na época que a gente fazia rua tinha o número da mulher força que foi uma numero dela que ela trouxe pro espetáculo, mas a gente nunca teve a preocupação de ser um espetáculo de mulheres nunca teve isso como grupo. Nesse processo então menos ainda, né... Nossas figuras não são femininas em cena nem visualmente nem gestualmente, não existe, tanto que um monte de criança acha que são os palhaços né...

Mariana: Ou fala: não é menina!

Érika: Em todos os espetáculos tem um "ronron" assim: são meninas! são meninos! É uma coisa meio indefinida sexualmente, tem uma puxada de feminino...

Mariana: Mesmo quando a gente tá de maiô...

Érika: Mesmo quando tá de maiô...

Raquel: Quando a gente tá de maiô descubrem que a gente é menina!

Mariana: Não! Tem criança que continua insistindo que é menino! A minha irmã, que assistiu o espetáculo no final de semana de estreia no sábado e no domingo falou que mesmo de maiô eles falavam que a gente era menino, tinha criança que insistia que a gente era menino...

Érika: Porque... não tem feminino nessa peça, assim, num acho que tenha, não vejo o feminino muito ativado... Tem uma coisa ou outra, tem uma piada ou outra, tem uma coisa em alguns momentos passa uma coisa de um deboche feminino, duma falsidadezinha feminina... Tem um pequeno momento no espelho tem uma coisa de uma vaidade né.. de olhar a bunda... mas assim isso não é sublinhado no espetáculo, é uma pitada.. então eu não sei, porque a gente nunca fez nenhum espetáculo pensando nisso, que o outro que a gente fez era uma junção de trabalhos anteriores da Mari com trabalhos anteriores meus, era uma coisa de retalho... então não tinha uma linha um pensamento e esse trabalho a gente contava né.. no roteiro e a direção é do Álvaro, esse assunto não entrou, como assunto, a sensação que eu tenho é essa...

Mariana: No meu trabalho solo eu tenho essa questão né... Tanto que o numero que eu levo para o espetáculo com a Érika é um numero de força de força da mulher, que é provar a força da mulher pra abrir um vidro de azeitona. Então assim no meu questionamento como pesquisadora e como artista fora da companhia eu tenho essa questão em mim ainda, que tá meio suspenso porque assim, o Mestrado em deu uma canseira desse assunto, você vai ver daqui a pouco talvez, quando você terminar de escrever, defender e entregar então eu to um pouco de férias desse questionamento, mas é uma coisa que ainda me movimento de alguma forma, acho que hoje de uma outra maneira, depois que eu pesquisei, escrevi, eu acho que eu vejo de uma outra forma hoje, e talvez ainda fale sobre isso no doutorado de uma outra maneira, mas ainda é uma questão pra mim...

Elaine: E pra ti, como foi que tu encontrou a academia nesse teu percurso artístico pra decidir sentar e pesquisar...

Mariana: Sobre o feminino pra você, pra companhia, pro espetáculo, como você sente?

Raquel: Eu nunca tive uma ligação muito direta não, pra mim o palhaço sempre tá em um outro lugar assim, meu trabalho de palhaça... Sempre a vida toda rolou essa questão da criançada pra mim, mesmo eu de vestido... Eu não sei, um jeito de jogar... eu não sei o que acontece... eu nunca tive muito essa coisa do feminino no meu jogo, acho interessante, tem várias pessoas que trabalham com essa coisa, mas eu nunca toquei assim...

Érika: É um ser meio assexuado, me dá essa sensação... sabia?

Raquel: E eu gosto disso, apesar de ter palhaços super femininos que eu acho interessante, mas pra eu jogar eu gosto de tá nesse lugar...

Érika: Assexuado... e mesmo nas palhaças muito femininas, como é um personagem caricato, as vezes tende a uma coisa meio.. hummm será que é homem fantasiado de mulher? As vezes dá uma sensação estranha... Porque é meio travestido, porque é pintado, porque é over...

Raquel: talvez por conta dessa coisa do clássico também que é um universo masculino...

Érika: Anteriormente masculino.

Raquel: Então talvez tenda pra isso também... Fico vendo minha grande referencia de palhaço que é a Lily, e os trabalhos dela também rola um pouco dessa...

Érika: A dela é bem feminina né...

Raquel: Mas é menino!

Mariana: Mas é moleque também! Ela é uma menininha moleque...

Érika: É sempre uma interrogação... eu acho que tem uma nuvem... tenho a sensação de meio nublado o sexo do palhaço...

Mariana: Mas como é uma questão que tem se falado muito ultimamente, e o palhaço é um cara que de uma certa forma ele trata de assuntos que tão aí de uma forma irreverente, eu acho que... por isso, como é um questionamento recente, sei lá de uns vinte anos pra cá, acaba que vai pra cena também, porque o palhaço tem a coisa do clássico e tem a coisa de questionar o que tá acontecendo... ão tô pensando assim, porque agora isso apareceu e não tinha antes?

Érika: Eu acho que historicamente, esse questionamento que você acabou pegando esse filão também indo, e outras pessoas que tão movimentando isso, eu acho que historicamente esse questionamento é super cabível, porque, palhaço é homem! E ponto! Mesmo quando o personagem era feminino era no grotesco do feminino, era o homem travestido de mulher e era... É um personagem tradicionalmente masculino, você aí na sua pesquisa viu as primeiras palhaças pioneiríssimas, vanguarda, vanguarda, vanguarda, mas assim, a massa, se pensar mundialmente...

Mariana: Mas num é só isso não, tem outra questão, quando a mulher entrava antigamente em cena pra fazer o palhaço, ela entrava de homem, por dois motivos: primeiro porque eram palhaços, porque tem um estranhamento básico do publico, então assim, ninguém sabia que era uma mulher que tava ali, ela amamentava o filho ali atrás

no picadeiro e entrava em cena de homem e era um segredo, porque era pra substituir um palhaço doente ou alguma coisa assim, que as esquetes eram masculinas e os personagens era masculinos. E uma outra coisa, era um mundo onde as mulheres não tinham liberdade nenhuma, então como é que ela ia entrar de mulher em cena e ter uma liberdade em cena pra sentar no colo dum publico, pra soltar um pum se a mulher não tinha essa liberdade na sociedade? Então um questionamento que surgiu na palhaçaria e em outros universos, porque agora as mulheres são médicas, são presidentes...

Érika: Elas soltam pum!

Mariana: Elas soltam pum! (risos) Já soltavam... não vou falar! Esse assunto a gente pula! (risos) Mas enfim, tem haver com o momento do mundo, onde as mulheres estão criando outros espaços, porque não também na palhaçaria? Eu acho que tem haver com isso também... E você tinha me perguntado sobre os questionamento da pesquisa, foi o seguinte, eu venho de uma família acadêmica, meus pais são acadêmicos, engenheiros e bioquímicos, mas são acadêmicos, professores universitários, orientador de mestrado e doutorado, então eu já nasci na academia! Eu me formei em artes cênicas, e aí quando eu fui fazer o mestrado, era um momento que isso tava sendo muito falado e me incomodava porque eu achava que era um discurso muito raso, era um discurso muito... num tinha sutiã vamos rasgar calcinha! Me dava impressão de uma coisa que eu achava que enfraquecia o discurso e eu achava que tinha alguma coisa ali de interessante, então eu queria aprofundar no assunto da pesquisa pra ver então o que tinha por trás, pra ir mais fundo na questão, ver quem eram as primeiras, porque, como que acontecia, como era o mundo, de que maneira que a mulher na sociedade, na palhaçaria foi se modificando, de que maneira uma coisa vai influir na outra, e aí eu fui estudar gênero, e ai eu fui estudar o corpo feminino, fui estudar o grotesco feminino, pra poder entender também, fui estudar a palhaçaria, fui estudar o palhaço no teatro e o palhaço no circo, porque também tem isso, o que eu sinto que o espaço apareceu mais com a abertura do saber circense, pros cursos oferecidos em escolas de teatro e com a criação das escolas de circo, que foi quando as mulheres começaram a ser palhaças, ser palhaças como mulheres e questionar o seu espaço, porque num tinha esquete pra mulher fazer né, tinha personagem feminino como a Érika falou, caricato feito pelo homem, então isso é uma série de itens que eu discuti na pesquisa... eu acho que eu te mandei né?

Érika: tem que apresentar essa coisa pra gente hein! (risos)

Raquel: A nossa banca num te aprovou ainda não...

Mariana: Mas eu dediquei pra vocês! (risos)

Elaine: Tá lá gente, eu vi a dedicatória!

Raquel: Olha aí, até ela já viu...

Érika: A gente ouviu dizer... (risos)

Raquel: Vamos ver se rolou esse negocio de mestrado mesmo...

(...)

Elaine: Tu acha que entra nesse âmbito de mulher palhaça deu algum impacto na tua palhaça, como ela era antes de tu começar essa pesquisa e agora, depois?

Mariana: A pesquisa que você fala é o mestrado? Eu ainda não tenho clareza disso não, porque o mestrado pra mim ainda é muito recente, assim, ainda é uma coisa que eu to digerindo... Como a Érika falou, como isso não era uma discussão nesse trabalho, e eu defendi em uma semana e estreei na outra, eu tava nos dois processos quase bipolar né! Então assim, nesse espetáculo eu acho que não... Muito pela condução de como ele foi... Não deu tempo ainda... Que uma coisa aconteceu paralelo a outra e eram questões diferentes... O meu trabalho solo, talvez, não sei, eu ainda não tenho clareza não... Eu tenho em mim o desejo já a alguns anos de fazer um espetáculo solo porque eu acho que isso de alguma forma vai entrar sim Mas ele ainda tá no desejo assim, eu to com dez cadernos escritos que eu acabei de passar pro computador, já tenho uma diretora pra esse espetáculo, não sei pra quando isso vai acontecer... Então eu acho que no meu espetáculo solo sim...

Elaine: Certo... Se a gente fosse assim refletir sobre essa questão da... especificamente comicidade feminina, o que isso traz pra vocês, na cabeça de vocês... se eu falar essa expressão, comicidade feminina?

Raquel: Comicidade feminina... Pra mim eu acho que a comicidade feita por meninas, por mulheres né...

Érika: É tem um... sei lá... eu acho que claro que existem assuntos que são mais do universo feminino, outros mais do universo masculino, eu acho que existe assim fundamentalmente alguns temas que são né, coisas que nunca vão estar desligadas... Mas as coisas estão se fundindo muito, né, eu não sei, eu acho confuso, eu não tenho clareza não do que seria comicidade feminina... Eu, sei lá, eu fiz um texto um tempo atrás que era sobre o poder do sutiã, né... Mas eu não considero que era comicidade feminina, eu considero que era uma coisa que eu constatei na minha vida determinado momento, constatei porque eu sou mulher e uso sutiã, ou não uso sutiã, mas assim, nunca foi pra mim um tema feminino que eu estava levando, pra mim foi um tema da

minha vida que por acaso era esse, poderia ser outro né, a continuidade disso tava de outras questões, mas... Num sei... Pra mim eu não tenho uma clareza...

Mariana: É gata, mas esse pode não ter sido o seu caminho, mas se for pensar, é um assunto que provavelmente as mulheres vão rir mais, porque as mulheres usam o sutiã...

Érika: Mas assim pra mim eu não tava falando como uma mulher... Eu não tava ali naquele momento como uma mulher falando pras mulheres, eu tava ali falando, eu como Érika, numa constatação duma coisa da minha vida, naquele momento foi isso, podia ter sido agora a questão da minha voz que tá com problema, podia ter qualquer assunto da vida...

Mariana: Mas se você como artista, mas se você for pensar na recepção do seu trabalho pro publico, você acha que chega diferente pra mulher e pra homem?

Érika: claro que sim, eu acho que se eu fosse falar de futebol... Se eu fosse falar, sei lá, de... Eu não sei, pra mim não é um motor, pra mim não foi um motor, e eu não penso nisso como um motor... Se eu resolver falar sobre maternidade, eu acho que o mote disso não vai ser maternidade coo um atributo feminino, vai ser o que representa maternidade na minha vida, de Érika que é uma pessoa, por acaso eu sou mulher então esse assunto vai estar atravessado por questões que são do feminino, mas pra mim não é o mote, não é uma coisa... Enfim...

Raquel: Pra mim comicidade feminina é como se fosse um tipo... sei lá... um modo, uma coisa feita por mulheres, comédia feita por mulheres, independente...

Érika: Num sei, é uma interrogação pra mim...

Raquel: Pra mim parece isso, um festival de comicidade feminina, só mulher se apresenta...

Érika: É isso

Raquel: É isso que acontece né?

Érika: Na prática é isso...

Raquel: Independente do que ta falando...

Mariana: Na prática é isso, sim, mas o que eu vejo nos festivais é que aí na verdade é uma outra coisa, é uma forma de criar um espaço que elas identificaram que não existia nos festivais de comicidade, pras mulheres terem mercado de trabalho...

Raquel: Sim, independente do tipo de comicidade que elas estão fazendo...

Mariana: independente do assunto... é mercado de trabalho.

Raquel: Comicidade feminina é isso?

Érika: É tipo comédia feita por mulher. É não sei...

Raquel: É pra mim é isso, eu vejo dessa forma, uma coisa mais genérica, nosso espetáculo é... comédia feita por mulheres, a gente pode ir por festival de comicidade feminina porque somos mulheres em cena, só por isso?

Érika: Só porque somos mulheres em cena, mesmo todo mundo achando que somos homens... (risos)

Mariana: É porque eu sou bipolar nesse sentido né, eu sou artista e outra hora sou pesquisadora, como meu trabalho é sobre especificidades da comicidade feminina, eu penso que na hora que a gente como artista vai construir o trabalho, ser mulher é um dos fatores que vai influenciar, você ser carioca é outro, você ser criado pela sua mãe, não outra mãe é outro, você ter uma religião... entendeu? Tudo isso vai influenciar, e aí vai influenciar do que você brincou quando criança, porque vai influenciar como que você vai jogar e brincar em cena, que não necessariamente porque você é mulher você brincou de boneca, mas muito provavelmente uma grande maioria das mulheres da nossa geração ou das gerações anteriores brincaram de boneca, brincaram de casinha, brincaram de cházinho, brincaram de coisas pra dentro do lar, enquanto os homens brincavam de coisas pra fora, Simone de Bovuoir discutiu isso...

Érika: Ei brinquei pra fora...

Mariana: Tudo bem, eu também brinquei na rua (risos) Mas você não tinha uma boneca?

Érika: Tinha mas não era minha brincadeira preferida... eu tenho dois irmãos, eu brincava com meninos...

Mariana: Isso é outra coisa, se você tem irmão ou irmã, eu tinha irmã... Eu brinquei na rua pra caramba com todos os meus vizinhos, mas eu tinha boneca, eu brincava de casinha, e aí isso me pega num clique de certa forma, quando eu leio Simone de Bovuoir, que foi a precursora do movimento feminista, que fala das mulheres de uma época, que elas só brincavam disso, porque era só disso que elas eram permitidas brincar, porque não podia rir alto, porque não podia contar piada, porque era de homem, então de forma isso influencia a construção do humor feito por mulheres, ou de que forma isso influencia como as mulheres em cena são vistas pelo público, esse público que tem esse pensamento, porque a gente ainda vive num universo que é machista, eu acho, essa é a minha visão, e que o poder ainda tá ligado ao masculino, então como o poder é uma coisa importante para a construção do novo, o jogo do poder, é importante, o branco e o augusto tão aí pra falar isso pra gente, o gordo e o magro, então se o poder ainda tá ligado ao masculino de que forma que o feminino discute o poder como

comédia? Isso pra mim é uma especificidade da comicidade feminina, como pesquisadora, e aí de uma certa forma essa inquietação em algum momento vai interferir na minha cena, não nesse trabalho, porque não é a proposta, mas são coisas que me movimentam...

Érika: É.. enfim, eu acho tudo isso que você tá falando coerente, acho que sim, o fato da gente ser mulher influencia no olhar da sociedade sobre a gente, a gente querendo, pensando sobre isso ou não né... Outro dia, só pra ilustrar, eu fui assistir um espetáculo de comédia de stand up, e aí eram vários homens e tinha uma mulher, e o cara que apresentava lá pelas tantas falou: então galera, agra eu vou chamar fulana de tal, eu quero por favor que vocês batam palma com muita pressão porque é muito raro uma mulher fazendo esse tipo de comédia, então vamos aplaudir pra caramba! Aquilo me bateu mal... Achei esquisito... Porque assim, vamos aplaudir pra caramba porque é raro mulher fazer esse tipo de trabalho? Pra mim virou um lugar assim, ai vamos bater palma porque ela é mulher, e tá aqui! tadinha dela, vamos bater palma com vontade gente, vamos prestar bastante atenção, vamos abrir o coração pra receber essa mulher, porque é raro isso acontecer? Achei ruim, me bateu mal...

Mariana: Mas ele falou zoando ou falou sério?

Érika: Não, ele falou de querido, ele falou querendo ser querido com ela, mas assim, me bateu mal, eu pensei: puta que pariu, se fosse eu que fosse entrar em cena depois dessa fala, primeira coisa que eu ia dizer na sequencia é: gente, sabe, eu ia dar uma zoada nele, quando ele voltar todo mundo grita bastante porque ele é homem! Sabe tipo... não é porque eu sou mulher que você vai bater palma com vontade pra me receber bem ae... Você vai me receber porque eu sou comediante, independente do meu gênero vou entrar aqui e vou dar meu recado, sabe, então assim... Me bate mal um pouco as vezes essa diferenciação sabe... Outra coisa, festival de palhaçaria feminina, eu gosto e não gosto disso! Eu acho legal e não acho um lado de mim fala ok, maneiro, eu sou mulher eu vou lá aproveitar que tem um festival só pra mim agora, mas assim, ao mesmo tempo me dá uma sensação de 'vamos bater palma ae galera porque ela é mulher e vamo dar chance pra ela mostrar aqui o trabalho', sabe... Enfim, isso são coisas minhas...

Mariana: Mas olha só, essa coisa do festival eu bato na mesma tecla, elas falavam que era o seguinte, a Hilary Chaplain falou isso no festival em Recife pra gente, era assim, tinha um festival de comicidade aí botou uma mulher: tá ok, ta legal já tem uma mulher,

tá representando o gênero... e não tinha espaço, era um monte de espetáculo de homem e um de mulher, então é uma forma de abrir campo...

Érika: Cota né, que nem pra negro...

Mariana: É cota, é uma discussão de cota e também uma outra coisa, eu acho que é o momento da gente se reunir então e ver o que as mulheres tão produzindo, já que um humor novo, de certa forma, muito menos milenar do que o masculino, então vamos ver o que as outras tão fazendo e vamos discutir sobre o assunto, então o que é o que não é, o que a gente tá fazendo, e vamos fazer uma rede, vamos trocar, então tem esse festival, é meio um pouco isso, e aí eu lembrei de uma outra coisa, da gente indo pra rua carregando os ferros, a gente fazendo uma espetáculo que chamava muito atenção, três mulheres na rua carregando uma cenário de ferro, montando um cenário de ferro, fazendo um espetáculo de rua e jogando com bêbado, e ali na rua, e a gente chamava atenção por ser mulher, eu acho...

Érika: Eu acho que sim, embora a nossa pegada na rua fosse bastante masculina... A nossa pegada na rua era um jogo "pá"! É tiro... Eu não sei... A rua tem uma exigência que é mágica...

Raquel: Mas são mulheres...

Mariana: Mas são mulheres.

Érika: Mas são mulheres, mas o nosso jogo não era... Até no numero da mulher força era "pá porque eu tô aqui..", era um discurso masculino, sabe, do tipo... Então assim, eu acho que é doido isso, enfim... Não sei...

Mariana: Até porque tem outra coisa se for pensar, a gente ta falando de gênero, a gente ta falando de coisa, o homem também pode ter energia feminina e a mulher pode ter energia masculina.

Érika: Não só pode como tem!

Mariana: Tem! E a gente tá em cena e não é a toa que a construção dos personagens desse trabalho não tem uma pegada feminina, que as crianças discutem se a gente é homem ou não, como muitas vezes eu vejo palhaços que são homens e no feminino não quer dizer afeminado, que são super delicados, que é uma energia mais ligada ao feminino, isso aí é uma outra discussão... Que ultrapassa a questão do gênero, que aí tem a diferença entre gênero e sexo também... Enfim, é coisa pra caramba! E ainda outra discussão que tá vigente hoje, da transexualidade, então tipo, quem é homem e quem é mulher... Que é feminino, o feminino tá em você porque você nasceu com uma genitália feminina?

Érika: Que feminino é esse né?

Mariana: Então qual é o recorte que você vai escolher... é coisa pra caramba...

Érika: Que feminino é esse? O que é o feminino de uma mulher Iraniana, o que é o feminino de uma mulher brasileira...

Elaine: Já que você toaram nessa coisa da rua, por vocês serem mulheres na rua, vocês sentiam algo... Alguma barreira ou não?

Érika: Eu achava sensacional.

Mariana: Eu também!

Érika: Adoro... Eu amo... Acho a rua generosíssima, ao mesmo tem que é altamente desafiadora porque cochila em cena pra você ver? vai todo mundo embora e você chora sozinho no meio da rua... Mas é desafiadora porque ela te provoca o tempo todo, o tempo todo você tem que lidar com o que tá acontecendo, com o aqui agora, não é só seu aqui agora cênico, então é o que pode acontecer a qualquer momento, uma fruta caiu, um avião passar, alguém entrar em cena e começar a te sacanear...

Mariana: O pipoqueiro atravessando a frente...

Raquel: Uma pessoa morrer atropelada... Eu estava de palhaça em uma rua lá em Madureira fazendo um trabalho que fazia, chamava passeio de palhaço, sempre na rua, todos os sábados, a gente ia em dupla, era eu e um parceiro, palhaço, até que de repente, foi horrível, um lugar que a gente sempre ia, a mais de uma ano, eu conhecia todas as pessoas, as lojas, então eu já estava passando conversando com as pessoas... de repente a gente escuta um barulho assim... Vai atravessar a rua uma senhora é atropelada... Passa uma combe, atropela a senhora... (som de admiração) dei um pulo pra trás... Aí as pessoas gritando, aí esse meu parceiro foi lá, ele ajudou a socorrer, mas num tinha como socorrer porque ela morreu na hora... É isso... A rua é isso... E aí você tá lá com as pessoas... Não era um espetáculo em si, era só uma intervenção... Mas é muito legal essa coisa que a rua dá...

Mariana: Mas eu nunca vivi nenhuma questão negativa em relação a rua por ser mulher.

Érika: É num é fresquinho na minha memória isso também não... Não sei se algum tipo de assédio, acho que nunca senti, não lembro...

Mariana: Um bêbado querer entrar em cena e querer passar a mão na gente, nunca rolou...

Érika: É nunca rolou, algum tipo de agressão, algum tipo de violência pelo fato da gente ser mulher... Ao contrário eu me sentia muito bem recebida...

Mariana: E pelo contrário, eu acho que rolava, as vezes, era um abuso da gentileza, as vezes tipo, um que a gente pode jogar, do homem em relação a gente, aí pra dar a mão pra beijar a gente senta no colo...

Érika: A gente é que é abusada!

(risos)

Mariana: Você no espetáculo de rua, sentava no colo do publico, eu ia te procurar, você tava sentada no colo de alguém, lembra dessa cena? E eu: "Berinjela! Seu legume!"

Érika: Eu azarava os cara em cena, ela virava pro lado eu já começava...

Mariana: A paquerar...

Érika: Marcar pra depois, aí ela olhava e eles ficavam tímidos né... Engraçado... Mas assim, nunca... Ao mesmo tempo que tem esse contraponto que te de ser desafiadora tal, nossa eu acho a rua muito generosa... talvez, claro, existem muitas ruas... Claro, tem lugares que mais pesados...

Mariana: Mas a gente escolhe onde a gente quer pisar também...

Érika: É... nem sempre... Nem sempre a gente escolhe... As vezes a gente escolhe mal, e as vezes a gente não escolhe, porque as vezes, sei lá, dentro de um festival, dentro de um projeto né... mas em todos os lugares, já trabalhei em comunidade de risco com traficante armado assistindo o espetáculo, com granada, com metralhadora na mão, rindo...

Mariana: E você: ri menos que é pra não balançar essa arma! (risos)

Érika: Não, já joguei, já borrifei água na cara do maluco amado...

Mariana: Você já borrifou água na cara da secretária de cultura da cidade que contratou a gente! (risos)

Érika: Também...

Mariana: E a mulher estava toda montada...

Érika: Estava toda maquilada! (risos) Mas nunca me senti agredida, sempre muito respeitada, eu acho que, engraçado né, normalmente populações que não tem acesso nenhum a cultura... nenhum tipo de cultura...

Mariana: Eu sentia as vezes era um pouco dessa dúvida das crianças, é homem? é mulher?, de saia, batom vermelho...

Érika: Isso sempre...

Mariana: Mesmo no espetáculo de rua...

Elaine: Tu acha assim que essa permissividade que o palhaço tem ela permitiu esse questionamento dessas mulheres? Porque o palhaço ele é um ser muito permissivo, por

exemplo, ela borrifou água e tá justificado no palhaço e tal... Tu acha que essa questão dessa permissividade permitiu o questionamento dessas mulheres: eu sou mulher, e aí? Tô fazendo palhaça, que eu tenho diferente do homem e tal...

Mariana: Eu acho que tem haver com o momento da mulher hoje no mundo. Eu posso ser presidente. Eu posso ser... eu quero ganhar a mesma coisa que o cara ganha pelo mesmo trabalho porque eu faço um trabalho tão bom quanto o dele...

Érika: Que antes de ser mulher eu sou um ser humano... Se esse valor é pago por um outro ser humano, então...

Mariana: tem que ser pago pra mim, eu acho que é muito mais um momento da sociedade, porque as mulheres são palhaças, do que uma coisa do palhaço em si...

Érika: São gari, são motoristas de ônibus, são jogadoras de futebol, são uma série de coisas né...

Raquel: o que ela não é?

Mariana: O que a mulher não é hoje? Homem!

(risos)

Raquel: Tirando homem!

Mariana: Tirando homem o que a mulher não é hoje?

Raquel: Sem ser homem, outra coisa...

Mariana: Presidente, a mulher é Presidenta!

(risos)

Érika: Tão mexendo até na língua portuguesa!

Mariana: É tão mexendo na língua portuguesa! E aí o que, mulheres motoristas de ônibus e trocadoras de ônibus, a gente não via a pouco tempo atrás... motorista de táxi... várias coisas que não se via a gente tá vendo, e provavelmente se a gente for conversar com eles sobre o universo deles, talvez tenha um questionamento específico, sei lá, creche então porque a mãe está saindo mais pra trabalhar de casa e precisa deixar as crianças em algum lugar.. não sei eu tô inventando da minha cabeça, ou trabalhar a noite... num sei... pergunta os questionamentos específicos de cada profissão, eu já ouvi falar de profissões que se contratava homens e tão contratando mais mulher porque a mulher é mais detalhista e cuidadosa, eu já ouvi umas coisas assim, coisa de montagem em empresa, em empresa não, em fábrica, pra montar coisas, que a mulher seria mais detalhista, mais cuidadosa... eu já ouvi isso... não sei aonde... então assim, eu acho que abriu-se todas as possibilidades, e em todas as profissões que a mulher for cavar o

espaço, ou que for aberto o espaço pra ela, vai ter questionamentos, a Dilma deve ter os questionamentos dela de ser mulher presidenta e não ser homem presidente, talvez...

Érika: Até porque o meio reage também né, a sociedade reage também né, de alguma forma reage. Se mais um cara for contratado pra ser motorista da empresa de ônibus, é mais um cara que tá sendo contratado pra ser motorista em uma empresa de ônibus, se uma mulher for contratada pra ser motorista da empresa de ônibus... algum frisson vai provocar, ou "ih, mulher dirige mal" ou "ih, entrou uma gostosa", ou "ih, é um jaburu" algum movimento vai ter, algum falatório vai ter, principalmente se um âmbito muito masculino né... Eu acho que por isso a questão da palhaça gera toda essa conversação, porque tradicionalmente é um universo masculino, com poucas pioneiras ali, dando a cara a tapa literalmente mas um universo que historicamente e predominantemente masculino né... Acho que isso é pertinente, que essa discussão apareça, acho impossível que não aparecesse né... esse assunto...

Elaine: Pergunta técnica... vocês veem uma diferenciação entre atriz cômica e palhaça, ator cômico e palhaço?

Mariana: Desculpa, como é que é?

Elaine: Vocês vêem uma diferenciação entre atriz cômica e palhaça, ator cômico e palhaço?

Érika: Então... enxergo... assim, eu acho que comicidade é um universo super amplo assim... mas existe uma coisa comum, sempre vai existir que é essa provocação que passa por essa questão do riso... Mas a palhaçaria tem.. Não sei, ao mesmo tempo que eu acho que tem coisas em comum e vai ter sempre em qualquer gênero de comédia, a gente tá lidando com o público, a forma que a gente tá lidando pode variar né... Mas a palhaçaria tem um universo um pouco específico, mas não sei, as coisas estão tão funcionando hoje em dia, né, as coisas tã transitando tanto... Ah palhaço é uma questão recorrente em festivais de palhaço... Palhaço tem nariz, num tem nariz, tem cara pintada, não tem cara pintada, tem que ter habilidade circense, não tem que ter, tem uma séria de... Eu acho que as coisas tã se atravessando muito né... Então assim, você vai num festival de palhaçaria... tem coisas que você vê que imediatamente você cola a imagem do palhaço, e tem coisas que você vê que você fala caramba, é um palhaço!

Mariana: E as vezes tá de terno e gravata, as vezes tá de cara limpa, as vezes...

Érika: No meio da rua, de cara limpa, terno e gravata, entrando em contato com uma pessoa, não entrando... Então assim, eu não sei, é um universo todo em transformação... Eu não me debruço muito nessa pergunta não...

Mariana: O Libar falava uma coisa, não sei se eu lembro exatamente o que ele falava, mas ele falava uma coisa com a gente de aonde que vem a risada, vocês lembram disso? Que a coisa tinha a piada falada, o stand up, da comicidade, que uma coisa que você ria, que você entende, intelecto; o bufão é uma coisa da fome, do sexo, do grotesco, que você ria de víscera, e que o palhaço era uma coisa do coração que ria aqui, que tocava a alma...

Érika: É o Márcio falava isso sim, é verdade...

Mariana: talvez uma divisão... É lindo, mas eu também... Mas eu acho que hoje tá tudo atravessado...

Érika: Eu acho também, porque você vê um Chaco, por exemplo, o espetáculo do Chaco, esse de rua...

Raquel: Ele passa por isso tudo...

Érika: Passa por todos os lugares, e tem coisas que são altamente aqui, tem piadas que é só aqui, tem piada que é aqui (aponta para cantos diferentes, cabeça, coração, estomago...)...

Mariana: Mas por que o Chaco tá misturando tudo isso já, como a maioria dos caras, tipo, o Leo Bassi, ele é bufão? Pra caramba, mas ele é palhaço também porque ele toca a gente pra caramba, a gente sai chorando daquela porra daquele espetáculo...

Érika: E tem pegadas super politicas, que são super intelectual, então assim, eu não sei, não sei se classificar se o palhaço ta aqui, o bufão ta aqui, e o cômico ta aqui... Eu acho que existem risadas que são aqui, risadas que são aqui e risadas que são aqui (aponta para cada patê do corpo faladas anteriormente), mas acho que isso pode tá dentro de uma mesma frase...

Mariana: Você acha que a palhaçaria clássica talvez tivesse aqui?

Érika: Não sei...

Mariana: Não porque tem muita coisa grotesca né? Tapa na cara, tem chute na bunda, tem muita coisa com comida né... E acho que isso vale para homens e mulheres, para atores e atrizes, para palhaços e palhaças né... que ela perguntou atriz cômica e palhaça e ator cômico e palhaço...

Érika: É eu não sei diferenciar não classificar não, tenho até medo de tentar classificar sabe... Esse aqui é isso, aquilo não tem... Não me sinto capaz...

Raquel: E as vezes é palhaço de nariz, palhaço sem nariz...

Mariana: Que pra mim também já caiu gente, porque quando mistura, você não pode mais ligar que o nariz... Eu acho que o nariz pra mim é uma ferramenta pedagógica...

Pra você chegar no estado do palhaço... Estado também é outra palavra complicada... Pra você entender como técnica e como linguagem, porque aqui não é (...) você botar o nariz e pegar o seu palhaço no porta malas do carro, é tipo ser guiado pelo nariz, enfim, tem uma série de questões que o palhaço vai trabalhar, pedagogicamente, pensando como pedagoga, acho que o nariz é uma forte ferramenta, mas eu acho que não define em cena quem é palhaço e quem não é hoje em dia, acho que isso já foi...

Érika: Eu acho que tem uma coisa assim, é muito difícil essa pergunta, porque a gente trabalha com isso, então assim, é muito difícil, aí a gente começa a ficar todo amarrado que começa a lembrar de num sei quem, de num sei quem... Eu acho que pro público leigo, ainda existe uma porrada de "pum" botou o nariz é palhaço, não botou o nariz tenho dúvidas o que é isso...

Mariana: Mas as vezes não tem nariz, você olha e eu acho que mesmo o público fala "caramba, que palhaço!"...

Érika: Não sei... O grande público assim, generalizado...

Mariana: O grande público que vê o Sérgio Machado, por exemplo, não acha ele um palhaço?

Érika: Não..

Raquel: Não..

Érika: Eu acho que não...

Raquel: Tenho dúvida até do Avner, agora que você falou...

Érika: Tenho dúvida.. Ele é um bom comediante...

Raquel: Minha mãe ia falar: "parece até palhaço!"

Mariana: Mas sua mãe é mãe de palhaça! (risos)

Érika: E ainda assim talvez ela fosse falar né... Eu tenho dúvida, eu acho que pro grande público essa coisa do nariz, ainda divide quem é palhaço de quem não é palhaço, mesmo que seja um pintadinho de vermelho aqui, entendeu, eu acho que ainda diferencia assim, minha sensação...

Mariana: O outro seria um comediante, um ator comediante?

Érika: É, comediante...

Mariana: Até porque eu acho que bufão é uma palavra que nem hoje em dia...

Raquel: Não entra no grande público...

Érika: É ninguém sabe o que é isso... só uma pessoa... só quem é amigo de palhaço, que vai no festival junto com os coleguinhas, eu acho que tem uma discussão que é assim, mais específica... Eu acho difícil definir fronteiras... Né, o que é dança e o que é teatro?

Elaine: E se a gente for pensar no teatro contemporâneo tá tudo explodindo né...

Mariana: Então, o palhaço acompanha! Não tem como o palhaço ir contra a maré do mundo...

Elaine: Não tem como viver num universo paralelo... E essa questão da mulher palhaça no circo, tu que desenvolveu essa dissertação, essa pesquisa...

Mariana: Eu acho que acompanha aquela coisa que a gente conversou, do clássico antigamente não se tinha e quando se tinha era a mulher vestida de homem, por essa questão de não ter esquete pra mulher, de não ter esse espaço pra mulher no mundo de ter essa liberdade, essa permissividade do palhaço, e também uma forma de proteção para aquela mulher, porque aquela mulher ali ela é parte da família daquele circo, mãe daquelas crianças, mestre, porque a Ermínia falou comigo uma coisa, é o que, a mulher podia não tá de palhaço em cena, mas ela era mestre, mestre de acrobacia, mestre de palhaçaria, dentro das famílias, escolas, na época eram os circos família... Então era uma forma de proteger essas mulheres nesse circo também, elas estarem travestidas. Hoje eu também acho que isso já caiu, acho que teve uma fase que os palhaços que vinham de família, de geração circense, não aceitavam as mulheres como palhaças, eu já ouvi brigas homéricas, "mulher num é palhaço", acho que hoje já caiu isso e tem mulheres trabalhando no circo hoje, própria Gena Leão acho que é um super exemplo, porque ela trabalhou travestida um tempão porque não conseguia trabalho, ela conta, e ela teve um problema de voz e resolveu se assumir então como mulher palhaça... Então eu acho que, pra mim, essa história já sumiu, hoje me dia, e a mulher sim tá tendo seu espaço no circo tá conquistando aos poucos, como no mundo a maioria dos presidentes ainda são homens, no mundo dos palhaços a maioria dos palhaços do circo ainda são homens, mas eu acho que o espaço pra essas mulheres já existe... E basta a gente abrir o campo e ser boa na coisa né! Tem um casal que eu entrevistei, que é palhaço a mais de vinte anos, pro meu mestrado, que são uns espanhóis que viajam hoje em dia acompanhando o circo de solei, porque o pai treina os filhos, fazem parte do Varrekai, que é um espetáculo que teve aqui recentemente, não sei se você assistiu, tem um número que é o Jogos e Calhos, que é tipo tranca, que é aquela coisa de ficar deitado e mexer alguma coisa em cima, mas só que são pessoas, então o cara tá deitado com as pernas pra cima e um outro fica em cima dele saltando, e são duas famílias que fazem esse número, é uma família de espanhóis tradicional de circo e uma família de italianos. E eu conversei com o pai e treinador dos espanhóis, e a mãe desses meninos, né que são jovens e adultos, e eles são, originalmente, hoje viajam no circo de Solei, mas são

palhaços de circo tradicional, o casal ela é a branca e ele é o augusto, eles ficaram vinte anos viajando o mundo inteiro, já fizeram espetáculo no japão, então eles contam historia interessantíssimas, e ela fala que pra ela nunca foi uma questão, ela trabalha a muito tempo, ser mulher de circo, mas ela tinha que ser boa, porque tinha circo que não queria mulher, mas se ela era boa, ela era sempre bem recebida, pelos circos e pelo público, mas ela escuta que era menos comum na Espanha, que era mais comum mulheres palhaças antigamente na França, que ela não sabe dizer porque, enfim, aí teria de ser uma coisa de pesquisar um pouco a Europa mesmo e enfim...Pensando no circo, mas eu acho que hoje já caiu...

Érika: É eu não tenho opinião sobre isso...

Elaine: Só pra fechar então, só pra fazer uma retrospectiva, uma palavra final, de que forma vocês vêm, vocês que não trabalham tão perto, nunca pensaram no trabalho de vocês tão direcionado pra isso, você que já pesquisou sobre isso, como é que vocês vêm essa questão da palhaçaria feminina dentro do universo do palhaço... Uma reflexão assim final...

Érika: Eu assim... eu não sou especialista nata, esse universo da palhaçaria surgiu na minha vida por acidente, nunca imaginei que eu fosse cair nesse lugar do palhaço, me apaixonei quando entrei em contato, mas foi uma coisa que surgiu assim, não é uma... nunca foi uma meta minha, nunca foi uma... até aparecer no meu colo nunca foi uma busca minha, então assim, pra mim, essa trajetória pe muito de acordo com o que veio surgindo, eu vou entrando em contato com as coisas conforme elas vão aparecendo na minha frente, não tenho opiniões formadíssimas sobre um assunto ou sobre outro, eu vou entrando em contato conforme a coisa vem, de alguma forma, vem me desafiar, pensar sobre aquilo, aí eu vou começar a pensar sobre aquilo e ter alguma... e enfim, conversar e buscar... Esse assunto não é um assunto que me movimentou, nunca pensei muito sobre ele assim, não tenho muita... não tenho uma opinião formada sobre não... Não mesmo... Gosto, acho interessante, acho super bacana essa... Quando a Mari falou que ia trabalhar com isso, que ia fazer o mestrado dela nessa linha achei uma coisa interessante, mas não é uma coisa que me movimenta internamente assim... Não me desafia, pensar sobre isso ainda... Claro que agora que a gente começou a conversar sobre isso, aí você fica tentando... Mas não sei, eu não tenho opinião, é tudo achismo da minha parte tudo uma coisa que vai me aparecendo conforme eu vou entrando em contato, e essa coisa do feminino dentro da palhaçaria, embora eu seja mulher, não é uma questão que me ascende, então não tenho muita... opinião formada sobre não...

Raquel: Eu acho que minha opinião é bem parecida com a da Érika, nunca pensei muito sobre isso, ser mulher ou não. Simplesmente eu trabalho com palhaço e gosto dessa coisa mas nunca ligada a essa coisa do feminino, eu sempre olhei esses festivais de comicidade como uma coisa: "pô, porque", não é legal também, aí você tá negando o homem, mas eu entendo também a importância desses festivais, desses encontros, agora, pensando melhor, pra poder de certa forma ter espaço, pra começar a acontecer esse tipo de trabalho feminino, da mulher... Eu acho interessante ver a pesquisa e tudo, mas ainda é muito distante de mim sabe, na prática mesmo eu nunca paro pra pensar sobre... sei lá...

Mariana: Eu diria algumas coisas... Eu diria por exemplo, uma coisa é campo de trabalho, mercado de trabalho, que esses festivais... É uma maneira de abrir pra gente sim porque ainda não é igual... Se você pegar os festivais de comicidade e de palhaçaria e você fizer um trabalho estatístico as mulheres vão ser minoria... Por vários motivos...

Érika: Mas num é porque é minoria?

Mariana: Acho que hoje a gente não é minoria não, acho que hoje a gente é maioria... As mulheres interessadas em fazer palhaçaria...

Érika: Mulheres interessadas não, profissionais que tenham companhias profissionais que trabalhem essa linguagem da palhaçaria?

Mariana: Eu não fiz essa pesquisa estatística pra saber, eu acho que tem muitos grupos no Brasil hoje... E eu acho também que as oficinas hoje a maioria são mulheres que estão interessadas...

Érika: É mas oficina não caracteriza como profissional...

Mariana: Mas caracteriza mulheres que estão querendo buscar a linguagem...

Érika: Sim, mas a gente não tá falando de questões estatísticas, tá tratando de questões profissionais...

Mariana: Tá mas eu acho que... alguém em algum momento vai fazer uma pesquisa estatística sobre isso... Mas se você pegar os festivais de comicidade, as mulheres são minoria, talvez porque elas sejam minoria em companhias profissionais? Talvez, ou não, não sei, não fiz essa pesquisa...

Érika: Também não sei, só questionando (...)

Raquel: Também assim, por um acaso nós somos mulheres, mas podia ser dois homens e uma mulher...

Mariana: Mas por acaso a gente pode ir pra um monte de festival porque somos três mulheres... Então a gente tem mais mercado de trabalho por causa disso... A gente e um monte de outras palhaças...

Érika: Mas o mercado de trabalho que você tá falando são os próprios festivais? Os festivais não chegam a ser mercado de trabalho...

Mariana: Chega, claro que chega...

Érika: É um expositor né...

Mariana: Do trabalho, pra você criar outras... É uma vitrine, mas então é pro mercado... Tanto né que... Enfim... Outra coisa (...) Pera aí, primeiro é uma coisa de abrir mercado pra gente (...) Outra coisa, não quer dizer que hoje, pelo menos, que esses festivais vão tratar de temas considerados femininos, é um mercado pras mulheres mostrarem o que estão fazendo e discutirem o que estão fazendo, não quer dizer que todo mundo vai falar de cor de rosa e calcinha... Porque eu acho que já teve esse momento, que o único tema era casamento, solidão e casinha... e teve um momento que as mulheres só podiam brincar de casinha, hoje a gente pode brincar do que a gente quiser e pode ser presidente do Brasil, então a gente pode fazer o que a gente quiser em relação ao palhaço, mas é um mercado, um campo de atuação, uma vitrine de trabalho, isso é uma coisa... qual que era a pergunta mesmo? (risos) Então os festivais abrem campo, mas a gente tem que ter cuidado pra não virar um clube da luluzinha sabe? Vamos excluir os meninos! Não! Vamo incluir, mas de que maneira? Como que é? Outra coisa, aí falando eu como artista, pesquisadora, bipolar, eu acho que no meu trabalho eu fundo nisso de uma forma acadêmica e teórica, o que ainda não tá claro pra mim como é que isso vai influir no meu trabalho como artista... Nesse trabalho não é o caso, não sei se numa outra produção da companhia eu convenço essas duas a tratar disso ou não, se isso vai ser um interesse comum, mas em algum momento eu quero sim aprofundar isso no meu trabalho artístico e hoje eu não sei responder de que forma isso me modifica...

Anexo IV – Perguntas feitas a Val de Carvalho por meio de questionário escrito.

1.Nome completo da artista e nome da palhaça.

Val de Carvalho – palhaça Xaveco Fritza

2. Há quanto tempo você trabalha com a linguagem do palhaço? Me conta um pouquinho da sua história!

Iniciou sua carreira em 1977 na Fundação das Artes de S.Caetano do Sul/SP, em um curso de teatro com Ulisses Cruz. Ingressou na primeira escola de circo do Brasil a APAC-Academia Piolin de Artes Circenses em 1980 e lá além de outras modalidades circenses, estudou a arte do palhaço com Roger Avanzi, ministrada pela primeira vez no Brasil, para alunos que não faziam parte das famílias circenses, tornando-se então uma das pioneiras da arte do palhaço feito por mulheres no país. Excursionou como palhaça em espetáculos circenses por muitos anos em vários estados brasileiros. A partir daí manteve uma vasta pesquisa cômica obtida com o contato privilegiado que teve com os palhaços e mestres antigos do circo brasileiro (Picolino/Figurinha/Arrelia/Picoli/Cacareco/Savala) e outros que assim como ela faziam parte de uma nova geração de palhaços de circo e do teatro brasileiro. No Circo Escola Picadeiro e na Oz Academia Aérea de Circo foi aluna, atriz circense e professora. Além de sua atuação no circo trabalhou como atriz e diretora em muitos espetáculos de teatro em São Paulo. Trabalha nos Doutores da Alegria/SP desde 2004, fazendo parte do elenco que mantém um programa de atendimento a crianças hospitalizadas, além de espetáculos em teatros e fez parte da Escola de Formação de Palhaços dos Doutores da Alegria. Presta assessoria sobre a linguagem de palhaço na escola de circo em São Paulo - Galpão do Circo, junto aos profissionais que trabalham tanto na área burocrática, como na parte criativa de aulas, criação e elaboração de roteiros para os cabarets, percorrendo uma linha cômica. Também é professora de um curso de palhaço circense, curso este que já existe a 5 anos, mantendo um ponto de encontro para discutir e exercitar, em um curso regular para o ano inteiro. Em 2010 dirigiu o espetáculo “Le Petit Cirque Fratelli” com o Grupo Acrobático Fratelli. É uma das fundadoras da Cia. do Ó, que realiza um trabalho de palhaças mulheres, com apresentação de espetáculos e também é diretora artística do Ó Cabaret, que estreou no último Festival Paulista de Circo. Organizadora e diretora artística do primeiro encontro de mulheres palhaças de São Paulo, o SAMPALHAÇAS no sétimo Palhaçaria Paulistana em dezembro de 2013.

2. Quais as principais referências e inspirações para o seu trabalho?

Palhaços de circo em geral, meu mestre Roger Avanzi, Lérís Colombaioni, os palhaços e palhaças dos Doutores da Alegria de São Paulo que me faz experimentar outras delicadezas e trocas raras da arte clownesca.

3. O que significa para você o termo comicidade feminina?

A linguagem cômica desempenhada por mulheres. Simples assim.

4. De que forma você vê a questão da palhaçaria feminina dentro do universo do palhaço? Você acha que é uma questão?

Acho que é uma parte do mercado de trabalho do artista que vem crescendo nas últimas décadas, como todas as outras profissões que antes não existiam mulheres dividindo com os homens. E como todas as outras profissões enfrenta dia a dia preconceitos. Mas

tornou-se uma classe trabalhadora vencedora, devido o grande número de grandes palhaças espalhadas pelo nosso país e no mundo todo. Elas enriquecem o mercado, embelezando, seja trabalhando nas antigas dramaturgias clássicas, reinventando-as ou trazendo a tona novas dramaturgias que percorrem o universo feminino com seus temas específicos, da natureza da mulher.

4. Como você vê essa relação da mulher palhaça e o ambiente circense?

Vejo que o ambiente circense está enriquecido e aberto as novas formas. Falando um pouco sobre o Brasil, vejo que o circense que é bastante tradicional e reservado,mas mesmo estranhando algumas idéias, acabam se rendendo aos encantos femininos na palhaçaria, afinal a natureza do circense é também artística e delicada. Homens e mulheres trabalham muito e duramente nos circos e sempre juntos. Aos poucos a aceitação será cada vez maior com o passar do tempo e ocupação da mulher caminhará sempre e sem cessar.

Val de Carvalho

Anexo V - TERMOS DE CESSÃO

TERMO DE CESSÃO

Eu, ANA LUISA CARDOSO DE CARVALHO, portadora do RG 04748803-6, e CPF 753451377-49, declaro para os devidos fins ceder meus direitos de texto e imagem produzidos através desta entrevista para o uso exclusivo na construção e difusão da pesquisa acadêmica realizada pela pesquisadora Elaine Cristina Maia Nascimento, através do Programa de Pós Graduação, em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, nível Mestrado, sem restrições de prazos e abdicando de eventuais direitos nossos e de nossos descendentes.

no dia primeiro, 10 de abril de 2013

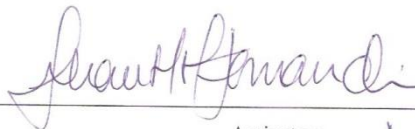
Ana Luísa Cardoso de Carvalho
Assinatura

TERMO DE CESSÃO

Eu, LILIAN MARIA DE MORAES FERNANDES, portadora do RG
07674771-6, e CPF 937.683.467-49.

declaro para os devidos fins ceder meus direitos de texto e imagem produzidos através desta entrevista para o uso exclusivo na construção e difusão da pesquisa acadêmica realizada pela pesquisadora Elaine Cristina Maia Nascimento, através do Programa de Pós Graduação, em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, nível Mestrado, sem restrições de prazos e abdicando de eventuais direitos nossos e de nossos descendentes.

RIO DE JANEIRO 09 de ABRIL de 2013

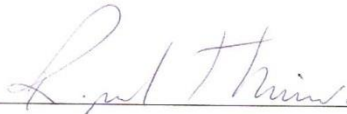


Assinatura

TERMO DE CESSÃO

Eu, Raquel Theobald de Miranda, portadora do RG 122325152 JFP-05, e CPF 089.008.697-85, declaro para os devidos fins ceder meus direitos de texto e imagem produzidos através desta entrevista para o uso exclusivo na construção e difusão da pesquisa acadêmica realizada pela pesquisadora Elaine Cristina Maia Nascimento, através do Programa de Pós Graduação, em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, nível Mestrado, sem restrições de prazos e abdicando de eventuais direitos nossos e de nossos descendentes.

Rio de Janeiro, 09 de abril de 2013

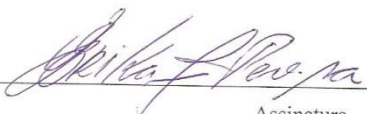


Assinatura

TERMO DE CESSÃO

Eu, ÉRIKA DE FREITAS PEREIRA, portadora do RG 09650850-2 e CPF 034204117-74, declaro para os devidos fins ceder meus direitos de texto e imagem produzidos através desta entrevista para o uso exclusivo na construção e difusão da pesquisa acadêmica realizada pela pesquisadora Elaine Cristina Maia Nascimento, através do Programa de Pós Graduação, em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, nível Mestrado, sem restrições de prazos e abdicando de eventuais direitos nossos e de nossos descendentes.

Rio de Janeiro 09 de abril de 2013



Assinatura

TERMO DE CESSÃO

Eu, MARIANA RABELO JUNQUEIRA, portadora do RG MG 10994942/SSP.MG. e CPF 013.427.786 - 42.

declaro para os devidos fins ceder meus direitos de texto e imagem produzidos através desta entrevista para o uso exclusivo na construção e difusão da pesquisa acadêmica realizada pela pesquisadora Elaine Cristina Maia Nascimento, através do Programa de Pós Graduação, em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, nível Mestrado, sem restrições de prazos e abdicando de eventuais direitos nossos e de nossos descendentes.

Rio de Janeiro 09 de abril de 2013


Assinatura

TERMO DE CESSÃO

Eu, KARLA ABRANCHES CORDEIRO, portadora do RG 07767099/0 IFP, e CPF 954.948.907/04,
declaro para os devidos fins ceder meus direitos de texto e imagem produzidos através
desta entrevista para o uso exclusivo na construção e difusão da pesquisa acadêmica
realizada pela pesquisadora Elaine Cristina Maia Nascimento, através do Programa de
Pós Graduação, em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, nível Mestrado,
sem restrições de prazos e abdicando de eventuais direitos nossos e de nossos
descendentes.

RIO DE JANEIRO, 10 de ABRIL de 2013

Karla Abranches Cordeiro
Assinatura

TERMO DE CESSÃO

Eu, Geni Viegas, portadora do RG
05355726 - O Bahia, e CPF 89499377-20,
declaro para os devidos fins ceder meus direitos de texto e imagem produzidos através
desta entrevista para o uso exclusivo na construção e difusão da pesquisa acadêmica
realizada pela pesquisadora Elaine Cristina Maia Nascimento, através do Programa de
Pós Graduação, em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, nível Mestrado,
sem restrições de prazos e abdicando de eventuais direitos nossos e de nossos
descendentes.

Ho. 16 de abril de 2013

Geni Viegas
Assinatura