



E EU NÃO SOU PALHAÇA?!

DRAMAVIVÊNCIAS DE PALHAÇAS DAS
REGIÕES NORTE E NORDESTE DO
BRASIL.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO - UFMA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ANDRESSA PASSOS DO NASCIMENTO

“E EU NÃO SOU PALHAÇA?! dramavivências de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil”.

LINHA DE PESQUISA - PROCESSOS E POÉTICAS DA CENA

São Luís,
2021

ANDRESSA PASSOS DO NASCIMENTO

“E EU NÃO SOU PALHAÇA?! dramavivências de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção de título de Mestra em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Michelle Nascimento Cabral Fonseca.

São Luís,

2021

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a)
autor(a).

Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Nascimento, Andressa Passos do.

E EU NÃO SOU PALHAÇA?! : dramavivências de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil / Andressa Passos do Nascimento. - 2021.

161 f.

Orientador(a): Michelle Nascimento Cabral Fonseca.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís-MA, 2021.

1. Dramavivência. 2. Empoderamento. 3. Mulheres Circenses. 4. Palhaças Norte e Nordeste. I. Cabral Fonseca, Michelle Nascimento. II. Título.

ANDRESSA PASSOS DO NASCIMENTO

**“E EU NÃO SOU PALHAÇA?! dramavivências de palhaças
das regiões Norte e Nordeste do Brasil”.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Artes Cênicas da Universidade
Federal do Maranhão, como requisito para
obtenção de título de Mestra em Artes Cênicas.

Aprovado em: 04 /11/ 2021.

BANCA EXAMINADORA:

Profª Drª Michelle Nascimento Cabral Fonseca (orientadora)

Universidade Federal do Maranhão

Profª Drª Andreia Aparecida Paris (examinadora Interna)

Universidade Regional do Cariri, Crato-CE

Profª Drª Joice Aglae Brondani (examinadora Externa)

Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

Ao encerrar esse ciclo, não posso deixar de agradecer a todas e todos que estiveram ao meu lado, ao longo desses anos.

Primeiramente a meus pais, Teca e Lino, por estarem sempre ao meu lado me apoiando nas minhas escolhas. À toda a minha família que, direta e indiretamente, me apoiam também.

À FAPEMA pela viabilização desta pesquisa.

Michelle Cabral me acompanhou fielmente nesta trajetória. Sua orientação coesa, constante, crítica, afetiva e construtiva apresentou-se como mais um motivo para que eu admirasse sua competência e profissionalismo. O carinho e amizade entre nós duas constituíram, sem dúvidas, momentos ímpares em nossa vivência.

Agradeço às professoras Andreia Paris e Joice Aglae, que foram essenciais para o desenvolvimento dessa pesquisa com pontuações preciosas na qualificação.

Aos meus colegas de turma do mestrado, que ofereceram uma profícua convivência intelectual e empática.

Aos meus *friends* da vida, Necylya Monteiro, Jairiane Muniz, Victor Silper, Andressa Aguiar, Fernanda Marques, Gil Correa, Donny dos Santos, Bia Chaves, Samuel, Andressa Carvalho, Alysson e Hevylla, que estavam em todos os momentos ao meu lado, ouvindo-me de tudo: fraquezas, trabalhos, medos, esperanças e desejos.

À Lyssa Iami, pelo amor, cuidado e atenção imprescindível. Quem me suportou essa pandemia inteira, me ajudando com seu afeto e solidariedade em tudo o que eu precisava. Segurando minha mão, me dando forças para continuar. Com certeza, sem ela, seria tudo MUITO mais difícil.

Finalmente, agradeço à todas as artistas incríveis que toparam participar desta pesquisa: Sandra Cordeiro, Odília Nunes, Giovanna, Ester Monteiro, Michelle Cabral (novamente!) e Romana, que, com os seus trabalhos, despertam em nossas vidas uma grandiosidade de sonhos, esperanças e desejos.

À todas e todos, obrigada!

É preciso ter coragem para ser mulher nesse mundo. Para viver como uma. Para escrever sobre elas.

Think Olga

RESUMO

Esta pesquisa apresenta questões sobre gênero e noções que potencializam as criações de mulheres palhaças, nos permitindo refletir e discutir os caminhos criativos da arte da palhaçaria feita por mulheres, utilizando como instrumento de estudo obras de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil. Aciona-se teóricas como Regina Horta (1995), Alice Viveiros de Castro (2005), Lélia Gonzalez (1984), Conceição Evaristo (2008) e Ermínia Silva (1996), bem como os autores Mário Bolognesi (2003) e Tristan Remy (2016), que auxiliaram na sistematização desse estudo. Sendo assim, este trabalho propõe analisar as origens e o desenvolvimento do processo de criação de cena de seis mulheres palhaças. No contexto desta investigação, intersecciona-se teoria e prática artística, gerando a construção do termo “dramavivência” para se referir à essas obras, bem como registrar as mesmas, com o intuito de ampliar as referências acerca da palhaçaria feita por mulheres, principalmente as das regiões Norte e Nordeste. Também se propõe a alertar sobre a emergência do debate de gênero no estudo da palhaçaria, enquanto instrumento teórico que permite uma abordagem acadêmica e social, inserindo a figura da palhaça como sujeito da história.

Palavras chaves: palhaças Norte e Nordeste; mulheres circenses; dramavivência; empoderamento.

ABSTRACT

This research presents questions about gender and notions that make the creations of women clowns viable, allowing us to reflect and discuss the creative paths of the art of clowning made by women, using as a study instrument works by clowns from the North and Northeast regions of Brazil. Using theories such as Regina Horta (1995), Alice Viveiros de Castro (2005), Lélia Gonzalez (1984), Conceição Evaristo (2008) and Ermínia Silva (1996), as well as authors Mário Bolognesi (2003) and Tristan Remy (2016), who helped in the systematization of this study. Therefore, this study proposes to analyze the origins and development of the scene creation process of six clown women. In the context of this investigation an intersection is made between theory and artistic practice, constructing the term "drama experience" to refer to these works, as well as register them, in order to expand the references about clowning done by women, especially those from the North and Northeast regions. This research also highlight the emergence of the gender debate in the study of clowning, as a theoretical instrument that allows an academic and social approach, inserting the figure of the clown as a subject of history.

Keywords: North and Northeast clowns; circus women; drama experience; empowerment.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Adesivo da ex-presidenta.....	15
Figura 2 - Golden Sisters, circo Tihany.....	24
Figura 3 - IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2018.....	26
Figura 4 - Print do site G1 Mulheres turcas postam fotos sorrindo.....	29
Figura 5 - Print do blog “O homem sincero”.....	29
Figura 6 - Print do texto feito por Thiago Perin.....	30
Figura 7 - Print do portal G1.....	30
Figura 8 - Conexões do Riso.....	40
Figura 9 - Cartaz de divulgação do grupo de estudos.....	40
Figura 10 - Mulheres palhaças da região Norte.....	41
Figura 11 - Cartaz de divulgação do EIMPA.....	41
Figura 12 - Cartaz de divulgação do Festival.....	42
Figura 13 - Cartaz de divulgação do pré-encontro online do FEME.....	42
Figura 14 - Cartaz de divulgação do primeiro festival de palhaças do Sul.....	43
Figura 15 - Cartaz de divulgação do 1º Festival de palhaças do Vale.....	43
Figura 16 - Um dos Cartaz de divulgação do Festival Palhaçaí.....	44
Figura 17 - Cartaz do encontro Minas.....	45
Figura 18 - Cartaz de divulgação do projeto "mulheres visíveis.....	45
Figura 19 - Capas dos livros com entradas e esquetes circense.....	49
Figura 20 - Esquete "A noiva".....	53
Figura 21 - Esquete "O banco pegou fogo".....	55
Figura 22 - Continuação do esquete “O banco pegou fogo”.....	55
Figura 23 - Entrada "A declaração".....	56
Figura 24 - Continuação da entrada "A declaração.....	57
Figura 25 - Continuação da entrada "A declaração.....	58
Figura 26 - Final da entrada "A declaração".....	58
Figura 27 - Conceição Evaristo, poeta, contista, romancista e ensaísta afro-brasileira.....	63
Figura 28 - Elementos que compõe a dramavivência.....	66
Figura 29 - Sandra Cordeiro.....	71
Figura 30 - Fulustreca.....	72
Figura 31 - Desenho do espetáculo "A mulher Ambulante.....	74
Figura 32 - Cena I Auto exame de mama.....	75

Figura 33 - Estimativa de Câncer no Brasil, 2020.....	75
Figura 34 - Cena II Criança.....	76
Figura 35 - Cena III Violência Contra Mulher.....	77
Figura 36 - Composição dos elementos do espetáculo "A mulher Ambulante"	78
Figura 37 - Michelle Cabral.....	79
Figura 38 - Palita Presepada Fonte: acervo pessoal da palhaça.....	79
Figura 39 - Início do espetáculo, Palita e seu possante.....	80
Figura 40 - Cena do equilíbrio da garrafa.....	81
Figura 41 - Cena da história de amor Fonte: site da Cia Miramundo.....	82
Figura 42 - Cena da "Super Muié".....	83
Figura 43 - Composição dos elementos do espetáculo "Palita Arruaçando"	84
Figura 44 - Odília Nunes.....	85
Figura 45 - Palhaça Bandeira.....	86
Figura 46 - Foto do espetáculo "Nós Sem Nossa Mãe"	86
Figura 47 - Bandeira com o Sr Moraes.....	88
Figura 48 - Espetáculo Decripolou Totepou: Número de bolinhas.....	89
Figura 49 - Espetáculo Decripolou Totepou: Número com o Traca Traca.....	89
Figura 50 - Composição dos elementos do espetáculo Decripolou Totepou.....	91
Figura 51 - Romana Melo.....	91
Figura 52 - Palhaça Estrelita e Palhaço Uisquisito.....	92
Figura 53 - Qrcode para iniciar a leitura.....	94
Figura 54 - Estrelita consultando o livro de receitas.....	95
Figura 55 - Cena do espetáculo "Querem Caferem".....	96
Figura 56 - Palhaço Uisquisito.....	97
Figura 57 - Composição dos elementos do espetáculo Querem Caferem.....	97
Figura 58 - Giovana Miranda.....	98
Figura 59 - Palhaça Girassol.....	98
Figura 60 - Girassol e a pulga.....	99
Figura 61 - Cena da Clotilde na "Corda Bamba"	100
Figura 62 - Composição dos elementos do número “As aventuras da inacreditável Clotilde.....	101
Figura 63 - Ester Monteiro.....	101
Figura 64 - Palhaça Tapioca.....	102

Figura 65 - Cena do número “Subir na vida”.....	103
Figura 66 - Número “Subir na vida”.....	104
Figura 67 - Composição dos elementos do número “Subir na vida”.....	104

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- definições sobre reprises e entradas de Mário Bolognesi.....	50
Quadro 2- Respostas das palhaças.....	67
Quadro 3- Características incomum entre as palhaças.....	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 - O PAPEL DAS MULHERES CIRCENSES: UM PANORAMA HISTÓRICO.....	14
1.1 - Famílias circenses.....	20
1.2 - O riso que incomoda: mais um fator de afastamento das mulheres do cômico.....	29
1.3 - Mulheres palhaças: a resistência.....	34
1.3.1- Mulheres palhaças na pandemia.....	38
2 - MULHERES PALHAÇAS: AS NOVAS DESCOBERTAS DE SE CRIAR.....	46
2.1- Dramaturgia na Palhaçaria sob a perspectiva de gênero e diversidade.....	51
2.2 - Mulheres palhaças: a construção de novos caminhos de criação.....	60
3 - AS MULHERES PALHAÇAS DAS REGIÕES NORTE E NORDESTE DO BRASIL.....	69
3.1- Sandra Cordeiro, a Palhaça "Fulustreca Esmeraldina Trufaldina dos Anzóois Levada da Brega".....	70
3.1.1 – Espetáculo “A mulher Ambulante”.....	73
3.2 - Michelle Cabral, a palhaça Palita Presepada.....	78
3.2.1- Espetáculo “Palita Arruaçando”.....	79
3.3- Odília Nunes, a palhaça Bandeira.....	84
3.3.1- Espetáculo “Decripolou Totepou”.....	87
3.4 - Romana Melo, a Palhaça Estrelita.....	91
3.4.1 - Espetáculo “QUEREM CAFEREM?”.....	93
3.5 - Giovana Miranda, a Palhaça Girassol.....	97
3.5.1- Número “As aventuras da inacreditável Clotilde”.....	98
3.6 - Ester Monteiro, a Palhaça Tapioca.....	101
3.6.1 - Número “Subir na Vida”.....	102
3.7 - Dramavivências.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	109
APÊNDICE A – CONVITES PARA PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA.....	114
APÊNDICE B - PRIMEIRO QUESTIONÁRIO.....	116

APÊNDICE C - SEGUNDA ENTREVISTA EM FORMATO DE FORMULÁRIO GOOGLE FORMS.....	119
APÊNDICE D - TERMOS DE CONSENTIMENTOS DE PARTICIPAÇÃO DA PESQUISA.....	129
ANEXOS.....	144

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende refletir como são realizadas as construções dramáticas de mulheres palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil, sob o olhar atento das questões de gênero.

Em 2014, passei a ser integrante do coletivo “O Circo Tá na Rua”, onde participo de variadas apresentações circenses e, desde então, pude perceber que sempre relacionei o circo à minha prática teatral. Em 2018, a cidade de São Luís (MA) recebeu uma lona de circo-teatro com a apresentação do espetáculo nomeado “O machão – Tudo por causa do Tobias”¹, um espetáculo de caráter tradicional do gênero (circo-teatro). O mesmo apresentou-se como uma grande decepção para os artistas locais: a apresentação foi extremamente ofensiva para com as mulheres, onde, mais uma vez, nos encontramos desmoralizadas. Estavam em cena os seguintes personagens: o amigo do palhaço, a esposa, uma filha, o namorado da filha, um faxineiro, a amante e o palhaço Biribinha. O enredo era baseado no fato de que o palhaço frequentemente enganava a mulher para cair na farra com um amigo. Do começo ao fim do primeiro ato (momento limite, em que precisei parar de assistir ao espetáculo, tamanho o incômodo), a peça ridicularizava a esposa, utilizando, inclusive, recursos de apologia à violência contra a mulher. Este episódio me fez refletir: “quais mecanismos poderiam ser utilizados para subverter o papel da mulher representada no circo dito como ‘tradicional’?” e “Como acontece a criação das mulheres palhaças, afim de mudar esse cenário?”. A partir dessa inquietação, comecei a ter um contato com pesquisas sobre palhaçaria feminina e a refletir sobre questões como as suscitadas pela experiência vivida com o espetáculo “O machão – Tudo por causa do Tobias”.

Deparei-me com a vontade de conhecer mais a fundo as novas proposições dramáticas feitas pelas mulheres palhaças, bem como entender como são produzidas, me aproximando do percurso de composição dessas mulheres e analisando suas criações cênicas. Dando também evidência aos processos de palhaças das regiões Norte e Nordeste, que se encontram ainda em uma esfera de maior anonimato, por não estarem fazendo parte diretamente do “eixo central”, sudeste e sul. Este estudo traz as obras das mulheres palhaças colaboradoras da pesquisa, criadas a partir dos materiais coletados em entrevistas/ questionários feitos por meio das plataformas *Microsoft Forms* e *Google Forms* (à distância), e de recursos midiáticos (*Instagram*, *YouTube*, sites, reportagens, entre outros).

¹Texto de Teófanos Silveira (Biribinha) com base na comédia “Ah, se o Anacleto Soubesse”, de Paulo Orlando.

Por todas as questões já destacadas, essa pesquisa teve como proposta apreciar e analisar 10 obras feitas por mulheres palhaças, mas, por conta da Covid-19, e do tempo disponível para a escrita, foi necessário reduzir para apenas 6 obras, com foco em identificar e compreender quais são os procedimentos criativos que os compõe, bem como os que são utilizados por elas, afim de dar visibilidade ao processo de composição de cada palhaça.

Os estados escolhidos das regiões Norte e Nordeste do Brasil, foram: MA, PE, TO e PA. Estes foram selecionados por serem interligados por rodovias conectadas ao estado do MA (tinha-se o intuito de conhecer cada palhaça pessoalmente, de modo a apreciar o seu trabalho presencialmente), onde se inicia a pesquisa, além de serem estados cuja atuação de mulheres palhaças é mais ativa. Este recorte permite tratar de novos processos de produções circenses diferente da produzida no circo tradicional. Além disso, é de suma importância discutir e realizar produções artísticas com foco em um novo papel social para a mulher, investigando como elas constroem seus repertórios artísticos, quais são suas intenções de corpo em cena, bem como quais são as maneiras como elas se relacionam com o público.

Diante do exposto, compreende-se que essa investigação reflete e analisa questões que envolvem a construção dramaturgica dessas mulheres palhaças. Utiliza-se das teorias feministas, que formaram base teórica e instrumento fundamental nesta pesquisa, pois, estudar as palhaças partindo de uma perspectiva interseccional² nos ajuda a expandir as percepções sobre as suas experiências, levando a refletir e analisar essas mulheres enquanto artistas, jovem/idosas, enquanto produtora cultural, professora, nordestina/nortista, enquanto negra ou branca, e perceber se essas diferentes categorias implicam nas construções das suas obras artísticas.

Para atingir os objetivos supracitados nesta dissertação, a Fenomenologia se apresentou como um método fundamental, utilizado como principal ferramenta metodológica nas duas últimas etapas desse trabalho. AmatuZZi (1996, p 05.) afirma que a pesquisa fenomenológica é uma forma de pesquisa qualitativa que “designa o estudo do vivido, ou da experiência imediata pré-reflexiva, visando descrever seu significado; ou qualquer estudo que tome o vivido como pista ou método. É a pesquisa que lida, portanto, com o significado da vivência”. Tal método se apresenta a essa pesquisa como um recurso apropriado para analisar o mundo vivido dos sujeitos (as palhaças) e suas experiências, com a finalidade de investigar

² Piscitelli (2008) define interseccionalidades como uma noção que nos permite perceber a coexistência de diversas abordagens de análise do gênero.

os sentidos ou os significados das vivências das colaboradoras³, cada uma em sua determinada situação, com o intuito de buscar a estrutura essencial ou invariante do fenômeno que, aqui, são as suas produções. O método também me auxiliou a não cair na tentação de conduzir as minhas análises com bases nas minhas hipóteses. Petrelli (2004) diz que, para não cairmos nessa “tentação”, precisamos suspender os conceitos sobre o assunto no primeiro momento do processo de contato com as pesquisadas. A autora chama essa suspensão de “teorética”, que consiste em suprimir qualquer conhecimento prévio, ou seja, reter o saber acumulado. A redução teorética é necessária, pois a Fenomenologia deve garantir à ciência sua própria pureza ao buscar a dimensão ética, não manipuladora da realidade. Nesse contexto, como pesquisadora, só consegui compreender como se dão as construções das obras dessas mulheres palhaças por meio da colaboração de cada uma, já que elas, sim, vivem essa experiência.

Assim, a presente pesquisa se desenvolveu em quatro etapas: a primeira, com uma pesquisa bibliográfica⁴ sobre a história da mulher palhaça e sobre noções do papel de gênero, baseado em teorias feministas. Foi também a etapa de escolha e seleção das palhaças. A mesma se deu através de um convite⁵, onde cada uma pode pensar a respeito e aceitar, voluntariamente, ser colaboradora da pesquisa. As mulheres foram convidadas a partir de três critérios (vale ressaltar que esses critérios também sofreram alterações por conta da pandemia do COVID-19): o primeiro, a seleção de duas palhaças de cada estado das regiões Norte e Nordeste do Brasil (MA, PE, PA e TO) que estivessem algum espetáculo/cena solo. O segundo, palhaças com, no mínimo, 10 anos de trabalho com palhaçaria. O terceiro critério era ter, no mínimo, 3 a 5 anos de trabalho. Esses critérios foram traçados de maneira a conseguir ter diferenciadas formas de produções artísticas das palhaças, assim como diferentes experiências. Nessa etapa, tive como ferramenta auxiliadora a *internet*, principalmente as páginas de festivais nas redes sociais, de modo a encontrar as palhaças, bem como o contato com amigas e amigos circenses das regiões Norte e Nordeste. Neste mesmo momento, foi enviado o primeiro questionário, feito pela plataforma *Microsoft Forms*⁶, juntamente com um vídeo elaborado por mim para cada palhaça, detalhando tudo sobre a pesquisa e os caminhos que a mesma estava alçando. Tal questionário

³ AmatuZZi (2003) diz que a pesquisa fenomenológica não lida com sujeitos que forneçam informações, mas colaboradores que, juntos, tratam do assunto.

⁴ A pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos. (GIL, 2008).

⁵ Alguns convites foram feitos por *e-mail* e outros pela rede social *Instagram*. (Apêndice A).

⁶ Os formulários encontram-se disponíveis no apêndice B.

foi enviado via *internet*, para que eu pudesse visualizar de forma mais objetiva suas trajetórias e produções.

A segunda etapa metodológica consistiu em uma pesquisa exploratória⁷, que auxiliou na busca de uma maior proximidade à realidade do meu objeto de estudo. Essa aproximação aconteceu por meio da organização de um roteiro para entrevista semiestruturada realizada na plataforma *Google Forms*⁸.

A terceira etapa foi pautada em um estudo acerca das características das obras feitas por palhaças, onde elas me enviaram vídeos de suas cenas e duas das palhaças, Michelle Cabral e Sandra Cordeiro, me enviaram também o roteiro dos seus espetáculos. Segundo Nascimento (2018), nesta perspectiva, as mulheres, ao adentrarem na arte da palhaçaria, contribuem para aquisição de novas experiências de vida às diversas experiências do ser mulher, que se misturam à dita palhaçaria clássica e estão revolucionando as formas de se fazer palhaçada. Este comportamento promoveu uma ruptura com esquetes clássicas, bem como a investigação por uma dramaturgia própria na palhaçaria. Estas três primeiras etapas demonstram os procedimentos técnicos executados no decorrer da pesquisa.

Seguindo para quarta e última etapa, iniciaram-se os procedimentos de análises de dados (questionários/entrevistas/vídeos/obras das palhaças), cruzando teoria, metodologia e dados empíricos, para, então, concluir a organização da dissertação. Este estudo se fez importante para alcançar criações de obras de mulheres palhaças do Norte e Nordeste, afim de entender os caminhos que elas estão construindo, além de levantar as questões sobre a trajetória da mulher palhaça.

É importante salientar que, ainda que para fins de apresentação elas estejam separadas, todas as etapas descritas acima foram realizadas concomitantemente, visto que são intrinsecamente conectadas.

Esta dissertação foi organizada em três capítulos. Cada capítulo expõe temáticas específicas que, ao final, se mostram essenciais para a compreensão do caminho trilhado nesta pesquisa, e também contribuem para entender a necessidade de inclusão deste aspecto na

⁷ O objetivo de uma pesquisa exploratória é familiarizar-se com um assunto ainda pouco conhecido, pouco explorado. Por ser um tipo de pesquisa muito específica, quase sempre ela assume a forma de um estudo de caso (GIL, 2008).

⁸ As entrevistas estão disponíveis no apêndice B.

valorização e protagonismo do trabalho produzidos por mulheres palhaças, principalmente das regiões Norte e Nordeste, principal proposição deste trabalho.

O primeiro capítulo, nomeado “A resistência das mulheres circenses: um panorama histórico.”, demonstra a importância do olhar para o estudo da palhaçaria feita por mulheres através da lente do gênero, assim, trazendo à tona as subjetividades existentes na história da mulher circense, sobre a tardia “aceitação” de se encontrar mulheres no ofício de palhaças. Utilizo como principal instrumento a pesquisa bibliográfica, ou seja, a produção literária já existente sobre o tema. Esta seção contribui para a corroboração da hipótese e fornece um embasamento teórico e histórico para a pesquisa. Também apreciamos um pouco das produções realizadas pelas mulheres palhaças em meio ao momento pandêmico que estamos vivendo por conta do COVID-19. Utiliza-se como principais referências bell hooks⁹(2018), Friedrich Engels (1984), Joan Scott (1995), Lélia Gonzalez (1984) autoras e autores que ajudam a discutir sobre gênero e família. Para dialogar com o universo circense, trago os estudos de Alice Viveiro (2005), Regina Horta (1995), Henri Bergson (1987) e Ermínia Silva e Luís Alberto de Abreu (2009).

Já no segundo capítulo, intitulado “Mulheres Palhaças: as novas descobertas de se criar”, discute-se acerca das dramaturgias tradicionais circenses, onde se destaca algumas dessas produções. Aqui, é proposto um olhar para as novas descobertas que as mulheres palhaças andam fazendo ao criar as suas cenas, chegando ao termo “dramavivência”. Utiliza-se como principais teóricas e teóricos nesse capítulo, para discutir dramaturgia tradicional: Bolognesi (2007), Rémy (2016) e Daniele Pimenta (2014) e, para dialogar com as novas descobertas, Roberta Stubs (2018) e Conceição Evaristo (2008).

No terceiro e último capítulo, nomeado “As mulheres palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil”, são expostas as obras das seis palhaças colaboradoras dessa pesquisa: Sandra Cordeiro/Palhaça Fulustreca - MA, Michelle Cabral/Palhaça Palita – MA, Romana Melo/Palhaça Estrelita - PA, Giovana Miranda/Palhaça Girassol - TO e Ester Monteiro/Palhaça Tapioca - TO.

⁹ O nome bell hooks, colocado com a letra minúscula, parte por uma prática que surge a partir de uma escolha da própria autora que criou esse nome em homenagem à sua avó e opta em empregar com letra minúscula com forma de se posicionar politicamente rompendo com as convenções linguísticas e acadêmicas, dando destaque ao seu trabalho e não à sua pessoa. A presente pesquisa respeita a escolha da autora.

1 A RESISTÊNCIA DAS MULHERES CIRCENSES: UM PANORAMA HISTÓRICO

O circo não se afasta de outros fenômenos artísticos, políticos e sociais na medida em que subrepresenta e subvaloriza as mulheres em seus ofícios. Temos uma história vasta da presença da mulher no circo brasileiro, por isso, neste capítulo iremos refletir acerca da atuação de mulheres que trabalhavam no circo tradicional. Esta investigação é realizada sob um olhar crítico a respeito da utilização do corpo feminino na sua representação histórica, por meio da lente do gênero. Essas reflexões ajudarão a entender o processo que determinaram a tardia aceitação/formação de mulheres palhaças e o apagamento de seus papéis, para além do que é efetivamente mostrado.

Para adentrar em discussões mais profundas que envolvem o papel das mulheres no circo tradicional e a questão de gênero, se faz necessária a explicação de conceitos fundamentais que circundam a temática; estes serão mencionados a seguir, tais como: patriarcado, machismo, sexismo, misoginia, feminismo, capitalismo e família.

Primeiramente, é importante destacar a estrutura que movimenta a sociedade: o patriarcado, ou seja, a dominância enraizada dos homens, que se entende como o gênero masculino. Nas mais relevantes atividades sociais, econômicas, políticas e culturais, estes estão sempre em destaque nos espaços, sem nenhuma limitação de acesso. Já as mulheres tiveram os seus espaços restritos às áreas domésticas e, por muito tempo, eram vistas como propriedade dos seus maridos, algo, inclusive, assegurado nas leis civis. A legitimação de tais atos restritivos e de submissão dão mais uma vez destaque a estrutura patriarcal da sociedade, como podemos encontrar no Art. 233 do Código Civil de 1916 da constituição brasileira:

[art. 233 - O marido é o chefe da sociedade conjugal. Compete-lhe: I - A representação legal da família. II - a administração dos bens comuns e dos particulares da mulher que ao marido incumbir administrar, em virtude do regime matrimonial adotado, ou de pacto antenupcial. (arts. 178, § 9º, nº I, c, 274, 289, nº I, e 311).

Nota-se que vem acontecendo um movimento de mudança, mesmo que a passos lentos, que tenta trazer uma outra modelagem para esta estrutura. Ainda assim, é sabido que o sistema patriarcal possui influência gigantesca nas relações interpessoais na nossa sociedade. Segundo Scott, J. (1995),

o patriarcado é uma forma de organização social onde suas relações são regidas por dois princípios basilares: as mulheres são hierarquicamente subordinadas aos homens, e os jovens estão subordinados hierarquicamente aos homens mais velhos, patriarcas da comunidade” (SCOTT 1995, p.77).

O patriarcado fornece a base para o que se chama de machismo, fazendo com que os homens se sintam superior às mulheres e compactuem com a supremacia masculina. Esta

revela as distinções de papéis, destacando a divisão do que é “coisa de mulher” e “coisa de homem”, se opondo à igualdade e liberdade de direito entre os gêneros. Ou seja, uma opressão, nas mais variadas formas, feita pelos homens contra as mulheres. Levando em consideração o cenário aqui apresentado sobre machismo, existe outros conceitos importantes que cercam a temática da opressão para com as mulheres, como sexismo e misoginia. O sexismo, nada mais é que uma discriminação baseada no sexo ou gênero de uma pessoa. Automaticamente, o sexismo afetaria qualquer gênero, mas, historicamente não se tem documentado a existência de uma sociedade sexista oprimindo o sexo masculino.

Na sociedade moderna, o machismo se encontra como o maior expoente do preconceito entre os gêneros. Já a misoginia se distingue do machismo (ainda que seja uma forma de opressão à mulher) na medida em que se refere a um sentimento de raiva, repulsa e desprezo à figura da mulher – esta é sua grande diferença para o machismo, já que envolve o fator emocional, com base em uma aversão às mulheres. Destaca-se aqui as formas de violências sofridas pelo gênero feminino, como violência sexual e doméstica, feminicídio, assédio (sexual, verbal e moral) e piadas. A política brasileira é uma grande referência de ambiente misógino. Como um grande exemplo na nossa história, ilustramos o caso da primeira presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, que desde o início do seu mandato sofrera diversos ataques, não só políticos, mas misóginos, pela grande mídia e também dos partidos e parlamentares de oposição ao seu mandato.



Figura 1 - Adesivo da ex-presidenta

Foto: Twitter/ Reprodução (2015)

Essa imagem refere-se a um adesivo criado e comercializado no “Mercado Livre”, onde vemos a ex-presidenta de pernas abertas na bomba de gasolina de um veículo. Este

material é intolerável e fruto da sociedade misógina, machista e sexista que estamos inseridos, que diariamente ataca as mulheres.

Nesta cultura muita da violência contra as mulheres é promovida pelo capitalismo patriarcal que encoraja os homens em verem-se a si mesmos como privilegiados, enquanto diariamente lhe despojam a sua humanidade no trabalho desumanizado e como consequência os homens usam a violência contra as mulheres para reparar a perda do seu sentido de poder e de masculinidade. A lavagem cerebral dos *mass media* encoraja os homens a usar a violência como uma forma de subjugar as mulheres. Com efeito, o patriarcado moderno foi reestruturado para conhecer as necessidades do capitalismo avançado e erradicou inicialmente as versões romantizadas do herói masculino como guerreiro forte, protetor e provedor da donzela em perigo e recolocou-o na adulação pelo violador, pelo “macho man” (homem macho), pelo bruto que usa a força para conseguir as suas exigências. (hooks, p.77. 2014).

O adesivo tão violento foi produzido com base em um discurso de “manifesto” por conta do aumento do preço da gasolina. Neste caso, é possível observar outra fonte de opressão muito latente à figura das mulheres: o capitalismo. Esse sistema funciona por meio da troca entre quem possui os meios e o capital (empresas privadas ou indivíduos) e aqueles que fornecem a mão de obra e força de trabalho, em troca de salário ou pagamento não-monetário (HOBBSAWM, 1977.) Consequentemente, além de desvalorizar a mão de obra da mulher, ainda usa da sua imagem como um produto sexual. Esse nível de desigualdade inserido pelo capitalismo, deixa rigorosas marcas de opressão na vida das mulheres. Aumentando, assim, o massacre desse grupo social que já se encontra inserido na ordem patriarcal de gênero.

O sistema do capital se beneficia da opressão das mulheres, tanto do ponto de vista ideológico, por meio da reprodução do papel conservador da família e da mulher, como na perspectiva da inserção precária e subalterna no mundo do trabalho. No bojo dessas determinações é necessária uma luta ampliada para obter uma nova condição social, política e econômica para as mulheres, que possibilite igualdade entre os gêneros. O próprio sistema dominante está atravessado por várias contradições, que abrem caminho para lutas e transformações que objetivam uma nova ordem social. (SANTOS, 2010, p. 04).

De forma a lutar contra todos esses mecanismos de opressão, surge o feminismo que, em linhas gerais se caracteriza como um movimento social que luta contra a violência de gênero (feminino) e pela igualdade de direito e de condições das mulheres na sociedade. Esse movimento foi surgindo inicialmente por ondas, tendo sua primeira onda marcada por uma luta em massa de mulheres que interviam na cena pública de vários países entre o final do século XIX a início do século XX, reivindicando seus direitos, sendo o primeiro deles o direito ao voto. Vale destacar o desempenho das sufragistas na Inglaterra, que também promoveram grandes manifestações e greves de fome em defesa da igualdade entre homens e mulheres quanto aos direitos políticos.

Já a segunda onda do feminismo dá início a reflexões pertinentes às condições das mulheres em âmbito social e doméstico e, para além disso, passa a levantar questionamentos relacionados aos papéis de gênero.

O feminismo, como movimento social visível, tem vivido algumas “ondas”. O feminismo de “primeira onda” teria se desenvolvido no final do século XIX e centrado na reivindicação dos direitos políticos – como o de votar e ser eleita –, nos direitos sociais e econômicos – como o de trabalho remunerado, estudo, propriedade, herança. O feminismo chamado de “segunda onda” surgiu depois da Segunda Guerra Mundial, e deu prioridade às lutas pelo direito ao corpo, ao prazer, e contra o patriarcado – entendido como o poder dos homens na subordinação das mulheres. Naquele momento, uma das palavras de ordem era: “o privado é político”. (PEDRO, 2005, p. 79).

Quando começamos a compreender esse movimento feminista que hoje é denominado como feminismo liberal, percebemos que o mesmo é pautado na premissa do “meu corpo, minhas regras”, liberdade de direitos, igualdade entre homens e mulheres e empoderamento. Identificação correta, mas, igualmente, limitante, pois destaca as experiências e narrativas de mulheres brancas de classe média, como aponta bell hooks (2018). Neste movimento, não é levado em consideração a diversidade das pautas identitárias e de lutas de variados grupos de mulheres daquele período.

Pensando nesse aspecto, dá-se início à terceira onda do feminismo, que surge no início da década de 1990, pautando-se com mais intensidade nas discussões sobre interseccionalidade, gravadas nas lutas anti-racistas, anti-capitalistas, anti-sexistas, anti-homofóbicas¹⁰, entre outras. O ponto em comum seria o enfretamento às formas complexas e emaranhadas de violências e opressões praticadas por um sistema patriarcal, capitalista e racista de dominação.

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo, e cisheteropatriarcado-produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais" (AKOTIRENE, 2018, p.19).

Contudo, falar do feminismo de forma ampla por meio dos conceitos das ondas tem como intuito apenas constituir os marcos temporais históricos. O que se entende é que, de acordo com os períodos tratados, os movimentos (essas ondas) feministas tratavam de demandas exclusivas, que foram se modificando conforme as mudanças sociais, culturais, políticas e históricas. Trazer essa divisão por ondas pode ser benéfica na realização de

¹⁰ Discursões estas que já vinham sendo discutidas no mundo por volta de 1950 e no Brasil a partir de 1970. (AKOTIRENE, 2018.)

compreender como tudo começou e nas análises sobre os avanços obtidos pelos movimentos e sobre as transformações e conservações dentro das práticas e das teorias feministas.

De maneira a entender como a questão do gênero é latente desde a gênese da família como instituição, analisa-se a clássica obra *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* (1984), de Friedrich Engels. Nela, somos apresentados às mudanças na organização dos sistemas de parentesco e formas de matrimônio que levaram à formação da família, focando principalmente na passagem do comunismo primitivo matriarcal à sociedade patriarcal, baseando-se na ideia de propriedade privada. O texto nos ajuda a entender, por meio de um viés histórico, como as mulheres passaram a exercer funções diferentes das dos homens na sociedade.

De acordo com a obra, há três padrões de família: a Consanguínea, Panaluana e Sindiásmica. A Família Consanguínea, que é o termo do primeiro avanço na constituição da família, traz os irmãos e irmãs como marido e mulher, evidenciando que a reprodução da família se dava através de relações carnis e de origem interior. O segundo avanço corresponde à Família Panaluana, que exclui uniões entre irmãos e irmãs pois se mostravam infrutíferas e/ou problemáticas. Assim, se criou a categoria de sobrinhas e sobrinhos, primas e primos, revelando-se como um tipo de matrimônio em comunidades comunistas. Assim começa a aparição das gens¹¹ ou seja, o “círculo fechado de parentes consanguíneos por linha feminina, que não se podem casar uns com os outros” (ENGELS, 1984 p.36), fazendo com que as uniões em pares não-consanguíneos fossem disseminadas, até que se instaurasse, enfim, a proibição efetiva do matrimônio entre parentes. Sendo assim, foi substituída pela Família Sindiásmica, onde já se tem um formato semelhante a ideia de casal que temos hoje, onde o homem vivia em pares com mulheres que não fossem suas consanguíneas. Apesar da poligamia e a infidelidade serem (são) permitidas apenas para os homens, para as mulheres, era exigido uma rígida fidelidade, sendo o adultério passível de punição.

Neste momento histórico, o homem representava na divisão de trabalho familiar aquele responsável pela alimentação, baseada na agricultura e no gado, sendo, portanto, proprietário dos instrumentos e meios necessários para cumprir seu dever, enquanto a mulher seria responsável pelo ambiente doméstico, pela vida dos filhos e seria proprietária dos utensílios domésticos. Em relação à produção, a mulher seria apenas consumidora. Aqui, o matrimônio poderia ser dissolvido por ambas as partes, mas a grande novidade é a introdução

¹¹ “gens” caracteriza um grupo que constitui uma descendência comum e que está unido por certas instituições sociais ou religiosas, formando uma comunidade particular.

da figura do homem como pai legítimo. No formato anterior, por conta dos casamentos coletivos, a filiação só conseguia ser comprovada pelo laço materno; já pelo laço paterno, seria praticamente impossível. Com a família Sindiásmica, a filiação paterna virou algo concreto. E com essa virada, a figura masculina passa a reivindicar seu direito, em detrimento do direito e supremacia materna de, por exemplo, passar a herança a seus filhos.

Resultou daí uma espantosa confusão, que só podia ser remediada – e parcialmente o foi – com a passagem ao patriarcado. [...] O desmoronamento do direito materno, **a grande derrota histórica do sexo feminino em todo o mundo**. O homem apoderou-se também da direção da casa; a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de reprodução. [...] O primeiro efeito do poder exclusivo dos homens, desde o momento em que se instaurou, observamo-lo na forma intermediária da família patriarcal, que surgiu naquela ocasião. O que caracteriza essa família, acima de tudo, não é a poligamia, da qual logo falaremos, e sim a ‘organização de certo número de indivíduos, livres e não livres, numa família submetida ao poder paterno de seu chefe’. (ENGELS, 1984, p. 60 e 61- grifo nosso).

Esse foi o primeiro acontecimento do poder majoritário dos homens no interior da família, conhecido hoje (e como já visto anteriormente), de patriarcado, permitindo assim a transformação da família Sindiásmica na família Monogâmica. Este processo foi impulsionado, majoritariamente, pelo viés econômico e pelo advento da propriedade privada (sobrepondo de vez a propriedade coletiva), ao contrário do senso comum, que coloca como pilar da monogamia um único amor romântico/sexual individual. O matrimônio, que antes poderia ser dissolvido por ambas as partes, agora tem como regra a dissolução apenas pelo homem, repudiando qualquer autonomia feminina. Isso se dá por dois motivos: a consolidação da propriedade privada e a escravidão deram ao homem (que já era responsável pela alimentação) o total controle da economia familiar e o poder de acumular riquezas; além disso, agora, os homens possuíam herdeiros diretos (filiação paterna) que iriam transmitir seus genes e patrimônios – sendo a mulher monogâmica obrigatoriamente, enquanto o homem ainda podia usufruir da poligamia (abertamente ou não).

A primeira divisão do trabalho é a que se fez entre o homem e a mulher para a procriação dos filhos’. Hoje posso acrescentar: o primeiro antagonismo de classes que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre o homem e a mulher, na monogamia; e a primeira opressão de classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino. A monogamia foi um grande progresso histórico, mas, ao mesmo tempo, iniciou, juntamente com a escravidão e as riquezas privadas, aquele período, que dura até nossos dias, no qual cada progresso é simultaneamente um retrocesso relativo, e o bem-estar e o desenvolvimento de uns se verificam às custas da dor e da repressão de outros. (ENGELS, 1984, p. 70 e 71).

Essa nova atribuição de valores ao papel da mulher e do homem na família modificou não só a divisão do trabalho familiar, mas também fora da família, assim como o acesso e acúmulo de propriedades. As tarefas domésticas (femininas) eram consideradas

insignificantes diante da capacidade produtiva (masculina), capaz de prover os recursos e acumular riquezas, o que norteou a distribuição desproporcional de propriedades entre homens e mulheres.

Na literatura feminista, o termo “gênero” começou a ser empregado por volta do século XX, como um conceito apropriado para caracterizar as diferenciações sociais destinadas aos sexos dos indivíduos. Joan Scott (1995), em “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”, conceitua o gênero em um formato mais amplo: “uma forma primária de dar significado às relações de poder. Seria melhor dizer: o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado” (Scott, 1995, p. 88).

Então podemos dizer que, de acordo com Scott (1995), um dos aspectos que conceitua o gênero é o relacional, fazendo com que as investigações envolvam ao mesmo tempo homens e mulheres. Assim, precisamos analisar as condições das mulheres nas sociedades ocidentais tendo em mente as relações entre gênero hierarquizadas, que predominam e que exprimem diferenças nas posições ocupadas, de acordo com o sexo, tanto na instância da produção (intelectuais, artísticas...) quanto no contexto das relações familiares.

Trazendo essa abordagem para a mulher circense, na perspectiva de integralização proposta por Joan Scott (1995), é possível refletir e analisar o papel exercido por elas em seu meio. A situação de opressão e subordinação da mulher no meio circense passa pela naturalização do papel do homem e da mulher, que está relacionada com a relação hierárquica que ocorria dentro das famílias circenses, cuja base é a divisão sexual do trabalho. Esta diferenciação é determinada socialmente através de vivências, símbolos e representações, que foram se reproduzindo no cotidiano e na dinâmica dessas famílias.

1.1 Famílias circenses

Se tratando de família circense é importante destacar que, segundo Ermínia (2009)¹²

As famílias circenses, na grande maioria, sempre se assentaram no regime patriarcal, o homem – pai, avô, irmão, tio, sempre se tornava o chefe da família, independente de esta ser ou não proprietária do circo. Neste último caso, normalmente o filho mais velho, ou o filho homem da família, seria o herdeiro natural do circo. A divisão sexual dos papéis não se diferencia da clássica representação patriarcal na qual o homem é o chefe e o que irá, na maioria das vezes, tratar tanto dos assuntos externos da família, como os da companhia; a mulher será a geradora de filhos e a que dará conta de todos os cuidados domésticos. (SILVA e ABREU, 2009, p. 84).

¹² Faz parte 4º geração circense do Brasil, família Silva. Ermínia é historiadora e coordenadora de estudo do grupo “circos” da UNICAMP.

Estas divisões sexuais das atividades dão ao homem a responsabilidade do trabalho produtivo/criativo, que seria, na configuração circense, ser palhaço e cuidar do secretariado do circo -a função de preparar a cidade para receber o circo- e a mulher, o trabalho relativo aos cuidados (da lona) domésticos e de cunho reprodutivo.

Porém, Ermínia Silva e Luís Alberto de Abreu (2009) apontam uma diferença do papel exercido pelas mulheres circenses, afirmando que elas não só exerciam a função de “mãe e doméstica”, mas eram artistas de circo a noite.

Ao pensar o papel da mulher na família no início do século XX, incluindo aquelas que já desenvolviam uma atividade produtiva fora do lar, verifica-se que a mulher circense era portadora de uma tradição que pressupunha que iria tornar-se uma profissional da arte. Seu corpo e mente eram preparados não somente para ser mãe ou para trabalhar em uma atividade diferenciada, mas também para atuar num picadeiro e, no futuro, nos dramas encenados nos circos-teatro. A mulher não desempenhava somente o papel de artista. Ela, apesar do regime patriarcal, fazia parte de um coletivo, em que todos — homens, mulheres e crianças — executavam as atividades (SILVA e ABREU, 2009, p. 84).

É interessante analisar esse discurso por partes. Qual era o papel da mulher como artista de circo? Como sua mente e corpo eram preparados para trabalhar no picadeiro? São perguntas necessárias para iniciar esta análise, de maneira a não cairmos em um discurso romantizado sobre uma suposta transgressão dos papéis exercidos pelas mulheres do circo tradicional.

A dicotomia entre esfera pública/privada é fundamental para entender como ocorrem essas dinâmicas sociais a contestar a sua naturalidade, a fim de construir relações mais igualitárias de gênero e para impedir a criação de lugares distintos para homens e mulheres na sociedade.

A separação da vida privada e doméstica das mulheres em relação ao mundo público dos homens foi constitutiva do liberalismo patriarcal já em suas origens e, desde meados do século XIX, a esposa economicamente dependente tem sido apresentada como o ideal para todas as classes respeitáveis da sociedade. [...] É claro que as mulheres nunca estiveram completamente excluídas da vida pública, mas a forma como elas são incluídas está baseada, tão firmemente quanto sua posição na esfera doméstica, em crenças e práticas patriarcais. (PATEMAN, 2013, p. 71).

Analisando o papel da mulher a partir dessa dicotomia entre o público/privado, fica evidente que as mulheres do circo se comportavam de acordo com as normas impostas pelo poder patriarcal dos homens, tendo essa “vida pública” como artistas da noite, totalmente manipulada.

[...] as mulheres se referem às rígidas regras morais a que estavam submetidas 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. 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. [...] O homem circense

cobrava da mulher, de modo vigilante, uma postura permanentemente de afirmação a sua moralidade. (SILVA, 1996, p. 121).

A divisão sexual do trabalho também impacta diretamente na produção artística dessas mulheres. Quanto mais elas se mantêm em ocupações domésticas e com medo de como se portar, menor envolvimento terão com as criações artísticas (dominado por homens) e, portanto, maiores serão as dificuldades para subverter ao sistema patriarcal: “a diferença sexual é uma diferença política; a diferença sexual é a diferença entre liberdade e sujeição.” (PATEMAN, 1993, p. 21). Para Engels (1984, p. 182):

a emancipação da mulher e sua equiparação ao homem são e continuarão sendo impossíveis, enquanto ela permanecer excluída do trabalho produtivo social e confinada ao trabalho doméstico, que é um trabalho privado. A emancipação da mulher só se torna possível quando ela pode participar em grande escala, em escala social, da produção, e quando o trabalho doméstico lhe toma apenas um tempo insignificante.

Com isso, trago um pensamento da feminista Sylvia Walby (1990), que produziu uma obra teorizando acerca do patriarcado. Sylvia entende que esse sistema se manifesta em duas formas: privada, na família, onde as mulheres são excluídas da esfera pública e controladas diretamente pelos indivíduos patriarcais, e na forma pública, onde as mulheres conseguem ter acesso tanto à esfera pública como à privada, mas continuam subordinadas à figura masculina no que se refere à vida pública. A autora defende uma mudança do patriarcado na esfera pública e privada, pensando principalmente na interação da expansão do capitalismo com a primeira onda do feminismo. “Na forma pública do patriarcado, a exploração das mulheres ocorre em todos os níveis, mas as mulheres não são formalmente excluídas de nenhum.” (WALBY, 1990, p. 179, tradução nossa.)¹³

O trabalho de Sylvia nos ajuda a observar as relações entre o patriarcado e capitalismo ao longo da história do circo tradicional. É perceptível que as mulheres circenses eram manipuladas a seguir uma forma específica de apresentação na noite e isso se tornou um grande diferencial para o público (majoritariamente masculino) ir ao circo.

Os circenses, em particular a mulher circense, aprendiam que era “natural” portarem-se com graça e leveza no picadeiro, mas, ao mesmo tempo, isto era algo que parecia contradizer a moral vigente. Mais ainda, o que realizavam no circo anulava o fato de serem portadores de saberes, e as tornavam, junto com os homens, portadoras de uma tradição de profissionais circenses, **não eram consideradas trabalhadoras, mas apenas “chamariscos” por “expor” seus corpos**. Ao mesmo tempo em que se obrigam a se reconhecerem no exercício do seu ofício, tem que produzir uma distinção relativa a como este seu exercício era compreendido. (SILVA, 1996, p. 120, grifo nosso).

¹³ “In the public form of patriarchy the exploitation of women takes place at all levels, but women are not formally excluded from any.” (WALBY, 1990, p. 179.)

Como já mencionado, as produções artísticas impostas a essas mulheres acabam sujeitando-as a ocupações de risco; entre elas, a exposição demasiada dos seus corpos. As mulheres circenses eram instruídas a fazerem essas apresentações expondo os seus corpos. No trabalho da historiadora Regina H. Duarte, intitulado “Noites Circenses”, a autora mostra como o circo-teatro¹⁴ foi marcante no cotidiano de diversas localidades mineiras. Conseguimos observar em várias passagens como as mulheres circenses eram submetidas a diversos tipos de desrespeitos.

A chegada do ‘circo Guanabara’ àquela cidade causou sensação por vários motivos, mas entre os homens os motivos se chamavam Catita e Pepa. [...] Catita, a trapezista, realizava volteios equestres e bailados. Pepa, a equilibrista, fazia deslocamentos e contorcionismos. Elas são descritas como verdadeiras musas, bonitas e elegantes. [...] Os rapazes atiravam seus chapéus ao chão do palco para que as moças os apanhassem e lhes entregassem nas mãos. bouquets, fitas, olhares e bilhetes eram trocados nesse momento. (DUARTE, 1995, p.97).

Outro dado importante trazido pela pesquisa da Regina Horta, é o da relação dessas mulheres com o dono da companhia: “Sua submissão ao dono da companhia é implicitamente apontada nos artigos de jornais, quase como a dependência das prostitutas ao cafetão. Assim, elogiavam-se o dono da Companhia Guanabara por não poupar esforços para agradar plateia.” (Duarte, 1995, p. 100.). Podemos considerar isso como uma relação de dominação literal desses homens para com a mulheres de circo.

Toda relação de dominação, entre dois grupos ou duas classes de indivíduos, impõe limites, sujeição e servidão àquele(a) que se submete. Ela introduz uma dissimetria estrutural que é, simultaneamente, o efeito e o alicerce da dominação: um se apresenta como representante da totalidade e o único depositário de valores e normas sociais impostas como universais porque os do outro são explicitamente designados como particulares. Em nome da particularidade do outro, o grupo dominante exerce sobre ele um controle constante, reivindica seus direitos fixando os limites dos direitos do outro e o mantém num estatuto que retira todo o seu poder contratual. (HIRATA; APFELBAUM, 2009, p. 76).

Entretanto, como todo fenômeno de opressão, sua manutenção também está relacionada com a internalização de valores e práticas dominantes por parte das “oprimidas”. Desta forma, mesmo percebendo essa exploração vivida no mundo circense, muitas mulheres ainda compartilhavam e reproduziam opiniões hegemônicas na sociedade da qual faziam parte (o circo). Apesar dessas mulheres serem uma importante mão de obra de trabalho, a visão de uma vida de submissão continuou operando na imaginação delas, e só reafirma que essa lógica

¹⁴ Trata-se do processo de produção e organização do espetáculo circense e, especificamente, de uma teatralidade própria (SILVA, 2007.)

da dominação masculina esteve intacta por muito tempo, seja quando os homens estivessem diretamente no comando ou “não”.

“[...] o circo torna-se um espaço privilegiado para o encontro exótico, do fantástico e do mágico, através, também, da linguagem corporal.

Esta tensão é perceptível nas próprias mulheres circenses. No picadeiro explodem, expressando artisticamente todo o aprendizado da técnica da estética sedutora, procurando realizar com a máxima perfeição o seu papel na apresentação do espetáculo, mas, quando tem que falar sobre esta situação, apresentam-na em um esquema restritivo, silenciando, nos seus relatos, sobre este assunto; reportando-se sempre a reafirmação do fato de serem mulheres de família, e tem que exercer uma tarefa como artista.” (SILVA, 1996, p. 119).

Assim, percebe-se como era estruturado o papel das mulheres circenses. Mesmo pensando estar se diferenciando por conta das atividades artísticas exercida pelas as artistas, o valor de sua atuação continuava associado ao universo subalternizado de representação estereotipada de sensualidade, destreza e beleza física.



Figura 2 - Golden Sisters, circo Tihany.

Fonte: Torres, 1998. "O circo no Brasil" p. 281

Outro memorialista lembra um espetáculo do Circo Peri, no qual graciosas artistas se apresentavam. Os homens jogavam-lhes chapéus para vê-las de perto, quando elas fossem entregar. Um dos assistentes, um recém- formado em Direito, entusiasmou-se com a entrada de um estrela num vestido justo. Os movimentos no trapézio mostravam seu belo corpo. O rapaz atirou no palco o paletó. (DUARTE,1995, p. 99).

Pode-se dizer que a prática do trabalho dessas mulheres se sustentou em dois pilares: o sistema patriarcal e o capitalismo. Logo, podemos levantar uma crítica feminista que também está associada à mercantilização. Qualquer homem que tenha condições financeiras sente-se no direito de ter acesso sexual ilimitado ao corpo de uma mulher, pois, politicamente,

ela está em posição de sujeição (tanto em relação ao poder da figura masculina perante a feminina, quanto em relação ao capital).

Representações das relações de gênero nas quais a mulher é humilhada e objetificada, isto é, tratada como menos que humana porque é definida como instrumento para a satisfação dos desejos de outros, podem contribuir, ainda que de maneira difusa, para a violência contra as mulheres e para a aceitação dessa violência. Podem contribuir, também, para mantê-las em posições de maior vulnerabilidade, simbólica e material. Sua definição como objetos sexuais exclui potencialmente outras definições e a consideração de outras capacidades. (BIROLI; MIGUEL, 2014, p. 138).

É possível retomar aqui a discussão sobre o espaço privado. Politizar as relações artísticas, sexuais e afetivas dessas mulheres é necessário para subverter a ordem patriarcal. Neste caso, podemos relativizar a noção de consentimento: se são mulheres sujeitas às mais diversas formas de opressão, como falar em consentimento e/ou livre escolha? Não se deve aplicar aqui os conceitos de universalidade, em que impera a máxima de que todos os indivíduos são iguais perante a lei, pois, na prática, essas mulheres se encontram sem capacidade de escolha, tendo em vista uma realidade que as oprime. É o perfeito caso onde o trabalho não emancipa.

As vulnerabilidades vivenciadas por essas mulheres, como destacado, são relatadas por Regina H. Duarte em seu livro:

[...] Não havia um estudante ou rapaz do comércio que ficasse em casa. **Não iam lá pra "ver macacos, cavalinhos amestrados e lulús puladores de arcos", mas para ver as moças.** [...] as entradas das moças gerava um berreiro infernal." (DUARTE, 1995, p. 98, grifo nosso).

Essa perspectiva nos traz à autora Lélia Gonzalez (1984) em "Racismo e sexismo na cultura brasileira", onde a mesma analisa a sociedade brasileira a partir da figura da mulher negra, que, em épocas de carnaval, se transforma na mulata, sedutora Globeleza, mas quando acaba o carnaval, volta a ser a excluída, a empregada doméstica.

Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura na empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. É por aí, também, que se constata que os termos mulata e doméstica são atribuições de um mesmo sujeito. A nomeação vai depender da situação em que somos vistas. (GONZALEZ, 1984, p. 228).

Assim, Lélia Gonzalez exhibe o que chama de “neurose cultural brasileira”. A neurose cultural brasileira, defendida por Gonzalez, se dá na ocultação e na normalização das representações estereotipadas sobre as pessoas negras na sociedade brasileira, mais especificamente da mulher negra em sua dupla imagem (mulata e doméstica).

Vale ressaltar que Gonzalez se refere à mulher negra pois ela está inserida em um contexto maior de desigualdades provocadas tanto pelo racismo, quanto pelo patriarcado. A mulher negra é o foco das desigualdades (sociais e sexuais) existentes em nossa sociedade, estando abaixo do homem branco, da mulher branca e do homem negro: “O racismo estabelece a inferioridade social dos segmentos negros da população em geral e das mulheres negras em particular, operando ademais como fator de divisão na luta das mulheres pelos privilégios que se instituem para as mulheres brancas.” (CARNEIRO, 2003, p.3). Os aspectos levantados por Gonzalez e Sueli Carneiro atuam como barreiras sociais para maiores oportunidades das mulheres negras. Conseguimos perceber tais diferenças no estudo divulgado pelo IBGE, que destaca que o segundo grupo de maior vantagem é o das mulheres brancas, cujo os ganhos são mais elevados aos dos homens pretos e pardos, que, por sua vez, estão à frente apenas das mulheres negras e pardas.

Enegrecendo o feminismo é a expressão que vimos utilizando para designar a trajetória das mulheres negras no interior do movimento feminista brasileiro. Buscamos assinalar, com ela, a identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática política para integrar as diferentes expressões do feminismo construídas em sociedades multirraciais e pluriculturais (CARNEIRO, 2003, p.118).

Apesar de já termos avanços na luta e resistência do povo preto, a desigualdade salarial entre brancos e pretos permanece se reproduzindo. O estudo publicado pelo IBGE esclarece essa diferença pelos seguintes fatores: segregação ocupacional; menores acessos educacionais; e recebimento de remunerações baixas em ofícios semelhantes.

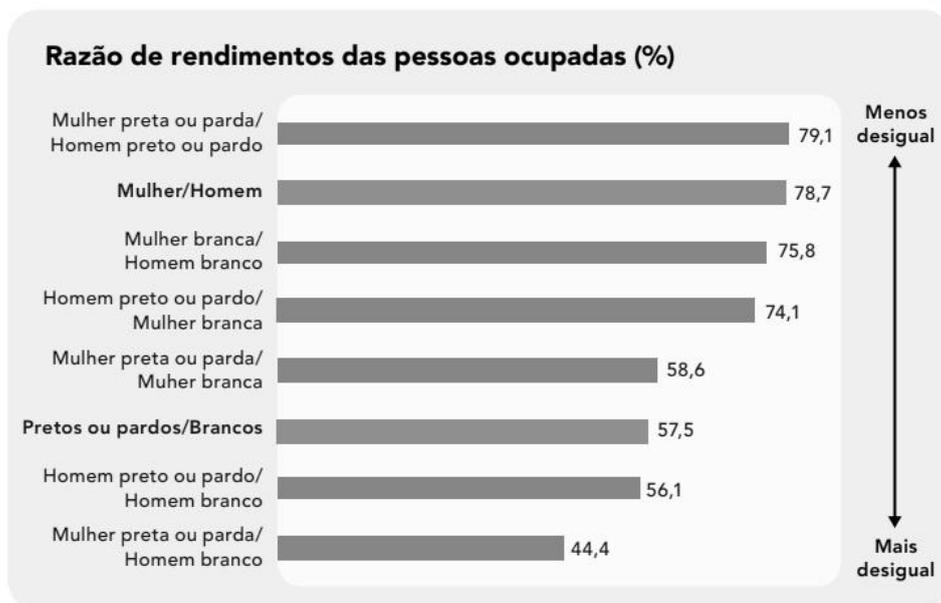


Figura 3 - IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua 2018. Nota: pessoas de 14 ou mais anos de idade.

Portanto, levando em consideração o “sanduíche” de opressões, mulheres negras e de classes sociais mais baixas serão as últimas na pirâmide social a terem suas necessidades e demandas ouvidas pelo poder público, o que as mantém marginalizadas, excluídas e subrepresentadas.

Todas essas opressões, porém, se mantêm “ocultas”; elas são estruturais, levando a grande parte da sociedade a acreditar no mito da democracia racial: quando pensamos que não somos racistas, e que estamos todos “no mesmo barco” porque vivemos em uma unicidade, na alucinante ideia de que “todos somos iguais” (brancos). Conforme dito anteriormente, é uma articulação que não acontece de forma explícita, mas que está presente a todo momento na dinâmica das nossas relações.

Ao tratar de famílias circenses, analisando essa configuração familiar a partir do papel da mulher no circo, pode-se dizer que o circo também viveu a “neurose cultural brasileira” - que aqui vamos chamar de “neurose cultural circense”- pois acredita-se que os circenses não percebiam diretamente que reproduziam um discurso estereotipado acerca das mulheres do circo.

As mulheres circenses viviam essa vida dupla, como doméstica de dia e artista de noite, "as atrizes são descritas como anjos, crianças inocentes." (Duarte, 1995, p. 99). Elas passavam também por esse endeusamento passageiro e logo depois voltavam a serem as mulheres do lar, vistas como vulgares pela sociedade de “fora”¹⁵. “O preconceito era real, definições como “um meio equívoco”, “mulheres sedutoras, desavergonhadas e conquistadoras” (Silva, 1996, p.143).

Precisamos desarticular este velho discurso: “Diferença entre homem e mulher? No circo? Quem foi que disse?. Aqui não tem diferença porque todo mundo faz parte de um coletivo, graças a Deus. Mulher aqui é bem tratada, tem o mesmo direito que a gente tem. ‘Não se discriminava dentro de seu território as meninas e os meninos como portadores da tradição.’” (Silva e Abreu, 2009).

É possível destacar mais uma vez a interseção com a obra de Lélia González, reiterando a estrutura patriarcal que se mantêm, se produz e reproduz a partir da chamada neurose cultural. Esta se manifesta de forma objetiva na estrutura de poder.

As mulheres entrevistadas concluem ser necessário o comportamento patriarcal, primeiro como um esquema de proteção e segundo porque não eram apenas elas que estavam sendo hostilizadas, era o circo como um todo: o seu trabalho, a sua moral, a sua família. Ao mesmo tempo em que eram defendidas pelos companheiros, também o era o circo-família. Observa-se que os problemas com as mulheres foram

¹⁵ “Está presente, nos relatos e nos memorialistas, o modo como os “de fora” – os da cidade.” (SILVA e ABREU, 2009.)

deslocados, transformaram-se em problemas do circo como um todo e não pertinentes apenas a elas. (SILVA e ABREU, 2009, p. 151).

A internalização das diferenças de gênero através das instituições sociais legitima a valorização das características e atividades masculinas. Isso ocorre justamente por conta de uma estrutura sintetizada do patriarcalismo estrutural e se reafirma através da “neurose cultural circense”, que se manteve presente nas relações interpessoais desses artistas. Podemos entender melhor a construção da ideia de “lugar de mulher”, principalmente levando em conta os fatores mencionados acima, mas como principal deles, a divisão sexual do trabalho. Essa divisão, que se pauta em um sistema patriarcal que estabelece tarefas, habilidades e dons “naturalmente” femininos, consolida a estrutura de exploração da força do trabalho feminina, vulnerabilizando essas mulheres, ao mesmo tempo em que favorece a ascensão masculina a tarefas de maior poder e prestígio.

Por isso, a ausência do debate sobre gênero representou, por muito tempo, um dos maiores obstáculos ao enfrentamento dos paradigmas do circo tradicional. Como, por exemplo, entendermos quais foram os impedimentos da mulher na arte da palhaçaria, relacionado à sexualidade das mulheres e à hipersexualização desses corpos. A sociedade patriarcal (as famílias circenses) acaba por manter estes assuntos no âmbito privado, ao invés de discuti-los. Resgatar as discussões sobre gênero nos temas que são caros à história das mulheres circenses, como a não aceitação de mulheres como palhaças, significa confrontar as estruturas que violentavam as vidas dessas artistas. Dessa maneira, se mostram como essenciais novas políticas de empoderamento feminino, para que mulheres em situação de vulnerabilidade possam ter acesso aos recursos necessários (financeiros, artísticos, acadêmicos, legais e psicológicos), se fortalecendo e também encarando sua sexualidade de maneira consciente. Somente uma abordagem de direitos, que englobe todas as esferas de cidadania, incluindo, principalmente, debate sobre gênero, pode estabelecer uma guinada positiva nas transformações de pensamento atuais.

Para findarmos o sexismo institucionalizado (patriarcado), precisamos ser diretas. Caso contrário, seremos, mais uma vez, contribuintes da perpetuação do sexismo. Nosso espírito e mente precisam estar preparados para abandonarmos o pensamento e as ações sexistas, substituindo-os por pensamentos e as ações de lutas feministas, antirracistas e de todas as minorias.

1.2 O riso que incomoda: mais um fator de afastamento das mulheres do cômico

30/07/2014 17h59 - Atualizado em 30/07/2014 18h25

Turcas protestam após vice-premiê dizer que não devem rir em público

Bulent Arinc disse que não rir alto em público é requisito de mulher honrosa. Mulheres passaram a publicar fotos em redes sociais dando risada.

Do G1, em São Paulo



Figura 4- Print do site G1 Mulheres turcas postam fotos sorrindo em resposta a comentário de vice-premiê da Turquia de que mulheres não deveriam rir alto em público (Foto: Reprodução/ Twitter/ Seda Çelik 2014)



colunistas

Tamanho do texto **A-** **A+**

[Faça seu comentário](#) |
 [Leia os comentários](#) |
 [Compartilhe](#) |
 [Imprimir](#) |
 [RSS](#) |
 [Celular](#)

20/07/2009 - 11:46 - ATUALIZADO EM 22/07/2009 - 19:52

As mulheres não são engraçadas

[Tweet](#)
[Compartilhe](#)
[Curtir](#)
 13 pessoas curtiram isso. Seja a primeira pessoa entre seus amigos.

FABIO HERNANDEZ

Acabei de ler uma edição recente da *Vanity Fair*. Para muitos é a melhor revista do mundo. Americana. A capa é uma resposta a um ensaio feito por um provocador brilhante chamado Christopher Hitchens: "As mulheres não têm graça". Ele dizia que o cinema jamais produziu comediantes mulheres notáveis, nem a televisão, salvo uma ou outra exceção, como Lucille Ball. O feminismo fez mal para o humor feminino. Hitchens nota também que as mulheres, ao contrário dos homens, lidam mal, amargamente, com os sinais de decadência física.

Figura 5- Print do blog "O homem sincero".

Fonte: Revista Época (2009)



Figura 6 - Print do texto feito por Thiago Perin.

Fonte site da revista SUPERINTERESSANTE (2016).



Figura 7 - Print do portal G1. Fonte: site G1 (2010)

Estas são apenas algumas, entre outras várias notícias do gênero, compiladas por mim, em alguns *sites* de notícias do Brasil. A inserção de um terço delas no início, mostra como, ao longo da história, em diversificados campos de atuação, há sempre quem negue a capacidade das mulheres ou faça um destaque de que o seu desempenho nunca é bom o bastante. Resisto aqui, na verdade, em colocá-las, pois, a leitura contínua dessa emboscada de asneiras de misoginia milenar causa uma mistura de riso e desconforto. Todas soam tão datadas, tão deselegantes no seu sexismo retrógrado, que é difícil acreditar que ainda continua atual o

costume de fazer afirmações do tipo: “A mulher deve ter castidade ... Ela não deve rir na frente de todos e não ser convidativa em seu comportamento. Ela deve proteger sua honra”, frase do turco, vice-premiê, Bulent Arinc feita durante a festa de *Eid al-Fitr*, que marca o fim do Ramadã, segundo a *Reuters*.

Afirmações como as encontradas acima só reafirmam que o riso, humor e a comicidade para as mulheres são mais alguns obstáculos a serem enfrentados na afirmação das suas potencialidades. A mídia e o sistema patriarcal fizeram/fazem de tudo pra afastar a mulher de sua comicidade, fazendo com que até o riso seja um ato de resistência, mesmo que ele seja, *per se*, um fenômeno social, onde os indivíduos riem juntos, contagiando um ao outro. Se não podemos rir, imagine fazer outros rirem, algo considerado impossível para muitos homens.

Mais uma vez a exclusão da mulher é pautada no discurso, como vimos na reportagem do vice-premiê turco, na virtude da moral e “proteção à dignidade”. O circo, infelizmente, por fazer parte dessa estrutura, acaba reproduzindo tal falácia, afastando e impedindo, por consequência, a participação de mulheres nos papéis cômicos, sob o risco de não querer prejudicar a feminilidade e a honra delas, fosse pela relação com homens na cena ou pela abordagem de temas grotescos e sexuais, característicos da comédia. Como já é de praxe naquele contexto, a mulher tinha que manter a sua imagem no padrão ideal romântico de belo, sublime e perfeito.

Hoje em dia, a criança não quer mais saber de *Sítio do Pica-Pau Amarelo*. A mentalidade da criança mudou. A gente sentiu que precisava dar uma mudada nisso. Então, a gente tinha que colocar um pouco mais de malícia. Não pode extrapolar também, falar coisa direto, mas colocar um duplo sentido. Cada cidade tem o seu jeito de trabalhar. De acordo com cada público tu vai mudando o teu jeito. Quando a gente chega na cidade, a primeira coisa que eu faço, eu procuro um “bragatiano” – que eles chamam militar aqui – e pergunto pra ele: “Qual é a vila que a polícia mais baixa, que tem o maior índice de criminalidade, que é a vila mais famosa?”. **“Qual é a casa de mulheres, a zona mais famosa?”**. “Qual é aquele – porque toda cidade tem um louco – aquele louco que anda falando alto sozinho pela rua?”. **Eu procuro assimilar isso no espetáculo.** Também peço nome do prefeito, do vereador mais famoso, **do médico ginecologista do posto de saúde mais famoso... Eu procuro fazer as coisas assim: pesquisar a cidade para aí incluí-la no nosso espetáculo, pra chamar a atenção do povo.** (BOLOGNESI, 2009. p. 149-150, grifo nosso).

O trecho acima faz parte de uma entrevista publicada no livro “Circos e palhaços brasileiros” realizada pelo Mário Bolognesi com palhaço Biribinha. Nessa citação eu destaco algumas frases utilizadas pelo palhaço: “Qual é a casa de mulheres, a zona mais famosa?”, “do médico ginecologista do posto de saúde mais famoso...” e “Eu procuro fazer as coisas assim: pesquisar a cidade para aí incluí-la no nosso espetáculo, pra chamar a atenção do povo.”. Mas,

antes de comentá-las, destaco três definições que serão auxiliares nas reflexões exibidas mais à frente.

O filósofo francês Henri Bergson (1987), em sua obra “O Riso: ensaio sobre a significação do cômico”, analisa os aspectos que promovem o riso, trazendo uma abordagem filosófica, que é visualizada a partir da vivência. Isso o leva a constatar que o mesmo se modifica aos olhos da teoria, mostrando que não se tenha uma única definição. (BERGSON, 1987, p.11). O autor nos fornece três características: o riso como característica específica do ser humano; a impossibilidade de associar o riso à piedade, dor ou compaixão; o riso como produção coletiva e social.

Já a definição de ginecologia da Enciclopédia Mirador Internacional (1991) é,

Ginecologia é o ramo da medicina que estuda as doenças e os distúrbios do sistema reprodutivo feminino. Dedicar-se, portanto, às moléstias peculiares à mulher, isto é, aquelas doenças que têm por sede seus órgãos genitais ou que, direta ou indiretamente lhe dizem respeito. O conceito moderno de ginecologia, entretanto, não se restringe às moléstias e desordens da esfera genital feminina. É mais amplo e complexo o seu campo de ação, porque abrange a totalidade somática e psíquica da personalidade feminina, analisa-lhe o corpo e a alma como um todo integral e solidário nas suas reações aos estímulos partidos dos genitais. (1991, p. 5.335).

Por fim, trago a reflexão sobre a prostituição,

Na prostituição, o desejo masculino, sendo específico e não singular, pode satisfazer-se com qualquer corpo. Esposa ou hetaira só conseguem explorar o homem se assumem uma ascendência singular sobre ele. A grande diferença existente entre elas está em que a mulher legítima, oprimida enquanto mulher casada, é respeitada como pessoa humana; esse respeito começa a pôr seriamente em xeque a opressão. Ao passo que a prostituta não tem os direitos de uma pessoa; nela se resumem, ao mesmo tempo, todas as figuras da escravidão feminina (BEAUVOIR, 1980, p. 324).

A partir dessas três citações, poderemos entender as estratégias para fazer o público rir utilizadas pelo palhaço Biribinha, “Qual é a casa de mulheres, a zona mais famosa?”, “do médico ginecologista do posto de saúde mais famoso...” e “Eu procuro fazer as coisas assim: pesquisar a cidade para aí incluí-la no nosso espetáculo, pra chamar a atenção do povo”. Como já vimos, segundo Bergson, o riso está conectado com o ser humano, não havendo riso fora desse contexto, pois mesmo quando rirmos da ação de algum animal, na verdade estamos rindo de alguma atitude dele que se assemelha a do humano, já que “se definiu o homem como um animal que ri. Poderia também ser definido como um animal que faz rir” (BERGSON, 1987, p. 12). O instrumento utilizado pelo palhaço para fazer o público rir foi trazer à tona assuntos relacionados diretamente às mulheres. Primeiramente, sobre uma casa de prostituição, a prostituta sendo vista como apenas um objeto de divertimento dos homens, para saciar seus anseios sexuais. E, em seguida, a banalização da profissão do médico ginecologista, que se dedica a cuidar da saúde da mulher, o colocando como um homem “sortudo” por ter acesso “livre” para olhar e examinar

vulvas. Chega a ser revoltante refletir sobre tudo isso e perceber que até o profissional responsável por cuidar da saúde íntima da mulher é motivo de deboche e reforço à hiperssexualização da mulher, nos mostrando que realmente estamos completamente inseridos em um sistema patriarcal e sexista, onde a mulher é vista só como um instrumento sexual do homem. Ao fim, estas são técnicas de comicidade utilizadas pelo circo tradicional na construção de suas dramaturgias: o humor através do sentimento de identificação machista.

Em um mundo que se diz universal, “para todos”, nos encontramos com um ambiente que não é neutro, mas sim masculino, decidindo quais experiências serão as das mulheres e quais serão as dos homens. Até mesmo noções tidas como completamente isentas, universais, como a de cidadania, rir e fazer rir, foram construídas com base na experiência masculina, marcando a sociedade com a desigualdade de gênero desde seus princípios essenciais. Dessa maneira, percebe-se que o feminismo toca não só nas mazelas sofridas por mulheres, mas naquelas que dizem respeito à sociedade como um todo, já que as desigualdades de gênero organizam e definem nosso papel social no mundo.

Observa-se mais um fator de afastamento das mulheres ao cômico: éramos o motivo de riso dos homens. Digo dos homens porque ninguém gosta de ser o alvo do riso sem consentimento, por exemplo, quando a caímos (um tombo), isso automaticamente gera o riso nas outras pessoas, mas quem caiu não acha nenhuma graça e, sim, sente dor e constrangimento.

No livro do Georges Minois “História do riso e do escárnio”, encontramos mais resquícios do afastamento da mulher no fazer cômico.

A feminilidade exclui o cômico. Não há mulheres palhaças, não há mulheres bufas. Um rápido exame do mundo dos comicos profissionais, do *show business* atual, lhe dá razão. Mesmo vestida de homem, **a mulher não é engraçada**, ao passo que o homem vestido de mulher faz rir. Só a mulher velha, justamente aquela que perdeu a feminilidade, pode fazer rir. No jogo da sedução, o riso supre a ausência de charme. É comparável ao charme físico: aquele que ri não resiste mais (MINOIS, 2003, p. 611, grifo nosso).

A citação acima aponta, mais uma vez, para o desmerecimento do fazer artístico das mulheres, reduzindo-as como um ser frágil, de incapacidade, que possui apenas aspectos sedutores, impossibilitando-as de serem cômicas.

No livro “A gargalhada de Ulisses”, de Cleise Furtado Mendes, destaca-se um autor, crítico inglês, chamado George Meredith, que, para a autora, tem um olhar especial na sua compreensão sobre a comédia e da recepção social do cômico.

George Meredith apresenta, em 1877, uma teoria da comédia que é a descrição de um brinquedo civilizado, regido por normas claras de comedimento e racionalidade. Visto que o ofício do comediógrafo seria dirigir-se a mente dos espectadores (*he whose business is to adress the mind*), o pré-requisito indispensável ao seu ofício é que ele

se desenvolva no seio, ou melhor, nas cabeças de uma sociedade “cultivada” - onde exista um grau suficiente de atividade intelectual e **igualdade entre os sexos**. Para Meredith, o próprio “teste de civilização” de um país seria o florescimento da comédia. (MENDES, 2008, p. 21., grifo nosso).

Por fim, como podemos perceber, a representação das mulheres nos circos tradicionais possuíam outros papéis artístico, que não os cômicos de palhaçaria, com objetivo de fazer outras pessoas rirem. Este cenário perdurou por muitos anos, pois os saberes circenses eram passados de geração para geração. Conclui-se que ser palhaça nunca foi uma opção (dada) às mulheres circenses. Colocar as mulheres em papéis cômicos, como o de palhaço, não seria rentável para o circo, visto que a exibição dos corpos femininos era uma atitude muito mais lucrativa e aceita.

1.3 Mulheres palhaças: a resistência

A partir dos pontos supracitados, é possível perceber uma certa *resistência* de aceitação para com as mulheres palhaças dentro da palhaçaria tradicional.

VASO: é raro encontrar palhaça no circo?

PICOLY: é difícil. Tem muitas coisas que o palhaço faz que uma palhaça não pode fazer. Mas agora estão aparecendo. Assisti um espetáculo com palhaças e **elas agradaram**. Mas acho mais próprio para o homem fazer o palhaço. (ACHCAR, 2016, p. 104, grifo nosso)

Ainda hoje, as mulheres palhaças passam por dificuldade para se reafirmarem como tal. Sabe-se que por muitos anos na história da palhaçaria, as mulheres do circo que desejavam ser palhaças eram impossibilitadas, e as poucas que conseguiam, tinha de se esconder atrás da figura masculina do palhaço. Alice Viveiro, no livro “O elogio da bobagem”, afirma que:

Diziam os tradicionais que mulher não podia ser palhaço. **E falavam assim mesmo, no masculino, tão forte era a associação do personagem com o gênero**. Dirce Militello conta, no seu delicioso livro *Terceiro Sinal*, que uma filha de João Alves do Circo Guarani substituiu o irmão que estava adoentado e acabou virando o palhaço do circo. Era um segredo guardado a sete chaves, pois as moças do público apaixonavam-se pelo palhaço e não podiam saber que por baixo da maquiagem e da peruca estava uma mulher. Dirce mantém o segredo e não conta o nome da palhaça, mas fala do seu espanto ao ver o palhaço, com uma criança nos braços, abrir a blusa e começar a amamentar. (CASTRO, 2005, p. 220, grifo nosso).

Hoje já sabemos a identidade da filha do João Alves: Maria Eliza Alves dos Rei, que, até onde se sabe, foi a primeira mulher negra a se colocar como palhaço no Brasil, o palhaço Xamego¹⁶. Nessas circunstâncias, as poucas mulheres que conseguiram quebrar tais barreiras

¹⁶ Palhaço Xamego tem sua história contada no documentário de 50 minutos “Minha vó era palhaço”. Dirigido por Mariana Gabriel (sua neta) e Ana Minehira.

éticas e morais pré-estabelecidas, tinham de se submeter à criação de personagens masculinos (palhaços), “ocultando suas verdadeiras identidades e reproduzindo apenas as dramaturgias tradicionais circenses.” (Castro, 2019, p. 82).

É sabido que, até os anos 90, encontrar mulheres palhaças era algo raro. No circo tradicional, as mulheres exerciam outros papéis, como o de contorcionistas, trazendo a visão de feminilidade, leveza e sensualidade. Quando ocupavam algum espaço com personagens cômicos estavam sempre em segundo plano, sendo chamadas de *partners*, *crownetes* ou *sobrettes*¹⁷.

Palhaças sempre foram poucas. Algumas, como a filha do João Alves, trabalhavam escondidas atrás da maquiagem, outras eram relegadas a um papel secundário e atendiam pelo delicado e nada cômico nome de clownettes. Mas esse não era um “privilégio” das palhaças; era um problema enfrentado por todas as mulheres. (CASTRO, 2005, p. 220).

Como dito, em sua maioria, travestidas de homens. A invisibilidade da mulher palhaça está ligada diretamente à sociedade patriarcal machista em que vivemos, como diz Lili Castro:

Até muito pouco tempo o circo reservava a mulher uma cena arquitetada a partir da estética da beleza, da graça e, muitas vezes, da sensualidade. Os corpos femininos deveriam estar a serviço do olhar e deleite de um público estratificado e patriarcal. **Esta imposição foi sustentada por um discurso embasado nas supostas diferenças entre os gêneros**, através do qual o grotesco, a picardia, a escatologia, a rebeldia, a liberdade de movimentação corporal e muitos outros atributos do palhaço não seriam adequados ao “frágil” e “belo” do universo feminino. (CASTRO, 2019, p. 81, grifo nosso).

A partir da segunda metade do século XIX, surgem os primeiros registros de mulheres na palhaçaria do Brasil. Observamos Maria Elisa Alves dos Reis (o palhaço Xamego, mencionado acima), como a primeira mulher negra a atuar como palhaço; Silva e Melo Filho (2014) citam Alvina Campos, Palhaça Corrupta¹⁸, que atuou entre os anos de 1940 e 1960. Mesmo com o surgimento dessas palhaças, o movimento teve muita dificuldade de se proliferar, sendo esvaziado por espaço de tempo, e retornando à Europa na virada do século XIX e XX. Influenciado por esse contexto, observamos a chegada desse movimento ao Brasil com o circo contemporâneo. A partir daí, é possível observar um crescimento no número de mulheres palhaças.

¹⁷ “*Partners*: são belas auxiliares de cena que atuam nos números de habilidades. *Crownetes*: são assistentes de palhaços que atuam, em entradas dialogadas, fazendo uma função similar à do branco ou escada, mas se mantendo dentro do limite da beleza e elegância. *Sobrettes*: são personagens cômicas sensuais, caracterizadas como criadas.” (CASTRO, 2019, p. 82)

¹⁸ Atuou com o seu marido no Circo Treme-Treme entre 1940 e 1960.

Vale ressaltar que, nesse contexto dos anos de 1990, as lutas feministas das décadas anteriores ganharam maior visibilidade, destacando ganhos contra os preconceitos sociais e as reivindicações por direitos iguais entre homens e mulheres.

De acordo com Stuart Hall (2006),

o movimento feminista começou a se alinhar com os “novos movimentos sociais” [...], juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do ‘Terceiro Mundo’, os movimentos pela paz. (HALL. 2006, p 44).

Todos esses movimentos deram visibilidade à inclusão das identidades culturais e sociais excluídas da política mundial, sejam mulheres, negros, indígenas, comunidade LGBTQIA+¹⁹ etc. Trouxe à tona novos assuntos, problematizando a exclusão e inferioridade que marcam a existência das suas identidades culturais e reivindicando os seus lugares.

Começamos a perceber, então, que foi por volta do mesmo momento histórico de luta das “minorias” em que as mulheres palhaças começaram a ganhar mais visibilidade no Brasil, também com o surgimento das escolas de circo brasileiras. Na segunda metade do século XX, no ano de 1978, segundo Santos (2014), começaram a surgir as primeiras escolas de circo brasileiras: a academia Piolin de Artes Circenses em São Paulo (1978), a Escola Nacional de Circo, no Rio de Janeiro (1982) e Escola Picolino de Artes do Circo em Salvador (1985). É importante destacar que mesmo com as escolas, a difusão dos estudos sobre palhaçaria era realizada com mais frequência em cursos e oficinas direcionados somente a essa prática. Nesse sentido, é imprescindível não falar da primeira escola brasileira de palhaços, a ESLIPA (Escola Livre de Palhaços, no Rio de Janeiro)²⁰. Hoje, porém, temos mais alternativas: a Escola de Palhaças (São Paulo)²¹ e a Escola de Palhaços do Circo Dona Bilica (Florianópolis, SC)²². A difusão de conhecimento e práticas acerca da palhaçaria por meio de escolas começou a ser alcançada por todas e todos, já que antes o conhecimento dessa arte era exclusivo das famílias tradicionais circenses.

Com essas iniciativas, fomentou-se discussões mais contundentes sobre a prática de mulheres palhaças, refletindo na produção de festivais, encontros, publicações bibliográficas, produções audiovisuais e o aumento de pesquisas acadêmicas dentro e fora do país. Essas produções ajudam a organizar, dar visibilidade e afirmar espaços de atuação das mulheres

¹⁹ Significado da sigla: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Assexual e o “+” é utilizado para incluir outros grupos e variações de sexualidade e gênero.

²⁰ Idealização grupo do Grupo Off-sina

²¹ Idealização Palhaça Malfalda

²² Idealização do palhaço espanhol radicado no Brasil Pepe Nunez e de sua ex esposa, Wanderleia Will, Dona Bilica.

circenses/palhaças. Portanto, no lugar fálico do ambiente masculino, nasce uma ocupação do gênero feminino.

Assim, o número de mulheres palhaças no Brasil aumenta cada vez mais. É possível perceber esse aumento nos festivais de palhaças realizados por todo o país, tais como o “Festival Internacional de Comicidade Feminina - Esse Monte de Mulher Palhaça”, organizado pela Cia. As Marias da Graça, no Rio de Janeiro, o “Encontro Internacional de Mulheres Palhaças de São Paulo”, realizado por Andréa Macera (Palhaça Mafalda), “Palhaçaria - Festival Internacional de Palhaças do Recife”, realizado pela Companhia Animée, o Encontro de Mulheres palhaças do Amapá, o F.E.M.E Festival de Mulheres engraçadas, no Maceió e muitos outros. O intuito de todos estes festivais é trazer à tona a discussão sobre a mulher palhaça como protagonista e (re) criadora das suas produções artísticas.

Hoje, o Brasil se tornou um país de referência quando se fala em mulheres palhaças, onde as mesmas estão a todo momento se reinventando e construindo as suas próprias práticas. O grupo “As Marias da Graça” é um excelente expoente: além de ser o primeiro grupo de palhaças do Brasil, em suas montagens o grupo tem como objetivo criar espetáculos que fujam do que temos tradicionalmente constituído e procuram-se aproximar do universo feminino. Temos também outras mulheres que estão há um certo tempo na batalha para se afirmarem como palhaças. Podemos destacar: Sandra Cordeiro, Andrea Macera, Adelvane Nea, Shirley Brito, Lilli Curcio, Silvia Leblon, Michelle Cabral e tantas outras. É nesse cenário de mudanças nos papéis sociais que hoje encontramos milhares de mulheres palhaças, cheias de desejo de transformação, com vontade de não serem mais relegadas ao segundo plano e, sim, protagonistas de suas produções artísticas. Junqueira discorre sobre essa mudança:

A imagem de um ser frágil e necessitado de proteção, sob o domínio dos sentimentos, atuando na intimidade e preso aos cuidados com a prole ganha outros contornos. A mulher talvez ainda não saiba o que quer, mas certamente está buscando um novo discurso e novas regras, não quer mais ser definida pelo homem. É preciso descobrir qual é, então esse novo discurso, definido por esse novo sujeito, para que seja possível descobrir se existe algo de específico, de genuinamente diferente, na maneira de enxergar o mundo e, conseqüentemente, na maneira de provocar o riso. (JUNQUEIRA, 2012. Pág. 37).

Por isso a urgência de fomentar discussões, tanto sobre constituição das mulheres palhaças, quanto sobre gênero. Sobressalta-se a questão de gênero, pois é possível perceber que o mesmo ultrapassa o caráter individual, e funciona como a base para construção de normas, discursos e condutas coletivas e sociais. Esses discursos são internalizados pelos indivíduos através do controle social exercido por diversas instituições (família, escola, Estado etc.), definindo identidades e estabelecendo hierarquias sociais. Tais hierarquias sociais evidenciam como se dão as relações de poder.

Gênero é importante não apenas porque define as relações de poder entre homens e mulheres, mas porque também condiciona o nosso pensamento a funcionar a partir de dicotomias hierarquizadas que legitimam formas múltiplas de dominação em diversas esferas sociais. (MONTE, 2013, p. 70).

Realizar e fomentar discursões sobre a histórias dessas mulheres palhaças através da lente do gênero fornece pressupostos para que aconteçam transformações e mudanças acerca do “lugar” da mulher na sociedade e da palhaça no circo, contribuindo, assim, para um novo universo, no qual não há espaço para espetáculos de cunho machista e que reforçam um discurso ultrapassado.

Se antes o objetivo determinado às mulheres era a constituição de uma família, hoje esse objetivo aproxima-se muito mais à independência financeira e à liberdade de poder fazer o que ela deseja. Atualmente, encontramos-nos em um momento de transição, transgressão e transformação na história das mulheres. A reflexão acerca do tema de mulheres na palhaçaria está diante do momento em que vivemos: um campo extremamente fértil para criação, de efervescência cultura, principalmente quando nos referimos à produção de um papel da mulher diferente do que se encontrava ou se encontra no circo tradicional. Vejo as palhaças como um instrumento importantíssimo de crítica e reflexão acerca desse modelo de tradição social, utilizando o corpo da mulher como fonte de descobertas para novos caminhos do fazer rir.

1.3.1 Mulheres palhaças na pandemia

Impossível não falar do período pandêmico que estamos vivenciando e os seus atravessamentos, dificuldades, desafios e aprendizados proporcionados.

O *coronavírus* chegou ao Brasil em fevereiro de 2020. Em seguida, a Lei n. 13.979, de 6 de fevereiro de 2020²³, denominada como “lei de quarentena”, trouxe inovações significativas à nossa ordem jurídica na medida em que foram regulamentadas imposições de medidas de isolamento e quarentena de pessoas. Tais medidas de isolamento social necessárias interromperam as atividades artísticas presenciais em todo o país. Em 17 de março de 2020, o Governo Federal lançou uma portaria onde se tornou crime à saúde pública a recusa ao isolamento e à quarentena. Desde então, estados e municípios passaram a tomar medidas preventivas para conter o avanço da doença no país, como o distanciamento social, afim de

²³ BRASIL. Lei n. 13.979, de 6 de fevereiro de 2020. Dispõe sobre as medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional decorrente do coronavírus responsável pelo surto de 2019. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 7 fev. 2020. 2 Cf. artigo 1º § 3º da lei de quarentena.

evitar aglomerações. Agora toda a população tinha como prioridade cuidar da sua saúde e do próximo, evitando a saída de casa e abrindo exceções apenas para ocasiões de extrema necessidade.

Toda essa mudança exigiu/exige reflexões epistemológicas acerca dos novos rumos das produções artísticas: que desafios têm enfrentado as artes de forma geral, com a necessidade de usufruir das tecnologias digitais, visando à sua continuação em suas práticas artísticas? A reflexão acerca desses novos desafios nos leva a entender a complexidade na qual as tecnologias inserem o artista, na reorganização de suas práticas e na criação de novas estratégias de trabalho. Assim, trago uma metáfora utilizada há 21 anos atrás pelo filósofo, sociólogo e pesquisador em ciência da informação e da comunicação, Pierre Lévy (1999), a respeito das emoções sentidas pelo ser humano com a chegada do virtual:

Seres humanos, pessoas daqui e de toda parte, vocês que são arrastados no grande movimento da desterritorialização, [...] vocês que pensam reunidos e dispersos entre o hiper córtex das nações, vocês que vivem capturados, esquarterados, nesse imenso acontecimento do mundo que não cessa de voltar a si e de recriar-se, vocês que são jogados vivos no virtual, vocês que são pegos nesse enorme salto que nossa espécie efetua em direção à nascente do fluxo do ser, sim, no núcleo mesmo desse estranho turbilhão, vocês estão em sua casa. Bem-vindos à nova morada do gênero humano. Bem-vindos aos caminhos do virtual! (LÉVY, 1999, p 150).

Chega então a era dos festivais, “rodas” de conversas, encontros, cabarés, oficinas e espetáculos *online*. Com o mundo inteiro recluso devido à pandemia do Covid-19, começaram a surgir inúmeras atividades culturais, ocorridas nas redes sociais, trazendo muito conteúdo de forma gratuita, ou paga, como forma de divulgação do seu trabalho, entretenimento e muito aprendizado. Para os interessados e interessadas em discussões que envolvam as mulheres palhaças ou aqueles(as) que queiram conhecer o trabalho dessas mulheres, opções não faltam. Durante quase um ano e meio, venho acompanhando a produção de diversas palhaças e artistas de circo no cenário mundial. Destaco aqui algumas das ações produzidas por mulheres, como uma forma de demonstrar que, apesar de todas as adversidades, elas continuam resistentes e promovendo diálogos nos quatros cantos do Brasil.



Figura 8 - Conexões do Riso

Fonte: Cartaz divulgado no Instagram (2020)

“Conexões do riso” foi um encontro realizado por Luiza Fontes, palhaça Gardênia do Pernambuco. Reuniu diversas palhaças do Brasil para discutir seus processos de criações e rendeu ainda mais outros dois encontro com os temas “Mulheres negras na palhaçaria” e “Comicidade feminina na rua”.

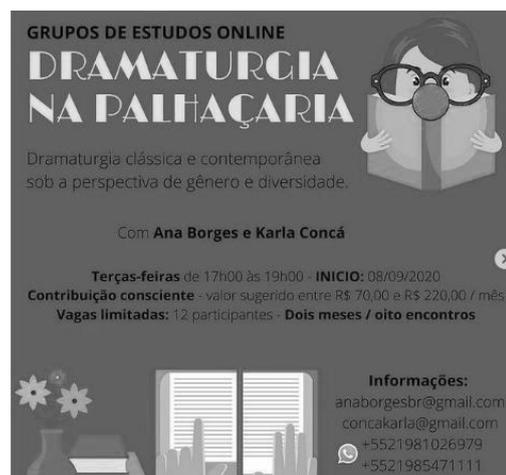


Figura 9 - Cartaz de divulgação do grupo de estudos.

Fonte: Instagram (2020)

O grupo de estudos ilustrado acima, promovido por Ana Borges (palhaça Maroquinha) e Karla Conká (palhaça Indiana da Silva), teve com o objetivo refletir acerca da dramaturgia, tendo como base a leitura de textos circenses e vídeos de cenas feitas por mulheres

palhaças. Além disso, dialogou com as participantes sobre as suas dramaturgias:

“Vamos falar de dramaturgia? Como é a sua dramaturgia? Tradicional? Conservadora? Contemporânea? Transgressora? Disruptiva?”. Estudando, detectamos de onde vem os padrões que nos engessam tanto na hora da criação e como nos libertarmos deles e a partir de nossos próprios padrões, criarmos um número ou mesmo para uma visão de mundo mais livre, mais criativa.” (Legenda de divulgação do grupo de estudos no post do Instagram (2020). Acesso em 10/05/2021. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CEeyPScp8J0/?utm_source=ig_web_copy_link).

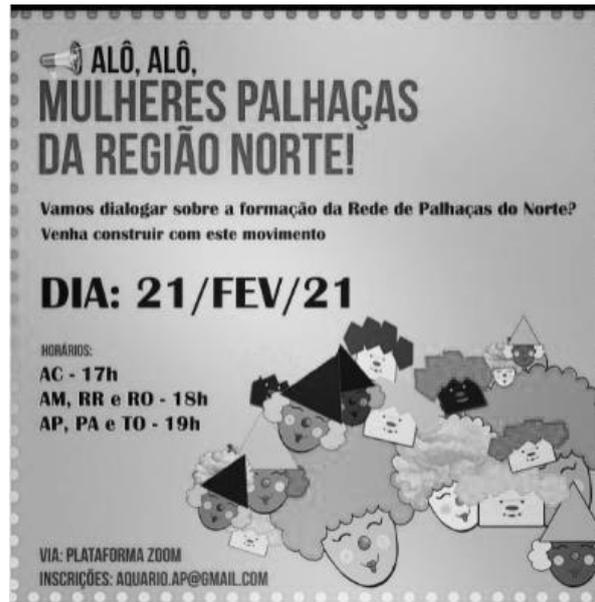


Figura 10- Mulheres palhaças da região Norte

Fonte: Cartaz de divulgação Instagram (2020)

Acima, a divulgação do 1º encontro online com o intuito de criar uma Rede de Palhaças da região Norte do Brasil.



Figura 11 - Cartaz de divulgação do EIMPA.

Fonte: Instagram (2020)

Na 6ª Edição do Encontro Internacional de Mulheres Palhaças, com direito a uma edição especial, se comemorou os 15 anos de Teatro da Mafalda. Contando com uma programação extensa, a 6ª edição desse encontro apresentou seis dias de diversas atividades e apresentações nacionais e internacionais, tudo de forma *online* e gratuita, com a possibilidade de contribuição no chapéu virtual.



Figura 12- Cartaz de divulgação do Festival.
Fonte: Instagram (2021)

Acima, o Festival “Raízes do Riso”, que tem como representante Vanessa Rosa, uma artista focada no ato de rir. O festival utiliza o viés da ancestralidade para descobrir as raízes do nosso riso.



Figura 13 - Cartaz de divulgação do pré- encontro online do FEME. Fonte: Instagram (2021)

O F.E.M.E - Festival de Mulheres Engraçadas, foi realizado de forma *online*, enquanto a edição presencial não era possível, ocorrendo ao vivo no canal do *YouTube* do festival, bem como na plataforma *Zoom*. O F.E.M.E é realizado pelo grupo **Clowns de Quinta** de Maceió. Nessa pré-edição, o festival contou com uma programação intensa envolvendo ações pedagógicas, rodas de conversas e apresentações artísticas com mais de 10 artistas mulheres de variados estados brasileiros e de vivências diversificadas com o riso.



Figura 14 - Cartaz de divulgação do primeiro festival de palhaças do Sul.

Fonte: Instagram (2020).

O crescimento das mulheres palhaças no Brasil vem ocorrendo de forma exponencial, dado a influência dos festivais, debates, oficinas, pesquisas e escolas que se propõem a pensar a máscara cômica sob a perspectiva de gênero. Nesse contexto, nasce o Festival Palhaças do Sul: com a vontade de aproximar as palhaças da região Sul do Brasil, criando uma rede múltipla, para possibilitar trocas entre artistas-pesquisadoras e quem mais quiser colaborar.



Figura 15 - Cartaz de divulgação do 1º Festival de palhaças do Vale.

Fonte: Instagram (2021)

Já o 1º Festival de palhaças do Vale, promovido pelo coletivo “Benditas Genis”, teve como objetivo o fomento e a difusão online da produção artística de palhaças do Vale do Paraíba e do Brasil, sendo selecionadas 10 números cômicos de curta duração, que compuseram os cabarés “Noite das Desvairadas” e “Cabaré Não mexe comigo”.



Figura 16 - Um dos Cartaz de divulgação do Festival Palhaçaí.
Fonte: Instagram (2021)

Em Rondônia, foi apresentado um festival totalmente dedicado à linguagem circense. Essa edição fez uma homenagem à palhaça Kandura (Selma Bustamante), artista do Grupo Baião de Dois, sediado em Manaus/AM (Região Norte) e que desenvolveu significativo papel na divulgação da palhaçada no estado. No segundo dia do festival, foi apresentado o Encontro das Palhaças do Norte, grupo de mulheres palhaças que pensam, debatem e desenvolvem a palhaçada feminina. Este festival ocorreu de forma totalmente *online*, por meio dos canais do *YouTube* e *Facebook* do Teatro Ruante.



Figura 17 - Cartaz do encontro Minas.

Fonte: Instagram (2020)

Realizado por Mulheres Palhaças de Uberlândia, o evento teve em sua programação espetáculos, cabarês e oficinas, se mostrando um encontro plural e com muita palhaçada.



Figura 18 - Cartaz de divulgação do projeto "mulheres visíveis.

Fonte: Instagram (2021)

O festival “Mulheres Visíveis - A Palhaçaria como um Caminho de Autoconhecimento”, foi idealizado por Karla Conká e Samantha Anciães, realizado pelas As Marias da Graça, com objetivo de levar às mulheres em situação de violência doméstica, atividades lúdicas, riso e reflexão através da palhaçaria, contribuindo para o seu bem-estar, alívio do stress e pressão cotidiana, inerentes às suas vidas. Essa oportunidade ofereceu possibilidades de visão de mundo, fortalecendo sua autoestima e identidade individual.

Assim, finalizo esta pequena coletânea de eventos e encontros que foram e estão sendo desenvolvidos por mulheres palhaças brasileiras. Ressalta-se que este é um pequeno recorte, já que não é possível representar todas as ações promovidas por elas durante a pandemia.

Desde que as mulheres criaram seu espaço dentro do movimento da palhaçaria, o cenário vem se modificando e sendo ressignificado. Para muito além do mundo do circo, o trabalho das mulheres palhaças hoje se manifesta nas mais diversas formas de arte: do espetáculo à pesquisa acadêmica, das oficinas pedagógicas aos cabarés, das trocas em rodas de conversas aos *podcasts*... infinitas são as possibilidades! Hoje as mulheres vêm se questionando como compor um riso crítico; e, assim, a palhaça inicia a busca de suas próprias descobertas, lançando o olhar para a comicidade do erro, da derrota, da falha, olhando para si, falando de sexualidade, de suas características físicas, sua condição social e colocando a comicidade como um sinônimo de identidade. A dificuldade em se inserir nas estruturas da palhaçaria tradicional, totalmente masculinas, fez com que a mulher palhaça pesquisasse suas próprias formas de existir, trazendo novos modelos para o repertório palhacesco.

2 MULHERES PALHAÇAS: AS NOVAS DESCOBERTAS DE SE CRIAR

Antes de adentrarmos em novas descobertas, torna-se interessante apresentar um panorama sobre como ocorriam/ocorrem os espetáculos/cenas no circo tradicional e moderno, feito por palhaços.

O circo por muitos anos se manteve com um padrão de escritura cênica: um palhaço cria um esquete e esta é repetida por vários palhaços, por muitos e muitos anos. No Brasil, temos o livro de Bolognesi, “Palhaços”, feito a partir de vários relatos orais de palhaços de todo o país, que nos mostra várias esquetes e entradas feitas pelos mesmos.

O repertório circense é mnemônico, transmitido através das sucessivas gerações familiares. Entre as companhias há uma incessante troca de informações, com as consequentes alterações. A dramaturgia cômica circense (especialmente os esquetes) apóia-se em roteiros sucintos, motivos gerais que se prestam à improvisação e à criatividade dos artistas, especialmente dos cômicos. A eficácia da dramaturgia, portanto, obedece à criatividade de cada palhaço (BOLOGNESI, 2003, p. 172).

Portanto, mesmo que esse esquete já estivesse pronto, cada palhaço tinha livre acesso para fazer as suas adaptações. Os esquetes, por serem peças curtas, se aproximam de uma característica da *commedia dell'arte*, os *canovaccios*, caracterizados por um roteiro que todos os artistas conhecem, mas conseguem improvisar em cima. “O que se tem é um roteiro

conhecido de memória, que serve apenas de guia, de pretexto para que o palhaço desenvolva suas improvisações e habilidades.” (Bolognesi, 2007).

Normalmente, as histórias contadas nestes esquetes eram “sobre o mundo exterior ao circo”. Porém, como observado no primeiro capítulo desta pesquisa, não são assuntos exteriores ao circo, mas assuntos que ocorriam também nas relações dentro das famílias, mesmo que despercebidos. O intuito era de aproximar o esquete da realidade da plateia, para que, assim, o público tivesse melhor entendimento e sorrisse. Quando os palhaços tinham a intenção de compor um espetáculo mais longo, reuniam vários esquetes, já que o mesmo é uma peça curta.

Uma das obras assistida e filmada no Teatro Biriba, *Biriba, o astro da Globo*, por exemplo, é toda ela composta por junções de vários esquetes, que se alinham a um roteiro. No caso, Biriba, o palhaço, é o funcionário de uma agência de recrutamento de artistas para a televisão, que interfere nos testes de vários candidatos (BOLOGNESI, 2007, p. 88).

Nesses esquetes, os palhaços interpretam vários personagens, por exemplo: marido, comerciante, guarda, etc., mas sempre mantendo suas características, sua maquiagem e roupa, pois tudo ajudavam/ajudam no desenrolar da jocosidade da cena. Para visualizar com mais concretude esses esquetes, trago o resumo de Bolognesi do esquete “Meu marido, Meu marido ou Empatamos 1 x 1”, apresentado pelo Circo Teatro Biriba, em Campos Novos - Santa Catarina, no ano de 2005.

As personagens são compostas por dois casais: **Esposa:** bonita, geniosa, exigente, inteligente, amável; **Esposo:** galante, esperto, simpático; **Mulher do Biriba:** bonita, geniosa, exigente, inteligente, amável; **Marido (Biriba):** galante, atrapalhado, engraçado, divertido. Participaram do esquete os seguintes atores: Leila Passos, César Urbanski, Ana Maria Coimbra e Geraldo Passos, o palhaço Biriba. A cena se desenrolou no proscênio, com as cortinas fechadas. Leila e César são casados e discutem: ela quer uma geladeira nova. Biriba e Ana Maria fazem o mesmo: a mulher quer móveis de jacarandá para a casa. César volta à praça e encontra Ana Maria, esposa de Biriba. Ambos mentem, dizendo que são solteiros, e marcam um encontro para as 2h da tarde. O mesmo ocorre com Biriba e Leila: ele se oferece para mostrar a cidade a ela. Leila e César são do Rio de Janeiro; Biriba e Ana Maria são da cidade local. Confusão à vista, dois encontros na mesma hora e no mesmo lugar. César e Biriba chegam ao local na hora marcada e discutem. Cada um deles quer se livrar do outro, para não atrapalhar o colóquio extra-conjugal planejado. Contam um ao outro do encontro marcado com as mulheres, que se dizem solteiras. As duas chegam, eles reconhecem suas mulheres e tudo é descoberto. (BOLOGNESI, 2007, p. 89).

Nesse esquete, percebemos os recursos cômicos utilizados na construção dos textos, no qual podemos destacar a repetição, o exagero, instrumentos linguísticos da comicidade, mentira, fazer o outro de bobo, entre outros. É importante enfatizar que nem todos esses recursos cômicos, são encontrados no próprio texto e que aqui não cabe uma análise mais

robusta de cada recurso cômico, mas todos esses recursos do “fazer rir” acontecem na encenação.

A simples leitura do esquete não fornece elementos suficientes para o riso. Pode-se mesmo dizer que, lida, ele não tem graça alguma, exatamente porque não passa de um simples roteiro que depende da eficácia cênica. Os aspectos risíveis são ressaltados ou mesmo criados pela improvisação e pelo jogo cênico. (BOLOGNESI, 2007, p. 94).

Além dos esquetes, temos também as reprises e entradas como parte da dramaturgia circense. As entradas circenses nada mais são dos esquetes curtos, colocados em cena pelos palhaços, com duração aproximadamente de 15 minutos, podendo aumentar a partir do diálogo e interação com a plateia no jogo improvisado (BOLOGNESI, 2003, p.103). As entradas se assemelham às pantomimas dialogadas, ou seja, esquetes cômicos onde as falas são reduzidas somente ao essencial. Elas abordam diversos temas, trazendo situações de dentro e fora do universo circense. Mesmo tratando de histórias cotidianas, sempre são exploradas sob o olhar do palhaço. Por isso, mesmo que esteja dentro do roteiro, com começo, meio e fim, destaca-se a personalidade de cada cômico na apresentação do número.

cada entrada é interpretada de modo diferente por cada palhaço ou dupla. Ela depende, também, da natureza das relações entre o Clown e o Augusto. A dupla pode ser mais ou menos amigável e, nesse caso, o recurso cômico depende das trapalhadas do Augusto. A dupla, no entanto, pode apresentar um Clown autoritário e um Augusto atordoado, vítima das ordens de seu opressor. Nesse exemplo, poderá ocorrer a superação do estado de idiotice do Augusto, como uma espécie de virada de cena, e a personagem atrapalhada terminará sobrepondo-se ao seu oponente (BOLOGNESI, 2003, p.104,105).

Bolognesi supõe que a origem do termo “entrada” pode ser por conta das pequenas apresentações feitas pelos antigos circos franceses, que se apresentavam na entrada dos lugares, convencendo ao público a entrar para assistir ao espetáculo completo. O autor ainda faz um panorama histórico desse tipo de número:

Uma entrada circense é um esquete curto, levado à cena pelos palhaços, com duração aproximada de 15 ou 20 minutos, podendo estender-se a partir da interação com a plateia, em um jogo improvisado. Desconhece-se a origem do termo “entrada”. Ele pode se referir às paradas circenses, efetuadas como formas de divulgação do espetáculo, quando os artistas exibiam uma síntese de seus talentos na porta de entrada dos circos franceses, esperando que o público adquirisse o ingresso e entrasse no recinto. Outra provável origem do termo diz respeito à brevidade paródica das intervenções dos *clowns* nos espetáculos equestres. Nesse caso, contudo, o termo equivalente, “reprise”, seria o mais adequado, pois a atração circense estaria sendo reprisada às avessas. A participação dos palhaços, assim, seria uma espécie de intervalo cômico entre duas atrações sérias (BOLOGNESI, 2003, p. 103).

Um dado importante para história da evolução da dramaturgia da cena circense é que, no ano de 1864, foi sancionada o livre uso da palavra em cenas cômicas circenses,

começando, assim, a serem criadas entradas dialogadas, com conflitos entre Clown Branco e o Augusto.

Na história do circo ocidental a entrada dos palhaços tomou plena forma a partir da segunda metade do século XIX.... dois fatores influenciaram sua solidificação: (a) a exploração do jogo dialogado nas entradas, a partir da liberação do monopólio dos teatros e do diálogo para todos os palcos da França; e (b) a sedimentação da necessária oposição entre o elegante Clown Branco e o desajeitado Augusto (BOLOGNESI, 2003, p.103).

Durante muitos anos, os cômicos circenses não podiam utilizar falas em suas cenas, por conta de decretos imperiais restritos de 1806 e 1807, que restringiam o uso da fala a um direito exclusivo do teatro.

Em 1864, a lei que rege a liberdade dos espetáculos permite que o circo utilize sem restrições o diálogo em suas cenas cômicas. Domínio do clown inglês nos circos franceses, a linguagem confusa, o sotaque, não mais necessário para criar um cômico de linguagem; o cômico de situação pode se juntar ao cômico de gestos e de atitudes, a perseguição acrobática pode ceder lugar à comédia dialogada sem que se tenha medo de uma reprimenda de autoridades (RÉMY, 2016, p.17).

Assim, tem-se esse repertório de entradas que perpassaram o tempo, mas continuam sendo reproduzidas até hoje nos circos brasileiros e do mundo. Observamos dois livros muito conhecidos que reúnem diversas dessas entradas circenses: “Entradas Clownescas”, de Tristan Remy, que é um registro de cem anos de uma dramaturgia circense, trazendo a transcrição de sessenta entradas; e o livro de Mário Fernando Bolognesi, “Palhaços”, já citado anteriormente, que também registra algumas entradas circenses. Existe, inclusive, várias com o mesmo nome em ambos os livros, mas uma no contexto brasileiro e a outra em contexto francês.

“As entradas apresentadas aqui não pertencem a nenhum clown que nós consultamos, mas fazem parte de um repertório coletivo que todos os cômicos de circo (bufões, grotescos, clowns, mímicos, cômicos, burlescos) enriqueceram por mais de cem anos.” (REMY, 2016, p. 31).

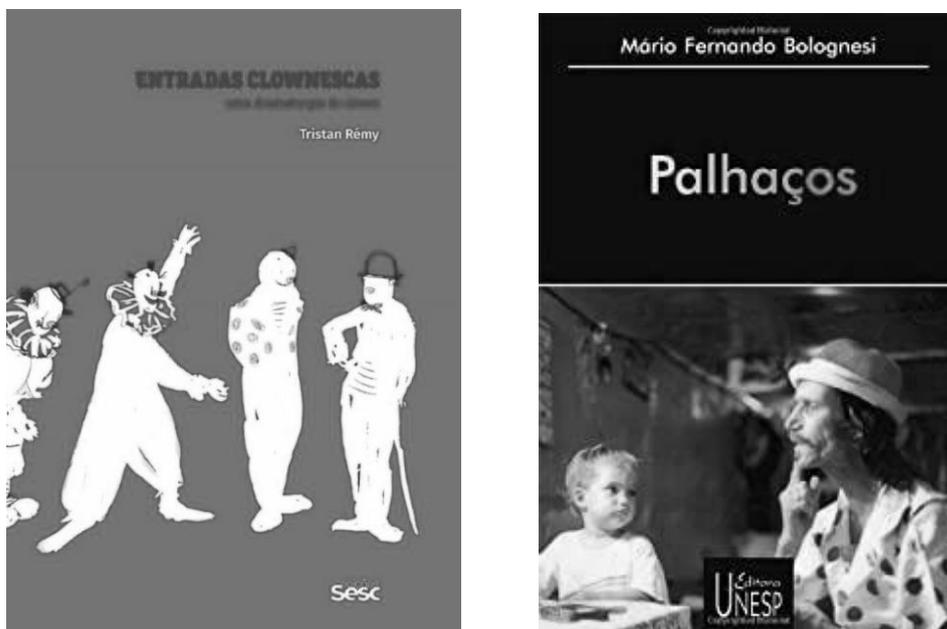


Figura 19 - Capas dos livros com entradas e esquetes circense

É perceptível que tanto os esquetes, quanto reprises e entradas descritas, utilizam-se de temáticas que extrapolam o universo da lona e trazem consigo uma situação da vida cotidiana para o picadeiro. Para Bolognesi (2003), a diferença entre um tipo de número e outro vai além da espacialidade, dentro e fora do universo circense. Abaixo, um quadro com algumas definições sobre reprises e entradas do autor.

QUADRO 1- Definições sobre reprises e entradas de Mário Bolognesi.

REPRISES	ENTRADAS
São mais precisas e utilizam, em sua encenação, recursos cômicos calcados em aparelhos e mecanismos múltiplos, que colaboram para elevar ao máximo a produção da comicidade;	Não utilizam aparelhos e instrumentos.
Em sua maioria, são mudas.	O diálogo é um dos principais materiais para concepção da comicidade.
A incoerência da dupla circense não é evidenciada.	Apresenta distinções entre o Clown Branco e o Augusto no cerne da construção cômica.
A base do humor está na ridicularização das façanhas, encenado de forma grotesca, algo que antes foi realizado de forma altiva no espetáculo.	O desacerto entre o movimento corporal e linguístico.

Segundo Bolognesi (2007), nos grandes circos predominam as entradas e reprises.

Além das reprises, entradas e números circenses, o circo viveu uma onda do circo-teatro, onde surgiu uma nova configuração nas apresentações. O circo-teatro começou no final do século XIX e, por definição, é uma forma específica de se fazer os espetáculos, realizados nas lonas de circo. Nessa organização espacial, o espetáculo se decompõe em dois momentos: o primeiro, compreende a apresentação de números circenses e no segundo, o espetáculo teatral se constitui de melodramas, dramas românticos, comédias farsescas, revistas etc. (PIMENTA, 2014).

Assim, pode-se perceber que as possibilidades dramatúrgicas do espetáculo circense são amplas e que, em cada formato que se queira analisar, há ainda a perspectiva de uma abordagem por segmentos internos do espetáculo, ou seja, pode-se analisar: a

dramaturgia do espetáculo como um todo – se narrativo, com números interligados pela ação dramática; se de variedades independentes, organizadas pela alternância de especialidades (aéreos, de solo, cômicos, com animais etc) e por grau de dificuldade; ou se de variedades abarcadas por um tema geral, identificado por cenografia e figurinos, mas sem necessariamente desenvolver uma narrativa; a dramaturgia de cada número – a sequência por ordem de dificuldade de cada ação; o jogo entre os artistas da trupe; a relação com a plateia; simulação de erro ou fracasso para retomar com sucesso; uso de humor ou de tensão na dinâmica do número; a dramaturgia cômica dos palhaços – entradas, reprises, combinados, comédias de picadeiro, excêntricos musicais; a dramaturgia teatral do circo-teatro – dramas, melodramas, comédias, revistas, operetas, altas comédias, drama sertanejo; a estrutura do espetáculo e sua relação com o espaço – se em lona, pavilhão, ginásio de esportes, teatro ou rua; a estrutura do espetáculo em relação às matrizes básicas – se de variedades ou circo-teatro. (PIMENTA, 2014, p. 03).

Pimenta apresenta um leque de caminhos que podemos trilhar quando se discute dramaturgia circense. É interessante frisar que os espetáculos que se caracterizavam como circo-teatro eram aqueles que juntavam as linguagens, como: teatro, circo e dança.

O espetáculo do circo-teatro tem uma finalidade imediata: ele não é feito para ser avaliado pelos entendidos ou pelos críticos especializados, nem para ser comentado nas mesas dos bares da moda, nem para ir figurar nos anais da história do espetáculo. Não: ele é feito para agradar o público, para que este volte no dia seguinte e compre seu ingresso na bilheteria para possibilitar ao artista a compra de comida no dia seguinte (SOFFREDINI, 1980, p. 4).

Carlos Alberto Soffredini compôs uma pesquisa bem sólida acerca da estrutura do espetáculo circense, mais especificamente em relação ao circo-teatro.

Assim, é possível observar o cenário de diversidade onde o circo transita, principalmente quando se fala em dramaturgia nos seus espetáculos. Ainda assim, hoje em dia, observa-se um o domínio de muitos palhaços que utilizam os esquetes, números e reprises clássicos já prontos e que, conseqüentemente por serem feitas a partir de questões do cotidiano “fora da lona”, utilizam-se de assuntos problemáticos como racismo, machismo, homofobia, etc. Apesar de estarem presentes até hoje, é preciso bani-los das apresentações circenses. É sabido que a comicidade e o riso operam como instrumentos para construir discursos, críticas e expressar ideias camufladas em tons de brincadeira. O riso é proveniente de elementos socioculturais nos quais o objeto da piada, do quê rimos, carrega em si uma carga histórica, cheia de acepções que circundam o imaginário social.

2.1 Dramaturgia na palhaçaria sob a perspectiva de gênero e diversidade

Em 2020, iniciei um curso livre e remoto sobre dramaturgia circense com a Karla Concá e Ana Borges. O mesmo tinha como foco inicial o debate sobre o lugar da mulher nas narrativas cômicas, mas, ao longo das oficinas, outros assuntos começaram a surgir e a

integrar o debate, incluindo todas as pautas minoritárias, tais como a comunidade LGBTQIA+, gordofobia, intolerância religiosa, racismo, capacitismo, xenofobia, entre outros. Conforme pessoas com diferentes experiências e vivências sociais com seus corpos participavam do curso, iam ascendendo muitos aspectos de preconceitos e opressões que foram encontrados nas entrelinhas dos esquetes ali estudados. Começaram a surgir questionamentos como “de onde vem o riso provocado pelo palhaço?”. Historicamente, a dramaturgia na palhaçaria e na comicidade tem usado de diversos aspectos opressores da estrutura social, recorrendo à violência como mote para o humor. Conseguimos visualizar tais violências até mesmo em muitos espetáculos *stand up comedy*. Vivemos em uma sociedade edificada pela colonização, onde tensões raciais e de gênero marcam suas estruturas. Como dito, os livros “Palhaços” e “Entradas clownescas: uma dramaturgia do clown” são considerados as principais referências de registro escrito de dramaturgias na área. Os esquetes clássicos contidos nos livros revelam a reprodução de discursos de ódio e opressão e são recorrentes as situações nas quais as mulheres, a comunidade LGBTQIA+, a população negra, as pessoas com deficiência e todas as pessoas com corpos dissidentes no sistema patriarcal são subjugadas nessas dramaturgias.

Selecionei três esquetes clássicos, publicados nas obras citadas, para destacarmos essas opressões e realizarmos uma reflexão acerca do conteúdo dramático desses textos. A primeira se chama “A noiva”, a segunda “O Banco Pegou Fogo” e a terceira, “A Declaração”. É importante destacar que nesses esquetes precisamos fazer um exercício de escuta aguçada para entendermos as questões que podem ser levantadas a partir do conteúdo deles e que tudo acaba se conectando ao ambiente, patriarcal e misógino, onde o circo viveu e infelizmente vive até hoje. Antes de iniciar com os esquetes, trago uma abordagem interessante da professora portuguesa Isabel Allegro de Magalhães. Ela avalia as marcas de gênero que os idiomas (principalmente, o latino) gramaticalmente transportam:

Poder-se-á dizer que os textos têm sexo? E se os têm, o que dizer sobre a identidade dos seus autores? Aparentemente, só os autores têm sexo; não os textos. No entanto, se repararmos, os textos são tecidos linguísticos e a matéria da língua - em particular a das línguas latinas, no Ocidente - é toda ela sexuada. Artigos, pronomes, algumas flexões verbais, substantivos concretos e abstratos, adjetivos, são em grande número marcados por um gênero gramatical, possuem uma forma para o feminino e outra para o masculino. É certo que se trata de uma convenção, mas como nasceu, ou quem determinou essa convenção? Não refletirá ela, como constituinte do código simbólico que a língua é, o sexo masculino dominante, desde sempre, em quase todas as sociedades? (MAGALHÃES, 1995, p. 9).

Assim, iniciaremos com o esquete “A noiva”, presente no livro “Palhaços” do Bolognesi. Uma obra com apenas duas páginas, mas cheias de mensagens subliminares – pode-

se assim dizer. A cena se passa com um noivo e uma noiva que serão fotografados por um fotógrafo famoso. No desenrolar do texto, o fotógrafo pergunta como eles gostariam que a foto fosse tirada, sempre esperando a resposta do esposo. Além disso, já nas rubricas, é indicado que a mulher é uma pessoa irritante. O noivado segue, sem qualquer ligação ou afinidade entre as partes (chama-se atenção para um diálogo onde a noiva indica que o futuro marido já conhece “tudo da cintura para baixo”, ou seja, já existe uma relação carnal, mas não tem uma interação real ou preferências entre os dois). O riso da mulher também é enquadrado e remetido a um padrão controlado esperado: ao rir alto é tido como um relincho, dando o aval a opressão sobre o direito das mulheres de rir e gargalhar como quiserem. A cena termina com a seguinte rubrica “a máquina de fotografia estoura e a roupa da noiva é arrancada. Ela sai correndo só com as peças íntimas” (Bolognesi, 2003, p. 234.). Essa marcação da cena final demonstra como constantemente eram representadas as mulheres, colocando em um papel de ridicularização, como algo escandaloso. Representa-se o corpo da mulher como um objeto risível. Além disso, esta cena é interpretada por outro homem. Jamais colocariam um “macho” nesse papel, mas ao interpretar um papel feminino, pode ser (e é) visto como engraçado.

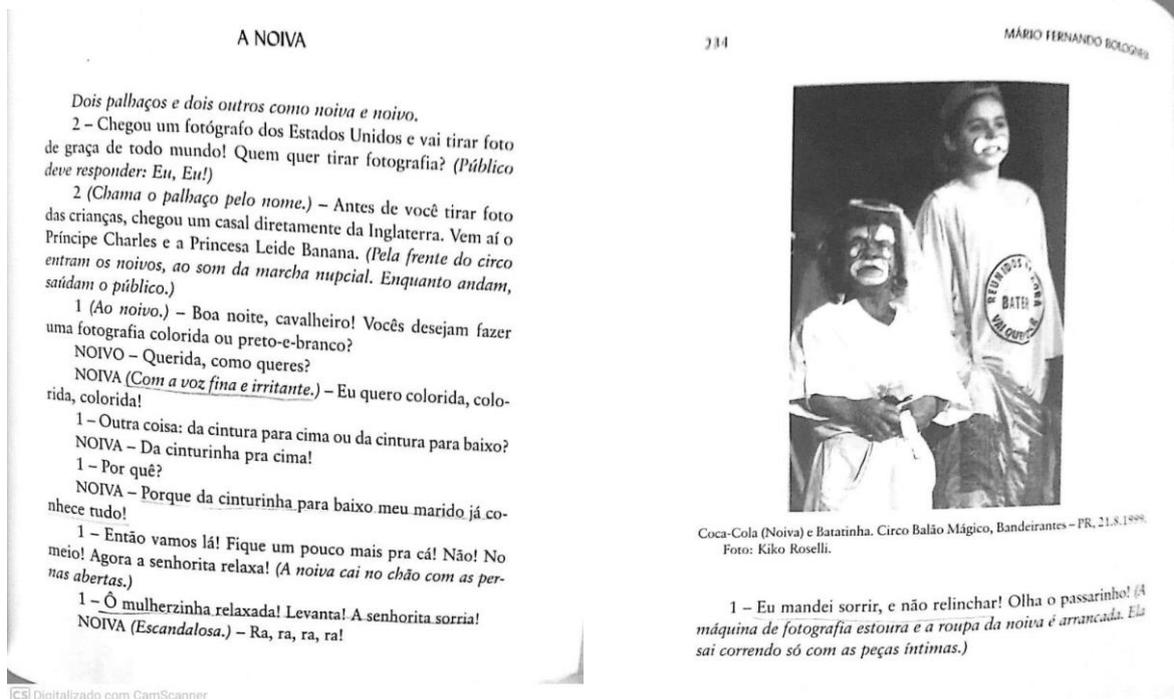


Figura 20- Esquete "A noiva"

Fonte: Livro "Palhaços"

A segunda cena, “O Banco Pegou Fogo”, trata-se do esquete acerca de um palhaço que está devendo para várias pessoas, dando ênfase a um dos cobradores (que é homossexual).

Todos os cobradores que aparecem na cena são apenas cobradores, mas o homossexual precisa ser destacado “cobrador homossexual”. Já de primeira, podemos nos questionar o porquê desse destaque, colocando sempre os homens homossexuais dentro de um estereótipo, como se todos os homens gays fossem iguais. Ao longo do esquete, vemos essa desqualificação aumentar cada vez mais, como, por exemplo, enquanto todos os outros cobradores têm bancos tradicionais e nominados (Itaú, Bradesco), o homossexual tem uma poupança e o produto dele vale a metade do produto dos demais personagens. O foco dessa cena foi utilizar da pessoa homossexual (destacando aqui o homem gay) como instrumento de discriminação. Ficou evidente que o humor – por meio da comicidade, ironia e piadas – naturaliza a homofobia, e que ela é utilizada como um instrumento sutil (Freitas, 1999), afirmando que seja algo de que se pode rir, porque é socialmente alicerçado pela sociedade. Assim, desrespeita-se a comunidade LGBTQIA+ ao transformá-la em um foco de manifestações humorísticas. Para finalizar o esquete, temos elementos que se utilizam de frases que se referem às religiões de matriz africana como uma saída para resolver uma situação maldosa, livrar-se de um crime. Há uma abordagem pejorativa, onde é mencionada a frase "faz uma macumbinha" e logo depois vem uma outra frase “entrou o espírito”, perpetuando o desrespeito à essas crenças. Infelizmente, tais preconceitos eram utilizados como “técnicas” do fazer rir.

O resultado dessa força opressora estruturada e organizada na sociedade usa equivocadamente a religião (quase sempre cristã) como justificativa para demonizar as divindades cultuadas pelos povos de matrizes africanas, acirrando as relações interpessoais e de forma categórica, praticando o racismo institucional e religioso nas entrelinhas deste processo. (JUNIOR, 2016).

Por estar inserido no campo da comicidade, do humor, apresenta-se de forma descontraída, mas só auxilia na perpetuação do preconceito. Moreira (2019) destaca que a imagem de recreação contida no riso racista convém como escudo da “imagem social de pessoas brancas”, pois camufla a ideia da não existência de uma ação racista através da comicidade. Assim, essas cenas cômicas racistas tornam-se um disfarce conveniente de projeção de uma política colonizadora, que faz com que a raça seja um dos critérios centrais de discriminação.

O BANCO PEGOU FOGO

Palhaço (1), partner (2) e cobradores.

2 – Meu pai foi embora pra São Paulo e deixou o escritório devendo pra todo mundo. Tô devendo pro açougueiro, pra farmácia, pra padaria. Me deixou sem dinheiro.

1 – Mas o que é que você quer?

2 – Rapaz, eu quero que você me empreste uma grana!

1 – Mas eu não tenho!

2 – Bom, vamos fazer uma coisa! Daqui a pouco vai vir um monte de gente me cobrar. Você fala que eu fui no banco e tá tudo certo!

1 – Ah, então tá bom! (*Partner sai e entra alguém para cobrar.*)

COBRADOR 1 – O seu Rego tá aí?

1 – Meu rego tá, claro que meu rego tá aqui!

COBRADOR 1 – Não! Seu Paulo Rego não tá?

1 – Ah, bom! Seu Paulo Rego não tá.

COBRADOR 1 – É que ele foi lá em casa, comprou os tomates do meu pai e não pagou!

1 – Ah, comprou! Sabe o que aconteceu? É que ele foi no banco e daqui a pouco ele volta!

COBRADOR 1 – Ah, ele foi no banco e daqui a pouco ele volta! (*Ele sai. Chega outro cobrador e bate palmas.*)

1 – Quem tá aí? Entra, pode entrar!

COBRADOR 2 – Ah, por favor, o seu Rego tá aí?

1 – Mais um perguntando do meu rego! Claro que meu rego tá aqui!

COBRADOR 2 – Não, o seu Paulo Rego?

1 – Ah! O que é que você quer?

COBRADOR 2 – Ele foi em casa, comeu a mandioca do meu avô e não pagou!

1 – Ah, esse rapaz está comendo de tudo! Quanto custa a mandioca do seu avô?

COBRADOR 2 – Custa dez reais!

1 – Ele foi no banco e às 10h30 ele tá aqui! (*Sai. Outros vêm receber e a história se repete. Por fim, entra um cobrador homossexual.*)

COBRADOR 3 – Ai meu Deus!

1 – O que foi?

COBRADOR 3 – É que o seu Rego foi na minha casa, comeu o meu jiló e não pagou!!!

1 – Ah, até o jiló desse cara o rapaz comeu! Quanto custa o seu jiló?

COBRADOR 3 – Cinco reais!

1 – Oh, cinco reais, tá legal! Ele foi no banco e às 10h30 ele tá aqui. (*O cobrador homossexual sai e retorna o partner.*)

1 – Rapaz, veio todo mundo te cobrar o dinheiro!

2 – Que dinheiro?!

1 – Você não foi no banco?

2 – Mas eu fui no banco do jardim.

1 – Ai, agora o pessoal vai vir te cobrar de novo! Rapaz, e agora?!

2 – Já sei! Você vai me matar!

1 – Te matar? Como?

2 – Ué? Mata, pega o revólver! (*O palhaço dá um tiro no partner.*)

1 – E agora o que é que eu vou fazer?

2 – Chora!

Figura 21- Esquete "O banco pegou fogo"

Fonte: Livro "Palhaços"

1 – Ai..., o coitadinho do seu Rego morreu! (*Entra o cobrador*

1.) COBRADOR 1 – Que foi, rapaz?

1 – Ah... o seu Rego foi no banco buscá dinheiro, quando ele chegou lá pra pegá o dinheiro, ele catô a sacola de dinheiro e ele vinha vindo pra ti pagar com o dinheiro nas costas, passou perto de um rio, o peixinho pulou dentro da água, na hora que a água bateu nele, saiu uma labareda de fogo de dentro da água, que pegô fogo nele, no dinheiro, no banco, em tudo! E agora?

COBRADOR 1 – Por que ele não faz como eu? deposita num banco seguro!

1 – Qual é o seu banco?

COBRADOR 1 – Bradesco. Lá não pega fogo!

1 – Ah... o Bradesco. Foi o Bradesco que pegô fogo!

COBRADOR 1 – Ah... eu sofro do coração! (*Cai morto. Entra o cobrador 2. O diálogo se repete.*)

COBRADOR 2 – Por que ele não faz como eu?

1 – Como você faz?

COBRADOR 2 – Deposito em um banco seguro!

1 – Qual banco?

COBRADOR 2 – No Itaú!

1 (*Chorando.*) – Foi o Itaú que pegô fogo!

COBRADOR 2 – Ai..., meu dinheiro queimou? (*Cai morto.*)

Todos os que chegam morrem. Entra o homossexual.)

1 – Em que banco você depositô?

COBRADOR 3 – Eu deposito em um banco seguro! Eu deposito na Poupança!

1 – Foi na Poupança que pegô fogo!!!

COBRADOR 3 – Ai, ai, ai.

1 – O que foi?

COBRADOR 3 – Frescura! (*Cai morto. Entra o partner.*)

2 – Muito bem, e agora?

1 – E agora eu vou me embora!

2 – Não. Agora tem que mandar eles pro cemitério! *Faz uma macumbinha aí e manda eles pro cemitério.*

1 – Ai os cadáveres vão a pé para o cemitério e a polícia não fica sabendo! Muito bem, vamos lá, vamos mandá! Joga o espírito em mim!

2 – Pum...! Entrou?

1 – Que entrô o que ô?!

2 – Entrou o espírito!

1 – Número um, vá pro cemitério!

COBRADOR 1 – Eu vou mais volto pra te buscar! (*Saem todos, exceto o homossexual.*)

1 (*Ao partner*) – Graças a Deus foi todo mundo pro cemitério!

Só sobrou nós dois.

COBRADOR 3 – Não, amor, sobrou eu também! (*Sai correndo atrás do palhaço.*)



Pintinho. Brother's Circo, Uchôa – SP, 12.12.1997. Foto: Kiko Roselli.

Figura 22 - Continuação do esquete "O banco pegou fogo"

Fonte: Livro "Palhaços"

O último esquete a ser relatado aqui é "A declaração", publicada no livro do Tristan Remy, "Entradas Clownescas". A cena se desenvolve por conta de uma carta que chega para um palhaço e ele não sabe ler. Então, um outro palhaço começa a ler para ele e diz que se tratava

de uma carta de uma admiradora, que tinha olhado as apresentações dele e estava querendo marcar um encontro. Essa história, porém, não era verdadeira: a carta que tinha chegado era uma notificação da receita federal avisando que os impostos estavam atrasados. O palhaço que inventou a história decidiu continuar na enganação do palhaço que não sabia ler e pegou um manequim para fingir ser uma mulher. Esta cena é composta por várias falas que podemos problematizar, onde a mulher é constantemente enganada. O palhaço vai contando mentiras incentivadas pelo outro palhaço para “conquistar” a admiradora (o manequim) e, no final, se tem a presença de violência física, em situação que remete ao feminicídio. Ao bater e arrancar a cabeça da manequim que representa a mulher: “ele se vira para o manequim e lhe dá um soco na cabeça, que se descola e cai.” (Remy, 2016, p. 97.). Aqui vale frisar que o espectador sabe que é um manequim, mas o personagem em cena está batendo naquilo que acredita ser uma mulher real.

A DECLARAÇÃO (1945)

LULU (*Lucien Sénéchal*), clown. TONIO (*Robert Bellego*), agosto. M. LOYAL, diretor do picadeiro.

LULU a Tonio: Bom dia! Como vai?

TONIO, muito alegre: Muito bem. E você? (*Tempo*). Eu fui jantar no restaurante. Apreendi uma charada. Ela é ótima.

LULU, interessado: Então me conte.

TONIO: É o seguinte. Qual a diferença entre um rádio, o cinema mudo e os impostos?

LULU, pensando: Entre um rádio, o cinema mudo e os impostos? (*Tempo*). Eu não vejo diferença.

TONIO: É fácil. Com o rádio, ouvimos tudo e não vemos nada. Com o cinema mudo, vemos tudo e não ouvimos nada. Você entendeu?

LULU: Entendi. (*Tonio ri, satisfeito*.) Mas... e os impostos?

TONIO: Ah! Essa é fácil. Pagamos muito e não compreendemos absolutamente nada!

LULU: É muito boa. Mas não estamos aqui para ficar contando charada. Estamos aqui para trabalhar. Estou cheio de energia. Vamos fazer acrobacia. Fique ali!

TONIO, com pressa: Sim, isso, vamos fazer acrobacia. Você aqui. Eu lá. E hop!

M. LOYAL, aparecendo com uma carta na mão: Senhor Tonio.

LULU, correndo para pegar a carta e mostrando Tonio: É ele.

TONIO, espantado: Uma carta pra mim? Oh, que bom! É formidável! A correspondência me chega até aqui!

LULU a M. Loyal: O senhor tem certeza de que é pra ele? Normalmente, é sempre pra mim que mandam cartas.

Durante esse tempo, Tonio vira a carta em todos os sentidos, abre-a e começa a chorar.

TONIO: Hi! Hi! Hi! Hou! Hou! Hou!

LULU: O que aconteceu?

TONIO: Uma infelicidade.

LULU: Uma infelicidade?

TONIO, chorando ainda mais: Hi! Hi! Hi! Uma grande infelicidade! Hou! Hou! Hou!

LULU, zeloso: Mas que infelicidade?

TONIO, com lágrimas nos olhos: Eu não sei ler.

LULU: Como assim, você não sabe ler? Você não tem vergonha de dizer isso na frente de todo mundo? Um rapagão e não sabe ler.

TONIO: Você sabe ler? Então, lê, vai!

LULU: Felizmente, por nós dois, eu sei ler. (*Ele abre a carta.*) Caro senhor!

TONIO, orgulhoso: Sou eu o caro senhor!

LULU: Sim, é você! E é jovem. É bonito o senhor. (*Ele volta a ler.*) Desde que o senhor está no Circo Medrano, não consigo ficar uma noite sem lhe assistir. Admiro sua graça, seu charme e sua elegância. (*Voltando-se para Tonio.*) Vejam a elegância. É a elegância personificada!

TONIO, ansioso: Continue!

LULU, continuando: E não consigo mais resistir ao desejo de lhe falar. Por isso gostaria de marcar um encontro depois do espetáculo no café em frente ao circo. Eu lhe espero impacientemente. E está assinado. Adivinha por quem, M. Loyal?

M. LOYAL: Por quem?

LULU, com ênfase: Uma admiradora.

TONIO, atordoado: Mas o que significa tudo isso?

LULU: O quê? Você não entendeu o que eu li?

Figura 23 - entrada "A declaração"

Fonte: Livro "Entradas Clownescas"

TONIO: Não.
 LULU: Vou te explicar. É uma senhorita que vem aqui todas as noites para te ver trabalhando.
 TONIO: E daí?
 LULU: E como ela quer te conhecer melhor, ela marcou um encontro com você no café em frente ao circo.
 TONIO, *entusiasmado*: Ah, isso é inexplicável! Uma senhorita! Em frente ao circo!
 LULU: Sim, ela está te esperando na frente do circo. Isso!
 TONIO, *pronto para ir ao encontro*: Até logo, Lulu! Até logo, M. Loyal!
 LULU, *impedindo-o*: Aonde você vai?
 TONIO: Estou indo.
 LULU: Aonde?
 TONIO: Você me disse que uma senhorita está me esperando na frente do circo. Então?
 LULU: Você não vai a um encontro vestido desse jeito. Para encontrar uma moça...
 TONIO, *admirando-se*: Eu não estou bem assim, vestido desse jeito?
 LULU: Não! De jeito nenhum!
 TONIO: Não estou bem?
 LULU: Claro que não! Você precisa ficar mais chique! Elegante! Vá ao depósito de figurinos. Pegue um fraque e uma cartola.
 TONIO: O que você está dizendo? Pegar um frade e receber uma carola? Eu não vou a esse encontro!
 LULU: Não, idiota! Um fraque? Um terno! Uma cartola? Um chapéu!
 TONIO, *de acordo*: Ah! Um terno... um chapéu. Muito bem. Eu vou procurar. Volto em um minuto.
Ele sai.
 LULU a M. Loyal: Sabe, M. Loyal, eu acabei de lhe pregar uma peça. A admiradora não existe. O senhor sabe de onde é a carta em questão? É apenas uma notificação do agente da receita federal reclamando os impostos que ele não pagou!
 M. LOYAL: O que você vai fazer?
 LULU: Pretendo continuar minha brincadeira até o final, caso o senhor tenha um manequim no seu depósito de acessórios.
 M. LOYAL: Um manequim?
 LULU: Sim. Um manequim de mulher.
 M. LOYAL: Tenho o que você está precisando.
 LULU: O senhor tem?
 M. LOYAL aos rapazes da barreira: Tragam o manequim!

Os rapazes trazem o manequim sentado em uma cadeira.
 LULU: Venham. Venham. Coloquem aqui. É tudo o que precisamos. Muito bem, M. Loyal. (Olhando o manequim.) Só falta falar! Imaginem o efeito.
 M. Loyal e o clown recuam. Tonio entra.
 TONIO aos rapazes da barreira: Me deixem passar, por favor! Estão me esperando!
 Vestido com um traje de cerimônia apertado, Tonio atravessa o picadeiro com a cartola de lado, um buquê de flores na mão, uma bengala na outra.
 LULU: Ei! Aonde você vai?
 TONIO, dando passos largos: Não tenho tempo. Estou com pressa. Estou me esperando.
 LULU, correndo atrás dele: Mas venha aqui, só um minutinho.
 TONIO, reclamando: Não foi você que me disse: "tem uma moça te esperando na frente do circo?"
 LULU: Não precisa mais. Já era.
 TONIO, surpresa: Como assim, já era? Você me fez trocar de roupa à toa?
 LULU: Não, calma, você não foi se trocar à toa. Sabe, a moça estava impaciente de te esperar lá fora. Então ela veio até aqui.
 TONIO, confuso: O quê? Ela está aqui?
 LULU: Sim, ela está aqui.
 TONIO: Mas onde?
 LULU: Pois é, procure. (Tonio olha entre os espectadores.) Não, vire-se. Olhe.
 TONIO, levantando os braços: Ah, é ela! Ah, que coisa!
 LULU: Sim, é ela!
 Tonio vai em direção ao manequim e, surpresa, cai para trás, duro como um bastão. Lulu chega a tempo de lhe segurar entre os braços. Ele o abana um pouco. Tonio recupera os sentidos.
 TONIO: Ah! É ela!
 LULU, escarnecedor: Você não vai passar mal na frente de uma moça, vai?
 TONIO: Mas não é uma moça!
 LULU: Como assim? Não é uma moça?
 TONIO: Não! É uma ocasião!
 LULU: O que é isso? Seja educado e apresente-se corretamente!
 TONIO, constrangido: Você quer que eu me apresente? Mas como você quer que eu me apresente?
 LULU: Você nunca se apresentou a uma moça?
 TONIO, categórico, cortando o ar com o buquê: Nunca!
 LULU: Venha aqui, eu vou te mostrar.
 TONIO, zombeteiro: Você sabe fazer isso!

Figura 24 - continuação da entrada "A
 declaração" Fonte: Livro "
 Clownescas"

LULU: Claro que eu sei
 TONIO, encantado: Então estamos salvos
 LULU: Pronto! (Ele imita.) Você coloca o cnapeu elegantemente no canto da orelha. Aqui. A bengala na mão, assim. E o buquê na outra. E você vai em direção a ela, com ar distinto. Você chega. Tira o chapéu, faz uma reverência e diz: "Senhorita..."
 TONIO, contente: Senhorita! Pronto. Entendi. (Ele pega o chapéu.) O chapéu!... A bengala!... O buquê e as luvas!
 LULU: Isso, muito elegante. Muito chique e com muita candura.
 TONIO, opondo-se: Com muita gordura?
 LULU: Não! Eu disse candura!
 TONIO: Nada de gordura. Porque, você sabe, eu não tenho.
 LULU: Dá pra ver!¹⁸
 TONIO: Elegante.
Ele caminha rodopiando o buquê.
 LULU: Não! Não o buquê, a bengala!
 TONIO: Ah! É! Verdade, a bengala!
Ele gira a bengala, bate a bengala no rosto e o chapéu cai.
 LULU: Cuidado com o que faz! Pegue o chapéu.
 TONIO: Acabo fazendo besteira seguindo os seus conselhos.
 LULU, mostrando o manequim: Agora, fale com ela!
 TONIO: Você quer que eu fale com ela? O que você quer que eu lhe diga?
 LULU: Lógico que você tem que falar com ela! Você nunca falou com uma moça?
 TONIO, cortando o ar com o buquê: Nunca!
 LULU: Não tem problema. Eu te sopro.
 TONIO, olhando-o: Você vai me soprar?
 LULU: Sim, eu te sopro.
 TONIO: Onde?
 LULU: Aqui, idiota. Você vai repetir o que eu te disser.
 TONIO, concordando: Ah, bom!
Ele avança em direção ao manequim.
 LULU, com voz baixa: O chapéu!
 TONIO, ao manequim: O chapéu!
 LULU, mais alto: Ei, o chapéu!
 TONIO, decidida, dirigindo-se ao manequim: Ei, o chapéu!
 LULU: Não! O chapéu! O seu, idiota!
 TONIO, igual: O seu, idiota!

¹⁸ Esta parte do diálogo é indicada como exemplo de uma inserção das preocupações sociais e econômicas do momento nas entradas clownescas. Na sua resposta, Lulu faz alusão à silhueta de Tonio, magra e desengonçada, do tipo "fio de ferro".

LULU, decidido em fazer Tonio compreender: O seu chapéu. Quantas vezes preciso repetir? Quantas?
 TONIO, tirando o chapéu e voltando-se para Lulu: Quantas?
 LULU: Sim! Quantas?
 TONIO, admirando seu chapéu: Vinte e cinco francos.
 LULU: Mas eu não estou te perguntando quanto você pagou pelo chapéu.
 TONIO: Então explique direito!
 LULU, nervoso: Continue... Repita. Senhorita, desde o dia em que te vi...
 TONIO, cheio de boa vontade, ao manequim: Senhorita, desde o dia... (Ele para e volta-se para Lulu.) Mas eu nunca a vi!
 LULU: Não tem importância. Diga a ela assim mesmo. Ela vai gostar.
 TONIO, concentrando-se: Desde o dia em que te vi...
 LULU: ...Senhorita, eu sinto em meu coração uma chama tão grande...
 TONIO, admirado: ...Eu sinto em meu coração uma chama tão grande... que precisaria de todos os bombeiros de Paris para apagá-la...
 LULU, aborrecida: Mas não tem bombeiro nisso!
 TONIO, concordando: Não tem bombeiro nisso!
 LULU: Fique quieto!
 TONIO, no mesmo tom: Fique quieto!
 LULU: Continue... Senhorita, por sua causa, não como mais.
 TONIO: Por sua causa... (A Lulu.) Claro, não tem mais nada pra comer.
 LULU: Mas repita o que eu te digo!
 TONIO: Por sua causa, eu não como mais!
 LULU: Por sua causa, eu não bebo mais.
 TONIO a Lulu: Essa é boa! Bebemos um litro de vinho por mês.
 LULU: Não se preocupe! Repita o que eu te digo!
 TONIO, indisciplinado: Você me faz dizer coisas sem pé nem cabeça.
 LULU: Vá, continue! Senhorita, por sua causa, eu não durmo mais.
 TONIO: Ah, isso não é verdade! Eu me levanto todos os dias ao meio-dia!
 LULU: São coisas que ela não precisa ficar sabendo! Vá, continue.
 TONIO, descontente: Você está começando a me deixar nervoso!
 LULU, com um tom de comando: Senhorita, por você, eu seria capaz de tudo!
 TONIO: Senhorita, por você, eu seria capaz de tudo!
 LULU: Estou pronto para morrer em sua honra!
 TONIO: Senhorita, estou pronto... (Falando para Lulu.) O que você disse?
 Então você acha que eu vou morrer por uma feiura dessas?
 LULU: Não se preocupe, repita o que eu digo!
 TONIO, bravo: Tome! (Ele bate com o buquê no rosto de Lulu.) Você já viu uma mulher como essa? Ela não diz nada quando falamos com ela!

Figura 25- continuação da entrada "A declaração"

Fonte: Livro "Entradas Clownescas"

Ele se vira para o manequim e lhe dá um soco na cabeça, que se descola e cai. O manequim se agita, levanta-se e persegue o clown e o agosto, que desaparecem na coxia.

Figura 26 - final da entrada "A declaração"

Fonte: Livro "Entradas Clownescas"

Esses foram apenas três exemplos que, de certa forma, trazem um pequeno resumo das situações verificadas nessas obras que, ainda hoje são as referências dramáticas circenses. Todas giram em torno de estereótipos de comportamentos: as mulheres são retratadas em situações de submissão, tendo muitas vezes partes de seus corpos violados, objetificados para o uso sexual e de disputa entre homens cis. Também são recorrentes as situações homofóbicas em que a imagem de homossexuais é desmoralizada, sendo atribuídas referências negativas e violentas. Essas figuras são retratadas em várias cenas como assediadoras de homens cis, hiperssexualizadas e/ou em constante tentativa de seduzir ou enganar as demais personagens em cena, envolvidas com violência nas narrativas (sendo atacadas, mortas ou como autoras da violência quando na verdade continuam sendo vítimas).

Outros preconceitos são identificados, vários deles colocados de forma sutil e, muitas das vezes, acabam passando despercebidos, pois a sociedade ainda reproduz esse tipo de preconceito que se baseia na ideia do universal, que, em geral, é branco, masculino, heteronormativo e de classe média, excluindo ou mantendo à beira da sociedade todos e todas que não se enquadram no dito "universal". Infelizmente, com um repertório desses, as cenas acabam nutrindo o imaginário coletivo, trazendo discriminações que legitimam violências historicamente perpetuadas, violências que ainda desencadeiam genocídios, feminicídios, opressões objetivas e simbólicas, assim como traumas coletivos que estão presentes na nossa sociedade. Assumir deliberadamente uma narrativa machista, racista, homofóbica e patriarcal tem impacto social profundo ao transformar-se também em dramaturgias do cotidiano, ao fortalecer, legitimar e contribuir para a naturalização e aceitação de violências direcionadas a essas pessoas, assim como a erotização e a ridicularização de seus corpos e modos de vida, desqualificando as existências. É preciso não mais compactuar com esses tipos de obra, com imagens coloniais sobre nós e sobre outras pessoas.

Trago aqui para reflexão, de maneira a aderir à essas mudanças necessárias, uma ideia que se aproxima muito do conceito de ética desenvolvido por Gilles Deleuze, em conversa com Spinoza, bem como as ponderações de Michel Foucault, em diálogo com Friedrich Nietzsche, sobre a criação de novos estilos de vida ou da vida como obra de arte. Deleuze relativiza essas noções:

Não se trata mais de formas determinadas, como no saber, nem de regras coercitivas, como no poder: trata-se de regras facultativas que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida (mesmo o suicídio faz parte delas). É o que Nietzsche descobria como a operação artista da vontade de potência (DELEUZE, 1992, p. 123).

Essas regras éticas e estéticas que formam modos de existência, quando soltas das formas determinadas do saber e coercitivas do poder (Foucault, 1979), trazem a possibilidade de escapar aos próprios pressupostos críticos que elaboram esses padrões ou preferências, que servem como recurso de manutenção de relações de poder historicamente instituídas. Por isso, é importante relatar, questionar, apresentar novas narrativas como contraponto às existentes, de modo a reivindicar o direito de não ser mais instrumento de preconceito dentro de obras artísticas circenses.

Trazer a discussão das dramaturgias circenses tradicionais pode parecer uma forma de apagamento da história circense, o que não é o caso. A “culpa” não é dos autores dos livros em questão ou até mesmo dos artistas que já apresentaram; eles são válidos para registrar essas obras, mas a partir do momento em que tais obras estão sendo usadas como instrumentos de disseminação de diversos preconceitos, elas precisam ser revistas, analisadas e debatidas. Estamos falando de vidas que são prejudicadas diariamente por discursos preconceituosos, propagados, por exemplo, com esse tipo de narrativa. Por isso, o circo não pode ser um lugar de resistência ao novo.

Antônio Candido, sociólogo e crítico literário, foi um grande estudioso da literatura brasileira e estrangeira, escreveu acerca de uma admirável semelhança entre a literatura e os direitos humanos (que aqui podemos transportar para a dramaturgia circense e os direitos humanos) quando as coloca no mesmo patamar de “bens incompressíveis”²⁴, aqueles que não podem ser negados a ninguém, pois assumem um importante papel de humanização. Vivemos ainda hoje em um contexto de meritocracia, principalmente dentro das classes privilegiadas da sociedade, que concluem que os indivíduos que estão historicamente em uma posição às margens da sociedade devem ter como direitos iguais exclusivamente o imprescindível para a

²⁴ “**são bens incompressíveis** não apenas os que asseguram a sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual” (CÂNDIDO, 2011, p. 174) e estariam nessa categoria a arte e a literatura.

sobrevivência. Quando Candido coloca a literatura no lugar de necessária para a sobrevivência, ele destaca, retoricamente, como uma necessidade básica do ser humano. Contudo, o crítico literário propõe essa relação de literatura e direitos humanos por dois vieses diferentes: o primeiro, seria a respeito ao preparo mental que ela proporciona, pois “dá forma aos sentimentos e à visão do mundo, ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza”; e segundo, mas não menos importante, é a conscientização social dos direitos que ela traz: “focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (Candido, 1988, p. 186).

Mesmo que Candido não estabeleça um terceiro viés, entende-se que não diz respeito ao direito àquela literatura erudita que narra as minorias do ponto de vista do privilegiado, intelectual preconceituoso, mas, sim, seria uma literatura produzida e narrada pelo próprio subalterno. Por isso, precisamos pensar em novas formas de criar, de viver no mundo. Hoje já observamos alguns exemplos de pessoas à margem criando, como poderemos visualizar a seguir, a partir das criações de mulheres palhaças. Elas buscam novas maneiras de criar suas obras artísticas sem precisar ridicularizar ninguém. Neste momento, é necessário que alguns modos de fazer morram para que outras floresçam.

2.2 Mulheres palhaças: a construção de novos caminhos de criação

Reconhecimento é, neste sentido, a passagem da fantasia para a realidade – já não se trata mais da questão de como eu gostaria de ser visto(a), mas sim de quem eu sou;

Grada Kilomba

Não é nada fácil emancipar-se das amarras das estruturas coloniais e históricas que estão internalizadas, que se dirigem sistematicamente para as ditas “tradições” e que viram regras no momento de produção de um espetáculo circense. Por vezes, manifestam-se por meio de uma apreensão maior para acertar a forma, ponto recorrente de desqualificação. Isso nos conduz, com frequência, a lembrar que em alguns momentos algumas palhaças se engessam quando pensam em construir um espetáculo sozinha em cena. Este receio anda sendo aos poucos destruído, mas, com certeza, surge por conta do medo de serem mais uma vez julgadas.

Junto à ideia de se rever a colonialidade dos saberes, entendo que as palhaças fazem parte de um conjunto intelectual nacional que traduz o ativismo em sua prática cotidiana. Consequentemente, são agentes de transformação dentro dos espaços que ocupam, onde se cria

um acordo de transgressão e empatia para com seu público e para com suas comunidades, que antecedem às suas obras e que se concretizam na interação e troca cotidiana de saberes. Isso acontece tal qual explícito por Walter Mignolo como “opção decolonial”, ou seja, como o exercício de aprender a desaprender, para aprender de novo (MIGNOLO, 2008, p. 290).

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Como argumentou Benedict Anderson (1983), a identidade nacional é uma “comunidade imaginada” (HALL, 2005, p. 50).

Estamos vindo de um caminho longo e de muita resistência, mas chegamos a um lugar de esperança, onde o riso vem das mulheres. Impulsionadoras, criativas e mais uma vez protagonistas do grito, não de opressões, do machismo, racismo, homofobia e do patriarcado, que tenta de muitas formas se levantar. Mais uma vez elas soltam a voz e dizem “não”. Berram que “ele não”²⁵. Não podemos esquecer que elas foram (às vezes, ainda são) as mesmas mulheres que um dia tiveram negada a sua liberdade de rir e fazer rir, mas que agora assumem o comando - “que comece o matriarcado!”²⁶.

As excluídas e marginalizadas estão criando as suas comunidades alternativas, suas aldeias, onde se fortalecem e resistem à sociedade que quer excluí-las, criando formas únicas de pensar e de agir. É em buscas de novas formas de fazer rir que essas mulheres chegam em todos os lugares, donas de si, rindo e fazendo todo mundo rir. Foi assim que percebi a fluidez do empoderamento e a expressão de um ser feminista de cada uma, por estarem ali ocupando um espaço que é, por direito, de cada uma delas, bem como refletindo em suas criações as questões e tensionamentos das mais diversas origens.

Como percebemos, a estética tradicional do circo é uma estética masculina, feita e pensada por eles. Os esquetes, entradas, etc., além de serem feitas por palhaços eram reproduzidas por eles e (por palhaças também) até os dias atuais. Mas, hoje, como veremos, existe uma curva ascendente de mulheres palhaças pensando as suas próprias estéticas. Roberta

²⁵ Frase de protesto contra o atual governo do Brasil Jair Bolsonaro, conhecido como “Movimento Ele Não ou #EleNão”, foram manifestações populares iniciadas e lideradas por mulheres que ocorreram em diversas regiões do Brasil e do mundo, tendo como principal objetivo protestar contra a candidatura à presidência da República do deputado federal Jair Bolsonaro.

²⁶ A frase dita pela personagem Nairobi, na série La Casa de Papel, ganhou muita popularidade, sendo referência como símbolo do protagonismo feminino.

Stubs (2018) levanta uma reflexão enriquecedora acerca das novas estéticas que estão surgindo por parte das mulheres na arte contemporânea, onde ela já denomina como “estética feminista”.

uma estética feminista se caracteriza também por um elo indissociável **entre arte e vida**, entre **arte e experiência** e entre arte e produção de subjetividade. Elos que reforçam o entendimento de que a arte pode ser tanto um espaço de tensionamento e resistência social e política, quanto um espaço de produção de um outro ethos com a vida. É nesse enlaçamento entre arte e vida que podemos pensar a prática artística de inúmeras mulheres artistas enquanto uma estética feminista da existência que se posiciona diante da vida de maneira crítica e propositiva. (STUBS, 2018, p. 3, grifo nosso).

A estética feminista pode ser vista com um olhar polissêmico para muitas mulheres palhaças, que, conseqüentemente, podemos discutir de diversas maneiras. O que poderíamos chamar de estética feminista dentro de obras de mulheres palhaças? Palhaças que trazem as suas questões pessoais para as causas feministas, e que possuem uma base teórica feminista de criação? Mulheres que não são do circo, mas que utilizam dessa prática para falar sobre o feminismo, fazendo com que o circo seja um instrumento de divulgação? Ou ainda, palhaças que trazem para a cena pretextos feministas, mesmo sem fazer uso consciente de tal discurso ou do fundamento das teorias feministas? Dessa forma, arrisco dizer que a estética feminista, utilizada pelas mulheres palhaças é um lugar flexível. Onde o objetivo é estabelecer plausíveis reavaliações do papel da mulher e/ou de mudanças sociais, incluindo, assim, todas as diferentes linhas e vertentes dos feminismos, bem como trazendo como ponto fulcral as experiências das mulheres. Essa reescrita das suas experiências se torna um ato ético intelectual de criar ambientes que antes não existiam, onde, por exemplo a memória passa a soar na cena, o que se aproxima muito do conceito de **escrevivência**, da escritora brasileira Conceição Evaristo. O conceito de escrevivência de Evaristo (2008) destaca a importância dessas narrativas que antes eram desconsideradas, como veremos a seguir.



Figura 27 - Conceição Evaristo, poeta, contista, romancista e ensaísta afro-brasileira

Fonte: UFMG/Reprodução)

O conceito mencionado vem, principalmente, com o intuito de dar voz às histórias de mulheres negras. Quando a escritora se debruça sobre esse conceito, alguns caminhos vão se apresentando:

Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falocêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma autorrepresentação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra (EVARISTO, 2005, p. 6).

O acordo de aliar o pensamento das mulheres negras e seus anseios está no cerne da reflexão de Conceição Evaristo ao conjecturar o conceito de escrevivência. A autora é precisa ao afirmar que “a nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa-grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2007). Ao pôr esse pensamento e a vivência desse grupo de vozes na cena literária e intelectual, Evaristo registra um pertencimento, uma característica intelectual e interseccional, negra, feminina e originárias das classes populares. Hoje em dia, esse operador teórico peregrina por percursos insonháveis, mas se faz extremamente necessário marcar, proferir, sempre, para quem ele foi pensado.

Em *Becos da Memória* (2017), Conceição Evaristo considera que, em uma escrevivência, “as histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas”. Isso ocorre em um processo que a escritora se coloca no lugar aberto entre o imaginário e o real, utilizando-se desses instrumentos para se criar uma narrativa particular, mas que indique a um coletivo.

Escrever constitui, justamente nesse sentido, contar histórias particulares, mas que acionem experiências do coletivo, quer seja por atributos através de marcadores sociais ou pela experiência vivida, mesmo que em posições diferentes. Conceição, pensando sobre o conceito, avalia que “o sujeito da literatura negra tem a sua existência marcada por sua relação e por sua cumplicidade com outros sujeitos. Temos um sujeito que, ao falar de si, fala dos outros e, ao falar dos outros, fala de si”.

Trazer a escrevivência para as discussões sobre as novas descobertas dramatúrgicas dentro das criações das mulheres palhaças age com veemência ética, estética e poética, pois dá vazão às mudanças de perspectivas por meio do processo criativo. A construção dessas novas latitudes artísticas criadas por essas mulheres tem agido como reparação epistemológica e uma apropriada revolução, bem como o caminho de trazer a escrevivência para o mesmo pódio de método de construção dramatúrgica. Tal atitude convoca as palhaças, como autoras, a se fazerem presente em primeira pessoa, sem modalizadores, fazendo com que essas novas produções sejam textuais ou não, mas também sensoriais, pois têm som, têm cheiro, têm paladar, têm diversidade, têm aconchego, mas também podem ter dor, e se livrar da dor é fazer as pazes com o presente. Por isso, considero que a violência simbólica de passar anos vendo a reprodução das mesmas obras circenses, evitou que as palhaças não se engessassem.

Cheguei à teoria porque estava machucada – a dor dentro de mim era tão intensa que eu não conseguiria continuar vivendo. Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender – apreender o que estava acontecendo ao redor e dentro de mim. Mais importante, queria fazer a dor ir embora. Vi na teoria, na época, um local de cura (hooks, 2013, p. 83).

Hoje, essas mulheres se encontram, dialogam, discutem suas práticas, quase que em um bálsamo, colaborando, assim, na construção de rotas para a cicatrização, para diminuir a dor pelo tempo em que foram negadas a criar. Poder ter liberdade para criar, propor teorias como cura, como conforto, tem sido o caminho da escrevivência, que arrisco chamar de **dramavivência**, significando “drama” = um registro para ser encenado (texto, desenhos, áudios, memórias...), produzido com o intuito de ser encenado; e “vivência” = o caso de ter vida; o processo de viver. O termo vivência é rico e se refere a uma experiência de vida que deixa marcas em uma pessoa de maneira duradoura. As vivências podem ser das mais variadas e dos campos mais diversos, mas se caracterizam através da aprendizagem, que nos marca de maneira profunda.

Já temos instrumentos suficiente para afirmar que existem características diferenciadas na criação das mulheres palhaças e que a vivência se torna um ponto de extrema

importância para essas novas formas de criação das palhaças. Reitero o conceito de “escrevivência”, a escrita que surge do cotidiano, da experiência das memórias de vida, tanto da artista, quanto da sua comunidade. Por isso, proponho chamar essas novas descobertas do fazer circense das mulheres de “dramavivência”, onde a cena é o espelho de uma vivência exclusiva desses corpos, no caso desta pesquisa, de mulheres nordestinas e nortistas. A escrevivência ganha o elemento da cena, juntando-se aos corpos dessas mulheres, para se solidificar em um instrumento teórico, que, com certeza, poderá ser problematizado e explorado em mais estudos, incluído em um grupo de trabalhos que possuem o viés conferido, edificando um diálogo intercultural, que tem como linha principal a experiência.

O sujeito autoral, aqui, se inscreve no texto (pensando texto como algo não propriamente escrito, mas uma escrita da cena). Segundo Eugênio Barba (2010), a dramaturgia não é apenas a uma composição literária responsável por temas, situações e contextos, propostos antes ou depois da cena. Ela é, além de tudo, uma prática que lida com o complexo do todo da cena e seus subsídios. É como se, por exemplo, a prática circense e a composição dramática não ficassem conectados somente ao espetáculo, mas em um todo, que envolve a criação. Daí essa dramaturgia dimensiona a questão da experiência circense e da sua vida para além do espetáculo, destacando toda uma parte sensorial e de construção de sentido (até por parte do público), em um fiel preenchimento de espaços. Ao tratar de uma dramavivência, permeia-se fazer esse estudo sobre o processo criativo da palhaça e todos os elementos que elas utilizam na composição de suas partituras escritas com os seus corpos. Apesar de muitas vezes não se tratar de um processo de escrita clássica, tem-se, na maioria das vezes, como ponto de partida o ofício de composição, tessitura e montagem de espetáculos, e não necessariamente precisa ser finalizado em forma de texto. Ou seja, a dramaturgia é composta mesmo sem o registro escrito.

Para entender melhor o que estou chamando de dramavivência, é necessário dividi-la em dois conceitos: partitura e subpartitura. A partitura é composta pela palhaça, de modo a fazer parte da composição da cena. No seu processo de composição, a palhaça experimenta, questiona, joga, improvisa, reage e, por fim, faz escolhas particulares e coletivas. É um trabalho autônomo e que, às vezes, não se tem um guia, e, por isso, acaba exigindo um olhar interno, simultaneamente ao olhar externo. Já a subpartitura possui extrema importância, pois lida com um campo das subjetividades, memórias e vivências em relação ao acontecimento circense e à vida, mas que é o ponto basilar para toda a continuação do processo de criação realizados pelas palhaças. Ela lida com um lugar oculto, porém não se encontra de maneira dissociada da

partitura, ou seja, não há lugar onde começa uma e termina a outra. Por isso, a importância das subpartituras. Elas estão presente em todos os caminhos da criação, desde a escolha dos materiais, no início do processo, até a escolha do treinamento e técnicas de corpo e voz. É ela que fornece base para todas as improvisações das palhaças e faz a ligação entre os pensamentos e práticas, ou, ainda, entre os pontos de vista da palhaça e da artista que a compõe. A subpartitura é o fio condutor invisível que une as partituras de atuações. Portanto, sem o que estamos querendo de chamar de subpartitura, as partituras tornariam-se apenas mímicas, movimentos e deslocamentos aleatórios. Além de ser esse fio invisível, auxilia a plateia na construção de seus reconhecimentos, sentidos e significados.

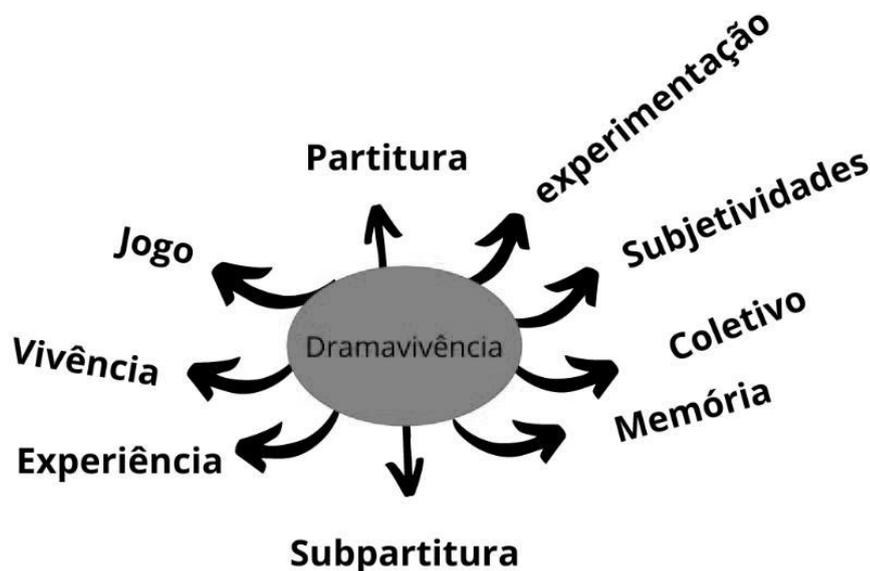


Figura 28- Elementos que compõe a dramavivência

No caso das palhaças Tapioca, Bandeira, Palita, Fulustreca, Estrelita e Girassol - que conheceremos melhor no próximo capítulo- e os seus trabalhos, todas se encontram em um lugar comum: justamente o que estou chamando de dramavivência. Ao lançar uma pergunta para elas acerca da relação das suas obras com a suas vivências, as respostas foram diferentes, mas todas se conectam de alguma forma, conforme mostrado no quadro.

QUADRO 2- Respostas das palhaças

Pergunta: “Seu trabalho dialoga com alguma vivência sua?”	Respostas
Odília Nunes - PE (Palhaça Bandeira)	Sim. Dialoga com o meu dia a dia. Principalmente com as minhas lembranças. É necessário observar que nas minhas obras desenvolvidas durante os últimos dezesseis anos de atuação com o teatro, a relação estreita entre vida e trabalho desenvolvido, se dilui. Com a palhaçaria mais que tudo.
Giovana Kurovski - TO (Palhaça Girassol)	Sim! Sempre que conto a história da pulga coloco nela um pouquinho de minha própria história, meus ideais e vontades.
Sandra Cordeiro - MA (Palhaça Fulustreca)	Totalmente, o meu saber está a serviço das cenas. É um convívio antropológico. Quanto mais aprendo, mais acrescento.
Romana Melo - PA (Palhaça Estrelita)	Totalmente. Nos meus trajetos venho me debruçando nesta arte que denomino de Palhaçaria Agridoce; são as misturas de sabores cômicos atravessadas pela relação afetiva com o alimento e a formação em nutrição.
Michelle Cabral - MA (Palhaça Palita)	Penso que tudo que eu faço tem relação com a minha vida de forma direta ou indireta.

Esse diálogo das cenas com a vivência das palhaças estudadas só reafirma os caminhos de criação dramaturgias dessas mulheres, colocando suas vivências dentro do fazer palhaçaria de cada uma. Destaco a todo momento que o que aqui estou chamando de “dramavivência” seria somente uma das diversas formas que essas mulheres palhaças andam se projetando cada vez mais. Não é uma receita de bolo, mas, sim, uma proposição acerca da criação dessas palhaças.

É importante, porém, que não se espere que alguma dessas palhaças atue como a outra. Esse processo da “dramavivência”, também vem afirmar que somos seres únicos! É

preciso respeitar as nossas individualidades. A ideia de que agimos da mesma forma não nos cabe mais, pois é uma maneira de negar a nossa humanidade, nossas individualidades e especificidades. Agora, novos caminhos estão sendo trilhados; cada uma tem a sua própria história e, ainda que sejam parecidas, são únicas. Cada uma é uma versão melhorada de si mesma. Cada uma sabe os percalços que passaram e não sucumbiram, (r)existiram! São vivências exclusivas de cada uma. Comparar e cobrar comportamentos semelhantes é perturbador e pode ser utilizado para tentar criar uma rivalidade onde não existe. Minha intenção não é a comparação, visto que comparar é negar à outra pessoa o direito de ser ela mesma. Meu desejo é que cada uma siga com suas histórias, cada dia criando um novo capítulo.

As seis palhaças estudadas aqui constituem em universos de sentidos e sistemas simbólicos alternativos, possibilitando novos olhares para os fatos ou, ainda, a própria criação, no sentido ético, de novas maneiras de existir criando. Se há um tempo atrás, teríamos palhaços utilizando-se da mesma obra em suas apresentações, hoje estamos em um campo fértil onde a produção de uma dramaturgia é exclusiva de cada palhaça.

Vejo as palhaças em um lugar diegético, onde se confunde com o real e com a própria existência da palhaça, numa rica organização de acontecimentos, visões, experiências e trabalho com a palavra. É uma escritura de (po)ética, pois produz uma desordem indiscernível entre o que a gente entende por ética e o fazer poético. O que veremos é que resistir por meio da palhaçaria é também reexistir. Para mulheres que tiveram suas vozes constantemente sufocadas, a dramavivência se torna um recurso de emancipação. O corpo das palhaças, que há séculos vem sendo submetido a um apagamento, grita “Sou eu quem crio!”, e faz questão de marcar com seu corpo. Marca-se no mundo, cria-se, liberta sua voz.

Observo mulheres querendo explorar os seus próprios valores, e também conhecer os seus próprios valores, conhecer as suas forças por meio da experiência pessoal, escavando os seus próprios interiores, as fontes eruptivas do humano universal, rompendo a mecânica de identificação da palhaçaria, dilacerando os superficiais valores, abarcando nelas o ser palhaça imediato e plantando as suas formas de fazer palhaçadas, como uma majestosa árvore, até que ela traga os frutos mais autênticos.

A (re)definição do papel das mulheres na arte da palhaçaria as coloca como sujeitas atuante em busca de suas autonomias e, assim, elas passam a ser revistas com suas próprias representatividades, ser mulher na cena, na história e na crítica circense. Funciona como um modo de subverter à objetificação, colocando a palhaça como sujeito ativo e histórico, fruindo,

buscando e contando as suas próprias histórias. Por isso, é muito importante efetuar o resgate das atividades dessas mulheres no circo e a valorização das suas produções intelectuais ao longo da história. Hoje, as mulheres palhaças destacam o circo como ferramenta artística e socioeducativa, que preza por apresentar de forma lúdica e simbólica, sem perder rigor artístico e de pesquisa, questões da agenda feminista, racial e social, as quais repercutem nos mais variados espaços, sejam públicos ou privados. Suas pesquisas e criações majoritariamente problematizam as representações tradicionais dadas às mulheres no circo canônico, nos meios de comunicação de massa e em diversos âmbitos sociais. Há uma constante busca por colocar em cena questões referentes às mulheres na sociedade atual, comprovando a necessidade e urgência de superarmos e afrontarmos velhos e novos desafios.

Por isso, vejo a reverberação da “dramavivência” nas obras das palhaças aqui citadas, posto que é uma forma de criação que pode surgir de qualquer tema, um saber desenvolvido com base na experiência das próprias palhaças e no entendimento de si mesmas, das suas práticas, das suas culturas e do mundo em que vivem. Assim, conseguem propiciar uma cena ou um espetáculo seu, mas que também dá voz à outras pessoas, ao mesmo tempo em que possibilita subverter discursos e práticas canônicas pertencentes a estrutura do patriarcado. Trata-se de um processo de pesquisa que pode ser mais extenso, porém envolve a parte criativa, a conexão dos conteúdos e formas, com tudo que a palhaça possa oferecer, como um processo político de trocas, renúncias, reivindicações e combinações. Possibilita, deste modo, a criação de um espetáculo/cena consistente e harmoniosa, pois, potencialmente, contempla todos os seus interesses e desejos, bem como o de diversas outras pessoas. Ressalto a importância e o valor do empoderamento, com a conscientização das mulheres sobre os feminismos e a luta por seus direitos como cidadãs, artistas, como profissionais qualificadas e respeitadas no lugar que desejarem ocupar. Dessa forma, terão espaço para serem legitimadas por suas contribuições na história do circo e da humanidade.

3 AS MULHERES PALHAÇAS DAS REGIÕES NORTE E NORDESTE DO BRASIL

Caminhar em busca de saber como essas mulheres palhaças andam criando foi algo desafiador, visto que é um campo ainda pouco pesquisado. Mesmo que já encontremos pesquisas falando sobre mulheres palhaças, ainda temos muito o que trilhar para difundir esses conhecimentos. A pesquisa sobre criação oriunda de mulher palhaças é restrita; ao

mencionarmos as mulheres nortistas e nordestinas, os resultados são ainda mais escassos. Por isso, a importância de discutir as produções dessas mulheres, lembrando que me desafio aqui a chamar essas criações de “dramavivências”. Falar e deixar registrado a obra dessas seis palhaças é satisfatório e enriquecedor.

Como já refletimos anteriormente, a história das mulheres é uma história construída com silêncios, como destaca Perrot (2007). Contudo, as histórias das feministas brasileiras e das palhaças rompe com os silêncios impostos por longos anos e traz a luta como um lugar de protestos, mas também festivo. Falar de mulheres do Norte e Nordeste é pensar também na quebra de preconceitos/paradigmas que as mesmas são colocadas; que Norte e Nordeste são tudo “farinha do mesmo saco”²⁷. Inúmeras vezes, em diversas mídias, ainda encontramos discursos de ódio que se alastram em discriminações decorrente de ideias errôneas acerca dos povos dessas regiões, que prestam um desserviço ao fomentar uma visão pejorativa das mesmas.

Desfazer tal preconceito tem como objetivo principal demonstrar a importância das referidas regiões para a formação econômica e cultural do nosso país, bem como desconstruir essas dissimulações, quebrando os estereótipos construídos aos longos dos anos. Fazer isso é colocar em destaque as nossas potências, fazendo com o que o mundo conheça e entenda a importância das regiões Norte e Nordeste para a nossa formação, bem como perceba o peso da presença dessas regiões na história brasileira. Nossos povos são diversos e plurais e essas seis palhaças são grandes exemplos de diversidade. Apreciem e se conectem a essas grandes mulheres palhaças!

Faremos, a partir daqui algumas paradas em quatro estados brasileiros: MA, PE, PA e TO. Iniciaremos essa viagem por onde tudo começou, no Maranhão. Vale ressaltar que tive a oportunidade de assistir pessoalmente apenas a dois espetáculos, os das duas palhaças maranhenses. Os demais foram assistidos de maneira remota, via *YouTube*.

3.1 Sandra Cordeiro, a Palhaça "Fulustreca Esmeraldina Trufaldina dos Anzóis Levada da Breca"

Sandra Maria Barbosa Cordeiro Medeiros, natural de Pinheiro, um município do estado do Maranhão, Brasil, localizado na microrregião da Baixada Maranhense, nasceu em 14

²⁷ Expressão idiomática popular usada para expressar a ideia de que um conjunto de pessoas pertence a um mesmo grupo.

de setembro de 1955. Com um currículo extenso de Atriz, Bonequeira, Palhaça e Dramaturga, licenciada em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas, especialista em Estética, pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e professora Mestra em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UNB).



Figura 29 - Sandra Cordeiro

Fonte: <http://blogdasemanadoteatro.blogspot.com>

Sandra iniciou sua trajetória na palhaçaria em 1982, quando fez um teste para substituir o palhaço do espetáculo chamado "Estrepolias na Ribalta" de um grupo de teatro do Maranhão, o Gangorra. A partir do teatro, iniciou a sua caminhada na palhaçaria, dando vida ao "Palhaço Fantasia", que foi o seu palhaço por 10 anos. Ela conta que a sua escola de palhaçaria, foram as suas vivências ao fazer animações em festas infantis, bem como o convívio com palhaços do circo tradicional.

Aprendi com o palhaço Castanhinha, Marreta; com o palhaço Garranchinho viajei três meses acompanhando o seu circo Brasil Portugal pela baixada maranhense. A Companhia Circense de Teatro e Bonecos foi outra escola, por lá passavam artistas de todas as habilidades. Convivi com Beto Bittencourt, bonequeiro e palhaço, depois com Palhaço Beleza, Borrãozinho, Micharia, Roleta, Dedinho e mais tarde com Keké Kerubina. Aprendi vendo o palhaço Xuxu, Tonheta, Annie Fratelline etc. (CORDEIRO, 2021. Informação escrita²⁸).

Sandra conta que nos primeiros anos sendo palhaço, só convivia com palhaço, não havia nenhuma referência de mulher palhaça "e uns diziam que palhaço não tinha sexo."

²⁸ Trecho retirado da entrevista realizada via plataforma *Google Forms*, respondida no dia 31/07/2021. No apêndice B, consta a entrevista completa.

Por isso, o pensamento de que o palhaço Fantasia também não tinha um sexo; ela não se sentia como um homem representando aquela figura, era apenas palhaço. Abaixo, conta a história de quando percebeu que era palhaço homem.

Quando fui me ligar que ele era homem, foi em uma brincadeira com uns meninos, e para eles o palhaço fantasia era homem, o figurino dele era de homem, um paletó... mas eu não me sentia homem. Daí eu percebi que fantasia era homem, pelas características deles... (CORDEIRO, 2019, relato concedido ao canal do YouTube d'O circo do asfalto).

Então, após 10 anos convivendo com o Palhaço Fantasia, alguém a questionou do porquê ela não fazia uma palhaça, já havia muitos palhaços e poucas palhaças. Foi a partir desse questionamento que nasceu a palhaça “Fulustreca Esmeraldina Trufaldina dos Anzóois Levada da Breca”, em 1992.



Figura 30- Fulustreca

Fonte: Manlio Macchiavello

Ao “parir” a Fulustreca, Sandra relata que se encontrou: “me senti mais à vontade, mais solta, mais livre”. Daí, surge a vontade de criar cenas com a temática de “coisas de mulher”. De primeira, ela conta que só queria falar sobre tais temas. Mas depois começou a querer trabalhar com todos os assuntos que envolviam o ser humano (ou, como ela mesma chamou, “coisas de gente”), mesmo que sempre direcionado a mulher. Ela destaca as cenas produzidas: “tenho uma cena da violência sexual infantil, autoexame da mama e a outra relação entre homem e mulher, relação de vivências, relacionamento.”. Fulustreca é uma palhaça de rua e conta que uma das suas maiores preocupações quando iniciou o seu ofício foi a de não ter um espetáculo, de não ter uma cena.

Além de palhaça, Sandra é uma grande bonequeira, e uma das vontades dela era trabalhar com a sua palhaça e com o boneco, juntando as duas linguagens que ela domina, mas relata o quanto difícil é fazer essa junção: “O boneco engole o palhaço... aí eu criei uma forma animada com o tecido.” Na cena de violência contra mulher, o tecido representava o homem.

Sandra por sua vez, relata o quanto acha importante trabalhar em suas obras questões políticas e sociais (ela fez parte de partidos políticos, mas hoje não faz mais). Então, através da palhaçaria, ela encontrou à sua maneira de fazer as suas manifestações e reivindicações: “Minha tribuna é o palco, é dela que eu vou fazer o meu discurso, minha manifestação”.

É importante perceber como Sandra Cordeiro, palhaça Fulustreca, subverte o seu espaço. Nós temos aqui um relato que corrobora com a representação já explicitada no primeiro capítulo: a mulher que queria fazer palhaçaria, mas só lhe foi apresentado a possibilidade da figura do palhaço (homem), e com isso, precisou trabalhar com todas as características criadas pelos homens do que é ser palhaço. Quando rompe essa barreira e se torna palhaça, há uma sensação de pertencimento maior, ela se sente parte daquilo, ela se empodera. O empoderamento, ideia sempre presente nos movimentos feministas, também está disponível e aberto no universo da palhaçaria.

Para nós, feministas, o empoderamento de mulheres é o processo da conquista da auto-determinação. E trata-se, para nós, ao mesmo tempo, de um instrumento/meio e um fim em si próprio. O empoderamento das mulheres implica, para nós, na libertação das mulheres das amarras da opressão de gênero, da opressão patriarcal (SARDENBERG, 2006, p. 2).

Por isso a importância de empoderarmos as mulheres para que elas possam ter a oportunidade de fazer as suas próprias criações e revoluções, para que possam enxergar-se em grau de equidade²⁹ para com os homens.

Sandra provavelmente, representa, hoje, uma das mulheres com maior tempo de atuação na palhaçaria no Brasil, com quase 30 anos de Fulustreca.

3.1.1 A mulher Ambulante

O espetáculo que iremos conhecer da palhaça Fulustreca é o “A Mulher Ambulante”, que reúne cenas de forma não-linear. Consequentemente, as mesmas conseguem ser apresentadas isoladamente. São três cenas que compõem o espetáculo: a cena da doutora Fulustreca, a cena da Criança e, por fim, a cena da violência doméstica sofrida pelas mulheres. Sandra ainda explica o porquê da escolha do nome do espetáculo:

"A Mulher Ambulante", aquela que não tem paradeiro certo, recolhe das suas andanças, do seu dia a dia, das suas vivências e aprendizagens o combustível para enriquecer e aprofundar suas cenas. Cada apresentação uma nova descoberta, uma

²⁹ Significa que cada pessoa é diferente, com isso cada um tem uma necessidade específica e precisam de soluções diferentes para terem oportunidades iguais.

necessidade de melhorar a sua brincadeira. (CORDEIRO, 2021. Informação escrita).³⁰



*Figura 31 - Desenho do espetáculo "A mulher Ambulante"
Fonte: acervo Sandra Cordeiro*

O nome “A mulher ambulante” também nos faz lembrar das mulheres que trabalham como autônomas, tendo que se reinventar sempre para conseguir sobreviver em meio a tanta falta de emprego. Segundo Melo e Teles (2000), a atividade de ambulante é majoritariamente masculina, mas com uma tendência crescente na participação feminina. É possível conectar aqui com as ideias explanadas no primeiro capítulo. No mundo patriarcal em que vivemos, a rua é apenas para os homens. No espetáculo da Fulustreca, porém, somos apresentadas à uma mulher na rua, fazendo cena e incentivando outras mulheres. Abaixo, uma pequena visão da produção criativa do espetáculo da Palhaça Fulustreca.

Cena I - Dra. FULUSTRECA

A cena inicia com Fulustreca vestida com o jaleco e disposta a oferecer consultas para solucionar todos os problemas das pessoas. Para isso, ela convida alguém da plateia para o picadeiro/palco, de modo que a pessoa entre no jogo e se “consulte”. Após as consultas

³⁰ Trecho retirado da entrevista realizada via plataforma *Google Forms*, respondida no dia 31/07/2021. No apêndice B, consta a entrevista completa.

individuais, veste seios de borracha e convida as mulheres da plateia a fazerem o autoexame das mamas.



Figura 32- Cena I Auto exame de mama

Fonte: Manlio

A cena possui dois pontos importantes: um apelo à população para o autocuidado, a partir de um jogo de frases engraçadas com o convidado da plateia, bem como a descrição do autoexame em si. Fulustreca, além de fazer um alerta muito relevante sobre o câncer de mama, ainda ensina as mulheres a detectarem quaisquer intercorrências em suas mamas. O câncer de mama é no Brasil o câncer mais comum entre as mulheres.

- Em mulheres, Brasil, 2020

Localização Primária	Casos Novos	%
Mama feminina	66.280	29,7
Outros	66.170	29,7

Figura 33 - Estimativa de Câncer no Brasil, 2020

Fonte: INCA

Cena II - A criança

Fulustreca pega uma mala, coloca no meio do palco/picadeiro e começa a trocar de roupa. Tira o jaleco e, por baixo, está vestida com uma blusa branca e uma fralda de pano. Da mala, ela vai tirando acessórios que representam crianças, como, por exemplo a chupeta e boneca. Mais uma vez interagindo com o público, trazendo-os para dentro da cena, Fulustreca sai à procura de sua mãe com um espelho na mão e, assim que a encontra, a convida para sentar

em uma cadeira no meio do palco de modo a contar um segredo para ela. Tal segredo era que, quando a mãe saía de casa, seu tio lhe abusava e a ameaçava, em caso de contar para alguém. Assim que ela conta, pede para a mãe lhe proteger e entrega um livro em formato de coração com a seguinte frase: “O que me assusta não é o grito dos maus, o que me assusta é o silêncio dos bons”. Fora do coração está escrito “Disque 100”.



Figura 34 - Cena II Criança

Fonte: Manlio

Esta cena revela um alerta aos espectadores acerca de uma realidade muito difícil: os casos de abuso sexual contra crianças e adolescentes, mostrando que os agressores podem ser pessoas próximas, aqueles que não imaginamos. Apresentar tal questão em cena revela, além da denúncia, as consequências e desdobramentos de um ato cruel na vida de milhares de vítimas.

Cena III - Violência Doméstica

Na última cena do espetáculo, Fulustreca pega um pano e começa a animá-lo, representando um homem. A cena se inicia sem fala, só com uma música ao fundo e a palhaça bailando com o pano. Em seguida, ela começa a apanhar do pano. Após o fim da “briga”, a palhaça começa a enrolar o pano, fazendo uma espécie de trouxa, e falando algumas frases sobre o relacionamento; pega o pano com força e o coloca dentro de uma caixa fechada. Finaliza a cena com uma placa escrita “Lei Maria da Penha”.



Figura 35- Cena III Violência Contra Mulher

Fonte: Manlio

A cena suscita uma questão muito dura, vivida pelas mulheres; hoje, o Brasil ocupa a 5ª posição no ranking mundial em feminicídio, segundo dados do Mapa da Violência 2015 - ONU.

O espetáculo “A mulher ambulante” é um expositor ambulante de informações e denúncias de problemas sociais, majoritariamente sofridos por mulheres. Sandra, por ser professora e ativista, usa de suas habilidades para criar os seus espetáculos, usufruindo das misturas de linguagem. Como também é bonequeira, trabalha com teatro de animação e traz essas suas vivências para a cena, demonstrando que o seu espetáculo pode ser considerado uma dramavivência. Sandra possui o roteiro completo escrito desse espetáculo:

"A Mulher Ambulante" que prefiro nominar de brincadeira, nasceu da necessidade de acrescentar à forma de brincar usando apenas números soltos, uma brincadeira que tivesse uma costura dramática. Queria algo que falasse de mulher, de criança, de gente, de amores, de dor. Queria muito profundamente fazer algo que juntasse também a palhaçaria e o boneco. De posse desses desejos, criei três cenas e as rechei das minhas vivências, aproveitando os saberes e habilidades adquiridas. Embora tenham um roteiro estabelecido, as cenas são abertas e dependendo do público, tempo ou outras situações, elas podem se estender, serem acrescentadas de dados e o que convier. A plateia é sempre convocada a participar ativamente do espetáculo. (CORDEIRO, 2021. Informação escrita)³¹.

³¹ Trecho retirado da entrevista realizada via *plataforma Google Forms*, respondida no dia 31/07/2021. No apêndice B, consta a entrevista completa.

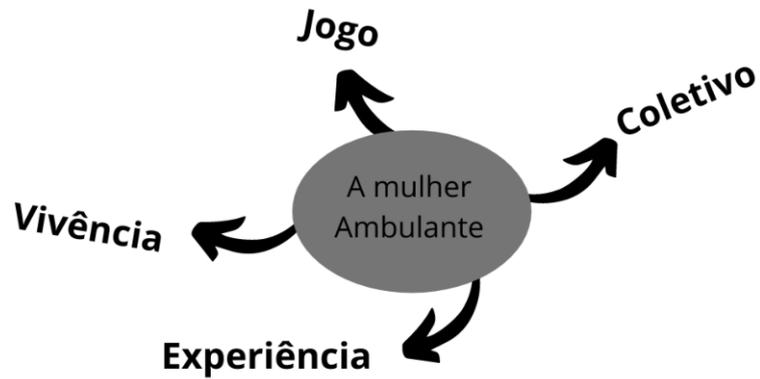


Figura 36 - Composição dos elementos do espetáculo "A mulher Ambulante"

3.2 Michelle Cabral, a palhaça Palita Presepada

Michelle Cabral, natural de São Luís- MA, atua no cenário artístico maranhense e nacional desde a década de 90. É mãe, artista docente do curso de Licenciatura em Teatro e do programa de Artes Cênicas – PPGAC, da Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Doutora em Comunicação Social pela PUC/RS, Mestre em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ e Bacharel em Artes Cênicas-Direção Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO.



Figura 37 - Michelle Cabral

Fonte: Instagram pessoal

Michelle iniciou a sua trajetória no circo a partir do contato com o artista Irê Amaro³², que vinha do circo tradicional, tinha abandonado a lona e estava morando em São Luís, atuando como artista circense na cidade. Michelle, em entrevista feita para essa pesquisa, conta que, ao trabalhar com o Irê, interpretava diversos personagens, tais como: fada, bailarina, *partner* nas mágicas e números circenses, e até escada para o palhaço Beleza (Irê Amaro) nos esquetes circenses. Até que, em um dia, o palhaço que fazia o Branco com o

³² Irê Amaro palhaço Piauiense.

Irê, não apareceu para apresentação. Michelle, então, teve de substituí-lo, pois já acompanhava a dupla e sabia todos os números circenses: “Irê me emprestou uma roupa do Beleza, que ficou muito folgada, a calça ficava caindo e foi uma trapalhada só. Vendo-me magrinha dentro daquela roupa folgada, o Irê me batizou Palhaça Palita (o feminino do palito) e assim, meio no susto, em 1996, nascia a Palita Presepada.



Figura 38- Palita Presepada Fonte: acervo pessoal da palhaça

3.2.1 Espetáculo Palita Arruaçando

O espetáculo que iremos apreciar aqui é o “Palita Arruaçando”, o primeiro solo da palhaça Palita, que iniciou seu processo de construção em 2016. O espetáculo é dividido em 5 quadros. Michelle explica o porquê da escolha do nome do espetáculo:

O espetáculo já se chamou Super Muié (foi a primeira ideia) Arruaçando (foi a segunda) e Palita Arruaçando. Arruaçando por que a ideia sempre foi fazer na rua e com jogos de improvisação/quadros, então seria uma certa "bagunça", uma confusão, ou arruaça. O primeiro nome Super Muié, era porque a primeira ideia girava em torno da transformação da Palita em super heroína, mas eu não consegui desenvolver a dramaturgia dessa ideia, então ficou pra trás. Mas quando eu apresento só o número/quadro, eu chamo de Super Muié. (CABRAL, 2021. Informação escrita).³³

Antes então de se tornar, de fato, Palita Arruaçando, Michelle ainda fez experimentações com o número Super Muié e acabou incluindo-o no espetáculo. “Meu corpo determina o que eu vou fazer.” (CABRAL, 2021, informação verbal). Abaixo, a jornada de conhecimento da produção criativa do espetáculo da Palhaça Palita.

³³ Trecho retirado da entrevista realizada via plataforma *Google Forms*, respondida no dia 24/09/2021. No apêndice B, consta a entrevista completa.

Quadro n° 1

A cena se inicia com Palhaça Palita dirigindo um “possante” (um carro) turbinado, entrando em cena com grande exibição, mas o possante começa a falhar e ela fica aborrecida. Então, chama alguém da plateia que entenda de carros para ajudá-la e os dois chegam à conclusão que a falha do carro é graças à falta de gasolina. Palita conta ao público o porquê da falta de gasolina: ela teria boletos para pagar e a situação não estaria fácil para conseguir um emprego. Foi aí que ela teve uma ideia: decide realizar um espetáculo de circo, já que é a única coisa que ela sabe fazer. Contudo, para realizar esse espetáculo circense, ela precisaria gravar um clipe, de modo a ser contratada pelas produtoras. Pede, então, ajuda para que o público interaja com ela, lhe ensinando o refrão da música “Possante, possante, possante, possante, tô me sentindo importante! Possante, possante, possante, possante, uma lady ao volante”. Ela faz um pacto com o público de que, quando ela entrasse no carro cantando a música, ao chegar no refrão, todos cantariam juntos. Após a música, ela se direcionaria à plateia, dizendo que se tornaram “íntimos, né?”. Nas “intimidades musicais”, ela os convida para brincar.

Essa cena traz questões importantes que estamos vivendo atualmente, tal qual o aumento do preço da gasolina. Outro ponto a se destacar é o estigma de que mulheres não dirigem bem, comparativamente aos homens. Mesmo que seja de forma inconsciente, Michelle nos leva a refletir acerca desses assuntos.



Figura 39- Início do espetáculo, Palita e seu possante

Fonte: Print do vídeo do espetáculo

Quadro n° 2

O primeiro número que ela faz junto às crianças da plateia é o de Escapismo da Corda; logo depois, apresenta outra brincadeira de equilíbrio (equilíbrio da garrafa em um pedaço de tabua fino), que ela convida um homem para desafiá-la. Os dois, então, ficam tentando

equilibrar, mas ambos não conseguem, até que a Palita enfia a sua garrafa em um buraco em sua tábua e, assim, consegue equilibrar. Nessa cena, começa a desfilar e colocar a tábua em variadas posições, enquanto o homem não consegue fazer nada. Palita depois conta para ele que o enganou, mas que era uma brincadeira. Cena descontraída, onde Palita se joga diretamente ao público, utilizando-se de brincadeiras.



Figura 40- Cena do equilíbrio da garrafa

Fonte: Site da cia Miramundo

Quadro n° 3

A palhaça começa a perguntar ao público o que mais o espetáculo dela precisa, e fica pensando juntamente a eles que tipo de cena não pode faltar em um espetáculo. A todo tempo, incentiva o público a contribuir com a dramaturgia do espetáculo, até chegar no entendimento de que falta: uma história de amor. Ela escolhe duas pessoas da plateia para formar um par romântico e instaura um clima de novela mexicana para cena, virando o cupido do casal. Quando o casal começa a dançar, Palita pede para que o DJ toque uma música romântica e ele solta: “Eu quero tchu, eu quero tchá, eu quero tchu tcha tchá thcu thcu tchá”. Ela fica no palco, toda atrapalhada, sem saber o que fazer, e pede para trocar a música, já que a música anterior não era de amor. Neste momento, então, o DJ começa a tocar “Você é luz, é raio, estrela e luar...” e o casal sai de cena. Novamente, de forma descontraída, demonstra as dificuldades que os artistas enfrentam em não ter patrocínios para as suas produções.



Figura 41 - Cena da história de amor

Fonte: site da Cia Miramundo

Quadro n° 4

Palita resolve fazer outro número de mágica: o Escapismo do Saco, e desabafa com o público que sua última tentativa não foi uma boa experiência pois ela havia ficado presa. Chama, então, as crianças para amarrá-la, para que, quando ela saia do saco, seja transformada em SUPER MUIÉ! Começa, nesse momento, a sonoplastia de apresentação da Super Muié, narrada por um homem, que diz: “É um pássaro? É um avião? Não! É a Super Muié! Ela passa! Ela lava! Ela limpa toda a sujeira e cozinha muitas delícias para toda a família...”, enquanto vai fazendo as movimentações de todos os trabalhos narrados pela voz, até não aguentar mais. Faz, então, uma interrupção e se questiona se ninguém vai lhe ajudar. Até que ela decide mudar a apresentação da Super Muié, chamando uma nova apresentadora.

Texto da apresentadora:

“É um jarro? É um violão? Não! É a Super Muié! Ela é inteligente, bonita e super corajosa. Ajuda os fracos e protege os pequeninos. Porque ela é forte! (pausa) revolucionária, a Super Muié vira o mundo de cabeça para baixo. (pausa) Aplausos para a nossa heroína, Super Muié!”. À medida que a apresentadora lê o texto, a Palita vai fazendo ações corpóreas de força e resistência.



Figura 42- Cena da "Super Muié"

Fonte: site da cia miramundo

Um comentário interessante desse quadro é que “A Super Muié” começou como um experimento, onde Palita saía pelas ruas do centro comercial de São Luís-MA, conhecido como “Rua Grande”, mostrando-a como uma mulher poderosa, engajada, que podia fazer o que quisesse, incentivando e encorajando as mulheres a encontrarem suas forças, para não ficarem tristes, desanimadas. A palhaça utilizava luvas de boxeadora para passar a energia positiva da “Super Muié”. Na cena apresentada, palhaça Palita constrói percepções que subvertem a forma tradicional de estar no mundo patriarcal no qual estamos submetidos. Apropria-se dos signos gerados pela representação do “*Superman*”, transgredindo as estruturais tradicionais impostas pela sociedade, como a supervalorização do homem em relação à mulher. A cena e a intervenção relatam e promovem uma experiência de desconstrução da mulher dita como “sexo frágil”.

Quadro n° 5

Palita pega um buquê de flores e anda em direção à plateia, declamando versos de amor enquanto distribui as flores.

Começamos a notar que a argumentação dramaturgica do espetáculo surge em dois momentos: primeiro, a relação da palhaça com o seu carro; em segundo lugar, a relação da mulher com os fazeres domésticos, que se revolta e reescreve uma história de empoderamento para a mesma. Ao final do espetáculo, como já vimos, a Palita termina dialogando diretamente com o público. A interação direta com esse público vem de um interesse da Michelle Cabral, ao relatar que não gosta de trabalhar com solos/monólogos. Diz que a alternativa encontrada

por ela para jogar com o outro nesse espetáculo foi introduzindo o espectador na cena. Isso compactua com o pensamento de Augusto Boal, quando ele defende que todos os seres humanos são atores/atrizes porque atuam, e espectadores, porque observam: “Somos todos espect-atores” (BOAL, 2011, p. 09). O espetáculo adota um estilo estruturado em diversas habilidades circenses (mágica, acrobacia, equilibrismos etc.) e linguagem verbal popular.

Podemos inferir que o trabalho da Michelle Cabral, consegue explorar as técnicas que compõem as dinâmicas cômicas da palhaçaria tradicional como: contato com o espectador, olhar como essência de comunicação, o exagero nos gestos, a utilização de músicas, contrastes no humor etc., mas vem exibindo aspectos de padrões femininos e relativos às suas indignações, com questões diversas, trazendo também contextos das suas experiências vividas durante a sua formação circense. Além de apresentar um lado extremamente teatral, dando destaque à sua formação como professora de teatro, o que acaba sendo transferido para a sua prática. Assim, considero que o espetáculo da Palita se caracteriza como uma dramavivência.

Uma ressalva: por conta da pandemia do Covid-19, o espetáculo “Palita Arruaçando” sofreu algumas alterações, para se adaptar ao um espetáculo com apresentação remota.

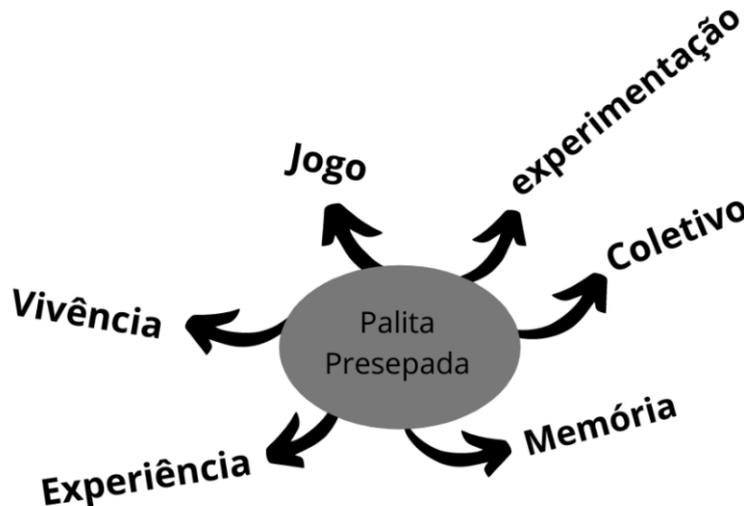


Figura 43- Composição dos elementos do espetáculo "Palita Arruaçando"

3.3 Odília Nunes palhaça Bandeira

Odília Nunes, natural de Tuparetama - PE, é atriz, palhaça, dramaturga, cordelista, diretora teatral e produtora. Iniciou sua carreira artística aos 17 anos de idade. Seu interesse pelas artes foi influenciado pelos circos itinerantes que passavam em sua cidade. Conseguia ingressos gratuitos por ser melhor amiga da filha do prefeito. Assim que terminou o ensino

médio, saiu da sua cidade natal e foi em busca do seu sonho de viver de arte. Passou a ser integrante da cia de teatro Máscaras de Teatro, de Petrolina, e conta em entrevista feita para esta pesquisa, que essa companhia fora sua grande escola: “Fui da cia Máscaras de Teatro por 4 anos, que foi minha grande escola. Aí estudei teatro físico”.



Figura 44- Odília Nunes Fonte: revista continente

Logo que saiu da cia Máscaras de Teatro, Odília sentiu a vontade de criar um espetáculo solo, e foi daí que construiu seu espetáculo “Decripolou Totepou”. A partir desse espetáculo, nasce sua palhaça Bandeira, em 2005.

Fui da Cia Máscaras de Teatro por 4 anos, que foi minha grande escola. Aí estudei teatro físico. Quando sai do grupo, desejei experimentar um trabalho solo. Assim nasceu o DECRIPOLOU TOTEPOU que no início, tinha uma partitura física, Bandeira não era reconhecida por mim mesma como sendo a minha palhaça. Até que um ano depois de brincar este espetáculo, um amigo palhaço me diz: "Bandeira é sua palhaça!", assim pude olhar pra ela com esta perspectiva. (NUNES, 2021. Informação escrita).³⁴

A palhaça Bandeira é inspirada em Juraci, uma mulher que vivia na rua em Recife e ocupava uma praça com suas instalações, que faziam com que Odília lembrasse dos pequenos circos. Mas, traz consigo também as referências do Mateus, personagem da brincadeira do Cavalo-Marinho - PE.

³⁴ Trecho retirado da entrevista realizada via plataforma *Google Forms*, respondida no dia 26/07/2021. No apêndice B, consta a entrevista completa.



Figura 45- Palhaça Bandeira Fonte: Leonardo Valério

Não poderia deixar de ressaltar que Odília Nunes, por sua vez, anda espalhando seus saberes, inclusive, para suas duas filhas, Violeta e Helena, que criaram um espetáculo chamado “Nós sem nossa mãe”.

Diariamente a tradição circense, tradição oral e repasse de conhecimento entre gerações acontece dentro da minha casa. Minhas filhas, de 13 e 11 anos já são palhaças. Me acompanham desde que nasceram no fazer teatral e circense. No espetáculo, “Nós Sem Nossa Mãe”, brincado por Violeta e Helena, podemos ver em prática o que chamo de “Teatro de Memória”. Onde lembranças, relatos e causos vividos no dia a dia, viram poesias de cena. (NUNES, 2021. Informação escrita).³⁵

Nota-se uma passagem de conhecimento de geração para geração, conhecimento este passado por uma mãe e palhaça.



Figura 46 - Foto do espetáculo "Nós Sem Nossa Mãe"

Fonte: <https://www.itaucultural>

³⁵ Idem.

Odília é uma poesia ambulante. Tudo que toca vira arte, por isso, debruçemos sobre seu espetáculo, “Decripolou Totepou”.

3.3.1 Espetáculo Decripolou Totepou

Decripolou Totepou, é um espetáculo totalmente diferente dos outros dois já relatados aqui. Somente o nome já desperta curiosidade e Odília discorre à respeito de seu significado: “DECRIPOLOU TOTEPOU - DE CRIanças, POetas e LOUcos, TODos TEMos um POUco, é uma trava língua, utilizando a primeira sílaba de cada palavra. Queria algo divertido.”

Não é possível separá-lo em cenas, pois é um espetáculo que perpassa por várias poesias, músicas e histórias, todos embricados em uma coisa só. Apesar disso, podemos pensar nele em dois momentos.

Primeiro momento

Bandeira entra em cena carregando sua maleta e convidando o público a se aproximar para assistir ao espetáculo. Bandeira é uma palhaça faladeira que chama e conversa com a plateia sobre as mais variadas situações, utilizando um figurino cheio de acessórios, que a auxiliam ao longo do espetáculo. Após essa chamada, ela cheira uma flor e começa a cantar uma música: “Tompei, tompei, tornei tompar, perna fina no meio do mar, eu vou ali mais volto já, eu vou chupar maracujá. Eu vou ali e volto cedo, eu vou chupar o meu azedo”. E assim vai criando um universo de poesias com rima junto ao espectador.

Ao termino da música, a palhaça diz que não vai poder continuar com o espetáculo porque está doente, diz que sua doença é “dor de boneca” e começa a chorar, molhando a plateia com sua suposta lágrima. Conta, então, como adquiriu essa dor: a partir de uma briga de duas garotinhas pela disputa de uma boneca de pano! Elas ficaram puxando a boneca até que a mesma se rasgou ao meio e, para infelicidade de Bandeira, essa boneca era a sua de pano, “Pilar”, que tinha sido um presente da sua bisavó. Volta a chorar e fica triste, dizendo “estou sofrendo muito, é tão ruim perder alguém que nós gostamos”. Senta em cima da sua mala e escuta uma voz “Oh de casa!”. Se espanta, abre sua mala e é o “Sr. Moraes”, um boneco mamulengo. Começa a animá-lo e os dois iniciam uma conversa sobre a dor de boneca, pedindo uma receita de remédio para passar essa dor. “Sr Moraes”, então, realiza alguns truques de

magia para afastar a tristeza. Nesse momento, Bandeira entende que a vida precisa continuar mesmo quando perdemos algum ente querido, e volta animada, dizendo que vai continuar o espetáculo, guardando o boneco na mala novamente.



Figura 47 - Bandeira com o Sr Moraes

Fonte: Bancante. org

Segundo momento

Animada, Bandeira “reinicia” o seu espetáculo contando a sua história em buscas dos seus sonhos.

“Há muito tempo atrás, eu decidi que eu queria agarrar nas alças da minha maleta e ir embora, pelos rastros do meu sonho, antes que o meu sonho morresse e meu sonho nada mais é: do que sair por aí por esse mundão a fora... Eu quero contar histórias pros outros encantar” (fala do espetáculo Decripolou Totepou)

Relata que ela traz consigo só os costumes que aprendeu e que na sua bagagem só tem “força e fé”; coloca um nariz de palhaça. Tudo isso ela conversa usando os sons dos objetos que compõem o figurino da palhaça.

Assim, a Palhaça Bandeira, vai contando quem faz parte do seu circo e revela “só tem palhaça”. Cria vários pequenos números com a plateia, faz outro número de bolinhas e pede ajuda da plateia para ensiná-la a jogar os malabares. Depois, um número onde chama uma pessoa corajosa e propõe para que ela beba um líquido. Logo depois explica que o líquido se chama “istriquinina mortífera cataverica”, um veneno que mata em 5 minutos, mas que não irá deixá-lo morrer, arranjando um jeito de lhe salvar.



Figura 48- Espetáculo Decripolou Totepou: Número de bolinhas

Fonte: g1 globo pernambuco

Pega em sua mala um objeto que é modelável (diz que é um menino), que se chama “Traca Traca”. Ela consegue fazer várias imagens como, por exemplo: o menino, um cachorro, um peixe, uma casa, um lago. Ao passo que conta a história desse menino, cria as imagens com o objeto.



Figura 49- Espetáculo Decripolou Totepou: Número com o Traca Traca

Fonte: Eric Gomes/Secult PE

A cena final do espetáculo é quando Bandeira, pega em sua mala um *swing poi* que se chama “balagandã” -ele pode ser qualquer coisa que você quiser- e começa a manipulá-lo, declamando uma poesia

“Se eu, tivesse asas de passarinho voando leve eu, singrava o ar. Vagalume em noites escuras, cigarras ao luar, elevadas em canções, sublimada em poesias eu sobrevoaria as gaiolas e cantaria fortuito noite e dia.” E canta “Eu sou um canarinho, eu sou um

bem-te-vi, e eu canto para liberdade e eu canto para existir” (fala do espetáculo Decripolou Totepou)

Ela continua contando uma história que já viveu, declamando o texto:

“Vai já pra dentro menina!

Vai já pra dentro estudar!

É sempre essa lengalenga

Quando o que eu quero é brincar...

Eu sei que aprendo nos livros,

Eu sei que aprendo no estudo,

Mas o mundo é variado

E eu preciso saber tudo!

Se eu me fecho lá em casa,

Numa tarde de calor,

Como eu vou ver uma abelha

A catar pólen na flor?

Como eu vou saber da chuva

Se eu nunca me molhar?

Como eu vou sentir o sol,

Se eu nunca me queimar?

Como eu vou saber da terra,

Se eu nunca me sujar?

Como eu vou saber das gentes,

Sem aprender a gostar?

Quero ver com os meus olhos,

Quero a vida até o fundo,

Quero ter barro nos pés,

Eu quero aprender o mundo!”

Assim, o espetáculo Decripolou Totepou chega ao final. Entre uma brincadeira/número e outro, Bandeira nos passa a importância da convivência, das amizades, da ajuda ao próximo e, sobretudo, da celebração da vida. Além disso, consegue mobilizar vários agentes marginalizados dentro do seu espetáculo: o circo, a mulher palhaça, a poetisa e o artista que

quer viver de arte, etc. Desta forma, consegue acionar o que estamos chamando de dramavivência, visto que sua obra caminha por toda a sua história, sendo artista-mulher.

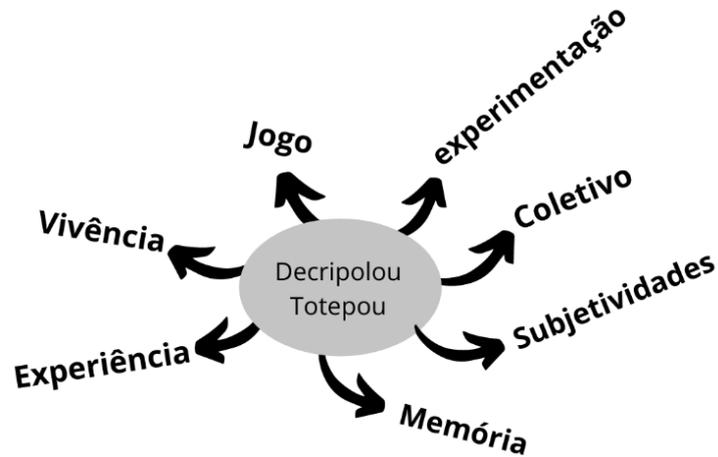


Figura 50- Composição dos elementos do espetáculo Decripolou Totepou

3.4 Romana Melo, a Palhaça Estrelita

Romana Melo, natural de Belém do Pará, é atriz-palhaça e artista-pesquisadora do grupo de teatro Palhaços Trovadores, na cidade de Belém. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Mestra em Artes (2016) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes pela Universidade Federal do Pará, possui Graduação em Nutrição pela Universidade Federal do Pará UFPA (2008).



Figura 51- Romana Melo

Fonte: Instagram pessoal

Romana iniciou sua trajetória na carreira artística ainda pequena; fazia parte do teatro na igreja e na escola. Lá, participava de um festival de teatro amador entre paróquias e foi a partir desse festival que começou a acessar outros espaços artísticos, que não os religiosos.

Em 2004 uma colega do curso de inicial teatral disse que eu precisava conhecer um grupo de teatro da cidade que trabalhava com a linguagem do palhaço, os Palhaços Trovadores, pois iria gostar muito. Fiquei muito mexida, nem sabia que tinha grupo de teatro de palhaços, minha lembrança afetiva desta figura era do circo e dos Trapalhões. Então, semanas depois o diretor deste grupo, Marton Maués, estaria ministrando uma oficina de iniciação ao clown na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, do qual também é professor. (MELO, 2021. Informação verbal).³⁶

A partir dessa experiência, Romana descobriu o que queria fazer na vida: arte. Em 2004, nasceu a sua palhaça Estrelita. Sua primeira aparição foi em meio a uma das maiores manifestações culturais de Belém, “O Auto do Círio”, nas vésperas do Círio de Nazaré, manifestação cultural e religiosa em homenagem à padroeira da cidade, Nossa Senhora de Nazaré. “Palhaça Estrelita vem como freira, brinca de ser... Traveste-se de freira, velha, caipira; é Carmen (Miranda), é doutora, é cozinheira!”. Além da palhaça Estrelita, Romana, tem um palhaço o Uisquisito.



Figura 52- Palhaça Estrelita e Palhaço Uisquisito

Romana, por ser pesquisadora também, reflete acerca de uma palhaçaria que ela denomina de “agridoce”.

são as misturas de sabores cômicos atravessadas pela relação afetiva com o alimento e a formação em nutrição. Para além disso venho degustando o sabor da palhaçaria feminina, que me traz muitos olhares e encontros com outras mulheres; desde 2017 venho proporcionando encontros e oficinas com mulheres palhaças, sendo elas iniciadas na linguagem, artistas ou não e sou uma das fundadoras e idealizadoras do Núcleo de Pesquisa de Mulheres Cômicas de Belém: As Preciosas

³⁶ Trecho retirado da entrevista realizada via plataforma *Google Forms*, respondida no dia 02/08/2021. No apêndice B, consta a entrevista completa.

Ridículas, criado também em 2017 a partir de encontros com outras mulheres artistas da cidade, onde realizamos o I Encontro de Mulheres Palhaças de Belém neste mesmo ano. (MELO, 2021. Informação escrita).³⁷

É com essa mistura de sabores que iremos degustar do espetáculo “Querem Caferem”.

3.4.1 Espetáculo “QUEREM CAFEREM?”

Espetáculo surgiu a partir da sua pesquisa de mestrado, quando a sua orientadora sugeriu a criação de várias cenas curtas com a figura do palhaço Uisquisito. Romana, porém, também gostaria de incluir a Palhaça Estrelita, pois já trabalhava com as duas figuras.

Então como indutores iniciais para se começar o processo de criação do espetáculo trouxe como foco: Estrelita e Uisquisito; a relação afetiva com minha mãe e o alimento; e a memória de infância quando o Didi (Renato Aragão) pegou na minha mão. Assim eu e Alessandra, diretora do espetáculo, fomos experimentando ações e construções cênicas para o "Querem Caferem?". (MELO, 2021. Informação escrita).³⁸

Romana conta como surgiu esse nome, tão convidativo e animado.

"Querem Caferem?" foi uma pergunta que fiz quando criança aos convidados de um dos aniversários do meu irmão do meio. Lembro de ter feito esta pergunta ao ajudar a minha mãe a servir durante a festinha: "Querem refrigerante? Querem bolo? Querem salgadinho... Querem caferem?". A partir daí foi uma risadaria e encarnação dos meus irmãos durante muitos anos. Certo dia conversando sobre as memórias de infância isso veio à tona, e deu um estalo para ser o nome do espetáculo. Tanto na lógica da criança quanta da palhaça, a concordância gramatical no plural faz super sentido. (MELO, 2021. Informação escrita).³⁹

Esse espetáculo, diferentemente dos outros, tem o seu processo criativo todo documentado, pois, fez parte da pesquisa de mestrado da Romana. Abaixo, será dividido em três momentos.

1º momento

Inicia-se ouvindo uma música que remete ao clima do espetáculo. Ligue o som, e antes de prosseguir, escute a música. Basta apontar sua câmera para o *Qrcode* abaixo.

³⁷ Trecho retirado da entrevista realizada via plataforma *Google Forms*, respondida no dia 02/08/2021. No apêndice B, consta a entrevista completa.

³⁸ Idem.

³⁹ Idem.



Figura 53- Qrcode para iniciar a leitura

Ao som de Marisa Monte no fundo, está em cena a atriz-nutricionista, com uma roupa neutra (preta), que oferece biscoitos para a plateia ficar bem à vontade, como se estivesse em casa. Começa a conversar com a plateia sobre a sua relação com a cozinha: “acho que essa mania vez desde cedo, vendo a mamãe cozinhar”. Acredita que essa relação com a cozinha a impulsionou a fazer faculdade de nutrição e ainda fala “comer aqui em casa, sempre foi um prazer.”. Enquanto atriz vai relatando essa história, prepara um café.

Conta ao público sobre outra coisa que tem muito prazer em fazer: o teatro. Conta que, quando começou a fazer teatro, uma das oficinas que a deixou encantada foi a de palhaçaria. A partir deste momento, ela entendeu por onde deveria seguir. Ao longo da cena, relata a ocasião onde viu um palhaço pela primeira vez, o humorista Renato Aragão (ele ainda pegou na sua mão!). Relata que sempre viveu a vida dupla de palhaça e nutricionista, “Até que chegou um momento que eu precisei escolher, foi aí que eu olhei para a cozinha, e resolvi ser a duas coisas.”

2 ° momento

Ao som de “uma pirueta, duas piruetas...”, a atriz começa a se transformar em palhaça, colocando o seu figurino na frente do público, que está todo disposto em sua cozinha. Ao pegar o nariz de palhaça, coloca-o, e pergunta à plateia “Querem Caferem?”, “Vou fazerem”. Se prepara para fazer o café, organiza a cozinha, coloca um avental e uma touca, que está cheia de poeira. Pega o livro de receitas e começa a fazer o café utilizando um liquidificador. Coloca dentro dele o café, leite e um pó. Com um som animado ao fundo, começa a dançar e suja a cozinha. Até que aparece a “Gigi”, uma pequena galinha de brinquedo, que Estrelita trata com muito carinho. A pega no colo e, em uma espécie de mini cozinha, toma café com a galinha. Depois do café, coloca a mesma para dormir e pede para a plateia fazer silêncio. Retorna a fazer o café, colocando para bater no liquidificador, e vai se movimentando conforme

o som do aparelho. Desliga o liquidificador e percebe que o café não está bom, então, retorna a ler o caderno de receita, pondo mais ingrediente no café. Depois de pronto, coloca dentro de uma jarra e acrescenta um pouco de chantily e uma calda, que derrama até em seu nariz! Ela retira o nariz e lambe a calda toda, colocando o nariz de volta. Toda essa cena é feita sem fala, apenas com emissão de sons. Assim, ela termina o café, oferece ao público e volta a falar.



Figura 54- Estrelita consultando o livro de receitas

Fonte: arquivo pessoal de Romana

Em seguida, pergunta o que mais a plateia quer comer, pois ela é fera na cozinha. A plateia dá algumas sugestões, mas como, infelizmente, não possui tais insumos, ela decide fazer uma tapioca. Pega os utensílios para fazer a tapioca (frigideira) e coloca no fogão. Aparece um som de uma sirene, indicando que a sua galinha acordou. A abraça novamente com todo o cuidado e delicadeza, tira do bolso os minis utensílios de cozinha, indicando que vai comer uma refeição com o brinquedo. Come e volta a colocá-la na rede. Logo depois, pega uma peneira e chama alguém da plateia para “jogar tênis”, utilizando a peneira como raquete. E volta para sua tentativa de fazer a tapioca. Todas as vezes onde começa a fazer algum tipo de comida, ela para de falar e fica emitindo apenas sons. Tenta jogar a tapioca pro alto, mas a mesma acaba caindo no chão e, ainda assim, ela pega e segue finalizando a receita. Ao terminar, oferece para um dos espectadores.

Volta a dizer que está com fome e se dirige ao forno em busca de algo; encontra um embrulho com uma carta escrita “Pra mim”. Estrelita, toda feliz, abre pensando que é um bolo, mas quando termina de desembulhar, descobre que é uma roupa. Decide, então, vesti-la.



*Figura 55 - cena do espetáculo "Querem Caferem"
Fonte: arquivo pessoa de Romana*

3º momento

Na troca de roupa, ela vira o Palhaço Uisquisito: “Boa noite, que cozinha é essa?”. Observa a cozinha, nota a bagunça e pergunta ao público se havia sido ela mesma a ter bagunçado a cozinha toda. O público responde e ela fica resmungando, procurando por Estrelita, dizendo que a mesma estava ali a pedido dela, pois queria ajuda com algumas receitas. Como ela não apareceu, decide conquistar uma mulher da plateia e dança com ela. Em seguida, oferece um sanduiche, garantindo que faz o melhor sanduiche do mundo! Ao iniciar a receita, tira os ingredientes de seu próprio figurino: o pão, queijo, uma folha, um molho... E assim vai construindo um sanduiche agridoce para a moça. Após finalizar o sanduiche, ensina uma mágica para que um dos homens da plateia conquistasse uma a espectadora convidada. O nome da magia é “colocar o ovo na garrafa”. Os dois, então, partem para a tentativa de colocar esse ovo dentro da garrafa.

Uisquisito olha para a cozinha e reclama que a mesma está toda suja, decidindo ir embora sem arrumar nada pois “não foi ele quem sujou”. Começa a tirar a sua roupa, ainda resmungando. Assim que tira a sua calça, pára de falar. Fica de costas para a plateia e tira o nariz, voltando a ser a atriz-nutricionista.



Figura 56- Palhaço Uisquisito
Fonte: site trovadores

A atriz- nutricionista volta, começa a tirar sua maquiagem e interage com o público: “Palhaço faz uma bagunça boa na vida da gente né?! Imagine dois, a brincadeira que eu fiz aqui, foi de arrumar os dois dentro de mim. E deu nisso”.

O espetáculo traz, a todo momento, a história de Romana, a partir das suas vivências como atriz, palhaça, nutricionista e filha. Apresenta as lembranças da sua infância, junto às suas experiências da vida adulta. Construído a partir de sua pesquisa do mestrado, é notório também as influências teatrais trazidas para espetáculo, fazendo com que o público desfrute de forma agridoce, como ela mesmo denomina, sua dramavivência.

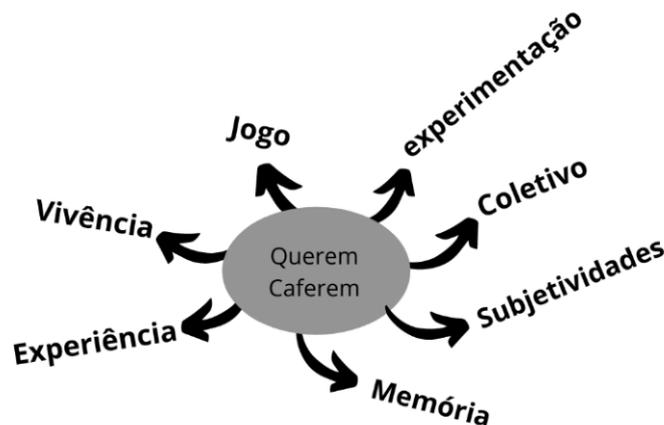


Figura 57- Composição dos elementos do espetáculo “Querem Caferem”

3.5 Giovana Miranda, a Palhaça Girassol

Giovana Miranda é natural de Palmas - TO, professora de filosofia e palhaça. Integra a companhia de circo Trupe-açu, composta somente por mulheres palhaças. Giovana é a palhaça mais jovem a participar desta pesquisa, mas vem construindo sua trajetória na palhaçaria desde o ano de 2016. Também teve contato com o teatro e relata que isso a auxiliou no seu desenvolvimento como artista circense.

Teatro não é minha principal formação, mas sempre esteve muito presente na minha vida através de cursos e de professores. Quando comecei os estudos na palhaçaria toda aquela técnica que eu conhecia do teatro começou a fazer sentido e me foi muito útil para minha profissionalização. (MIRANDA, 2021. Informação verbal).⁴⁰

⁴⁰ Trecho retirado da entrevista realizada via plataforma *Google Forms*, respondida no dia 29/07/2021. No apêndice B, consta a entrevista completa.



Figura 58- Giovana Miranda

Fonte: Instagram pessoal

Giovana, com toda a sua luz e autenticidade, dá vida a palhaça Girassol, uma palhaça apaixonada pelo riso. Girassol tem em seu repertório vários espetáculos em dupla e em trio, pois é uma grande parceira de cena da Palhaça Tapioca, que conheceremos em seguida.



Figura 59- Palhaça Girassol

Fonte: Instagram da Cia Trupe-açu

Destaco aqui o primeiro solo da palhaça Girassol, onde ela conta que foi um divisor de águas em seu desenvolvimento. Foi assistindo uma palhaça que ela se encorajou para construção do seu número.

Minha grande vontade era fazer uma cena solo, porém estar sozinha no picadeiro era muito assustador já que eu sempre estive em dupla ou trio. Ao assistir o número "Olga, a pulga" da palhaça Guadalupe, percebi que eu poderia fazer uma cena solo sem estar sozinha! E então decidi contar a história da minha pulga, a Clotilde! (MIRANDA, 2021. Informação verbal).

3.5.1 Número As aventuras da inacreditável Clotilde

Um número de apenas 15 minutos de duração, mas que é uma grande aventura divertida sobre a história da pulga Clotilde. Giovana conta o porquê da escolha desse nome:

Nas primeiras vezes que apresentei o número percebi uma grande agitação das crianças que queria de fato "ver" a pulga para saber se ela existia mesmo, e então surgiu a ideia de que ela tão incrível que era "inacreditável". O fato de eu contar histórias mirabolantes sobre ela também contribuiu muito para esse nome. (MIRANDA, 2021. Informação verbal).

O número será apresentado abaixo sem estar dividido em partes.

A cena começa quando a palhaça Girassol entra no picadeiro e, com um apito que anuncia a sua chegada, conversa com a plateia, se apresentando “Eu sou a palhaça Girassol”. O público bate palma e ela joga confetes sobre si mesma. Continua a conversa com a plateia, avisando que não está sozinha no picadeiro, havia um ser com ela: “eu trouxe para mostrar para vocês um animal selvagem, um animal perigoso...”. Ao fundo, um som de suspense “senhoras e senhores, é uma pulga”, apresentando Clotilde e pressionando o público a bater palmas.



Figura 60 – Pulga Clotilde

Fonte: instagram pessoal

Abre sua mala e, de lá, tira uma caixinha, indicando que aquela era a suíte da Clotilde; pede ao público que falem “oooh”, e diz que Clotilde está dentro da caixinha, oferecendo perigo de real aos espectadores. Ao abrir a caixa, Clotilde some e então Girassol começa a entrar na plateia, em busca de Clotilde, perguntando se alguém a havia encontrado. No meio do caminho, encontra alguns piolhos, que diz serem primos de Clotilde. Por fim, acha a pulga em uma das pessoas da plateia, por isso, decide chamar tal espectador para participar

da cena. Girassol desafia a pessoa a ajuda-la em um grande desafio, o de segurar Clotilde, mas para isso havia uma condição. Pergunta para a pessoa se ela é top e pede para ela fazer o sinal “topzera⁴¹”, então, pega Clotilde e a coloca entre os dedos do convidado. Tira da sua mala uma fita métrica, que ela diz ser a “corda bamba” de Clotilde, e o escolhido da plateia tem que jogar a pulga nesta corda bamba. Com a ajuda de uma sonoplastia, o convidado consegue pegar Clotilde, desafiando a pulga a andar pela corda bamba e pedindo para ela andar para esquerda, bem como dar piruetas na corda bamba. Ao final, ela devolve Clotilde para o representante da plateia pegá-la novamente, e assim o número finaliza.



Figura 61- Cena da Clotilde na "Corda Bamba"

Fonte: Instagram pessoal

Registrar o início da trajetória da palhaça Girassol é propagar que todas as mulheres podem e devem se dar a oportunidade de experimentar. Giovana utiliza em sua obra as vivências com outras palhaças, que a encorajaram a fazer esse número. Além disso, apresenta um diálogo informal, com gírias utilizada com frequência pelos jovens, como, por exemplo “Top, topzera”, destacando em cena a sua jovialidade. Assim, entendo este número como uma dramavivência da palhaça Girassol, que com certeza ainda irá florir por muitos lugares com as suas experiências.

⁴¹ Símbolo feito com as mãos, indicando “tudo ok”.

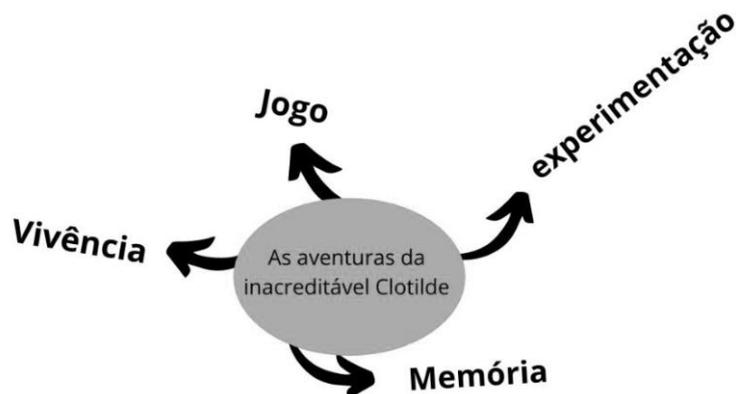


Figura 62 - Composição dos elementos do número as aventuras da inacreditável Clotilde

3.6 Ester Monteiro, a Palhaça Tapioca

Ester Monteiro, natural de Palmas - TO, é palhaça, mãe e pernalta, também faz parte da cia de Circo Trupe-Açu. Ester iniciou sua carreira artística aos 17 anos, quando saiu do TO e foi morar na Chapadas da Diamantina - BA. Foi lá que ela teve os seus primeiros contatos com o circo: “Trabalhava durante o dia e fazia curso de circo à noite. Apesar de toda dificuldade, sentia uma forte conexão com a arte circense e, desde então, jamais abandonei esse grande amor de minha vida.”. Sua primeira experiência com o circo foi através da perna de pau.



Figura 63- Ester Monteiro

Fonte: Twitter

Ester dá a vida a palhaça Tapioca, que atua principalmente na rua, por isso, até criou um projeto no Tocantins para a população poder conhecer a arte de rua.

Contudo, ainda tinha um grande obstáculo a vencer: no Tocantins, as pessoas não tinham o hábito de ocupar as praças, ir ao circo, prestigiar a arte nas ruas. E decidi que precisávamos vencer esse impasse, a minha comunidade precisava sentir o que eu senti, precisava ter essa vivência. Foi então que eu escrevi um projeto, o que nos possibilitou sermos formadores de palhaçaria por 3 anos. E conseqüentemente, um lá

abertura a outros profissionais que vieram, somaram e hoje possibilitam uma vivência bem maior com o circo e a comunidade local. (MONTEIRO, 2019, relato dado a revista nº 8)

Hoje iremos conhecer o primeiro trabalho solo da palhaça Tapioca, que inclusive foi a sua primeira experiência, o que lhe motivou a continuar na palhaçaria.



Figura 64- Palhaça Tapioca

Fonte: foto divulgação

Iremos apreciar o “Subir na Vida”, um número sensível e cheio de história para contar. Abaixo, sua descrição sem nenhuma divisão

3.6.1 Número Subir na Vida

Inicia-se com Tapioca entrando em cena e se apresentando a plateia: “eu me chamo, Tapioca, e vim lá das bandas do Tocantins, pra mostrar para vocês como eu subi na vida”. Sozinha, ela diz que não pode subir na vida, pois precisa de ajuda e tem que ser de duas mulheres “incríveis, sensacionais, empoderadas, é importante”. Sai à procura das mulheres que vão lhe ajudar e nomeia uma como sua vó e a outra sua mãe.



Figura 65- cena do número subir na vida

Fonte: foto divulgação youtube

Antes de subir na vida, ela conta a história de como a sua mãe e a sua vó subiram na vida, ao mesmo tempo que coloca suas pernas de pau: “Minha mãe, para subir na vida, ela fazia tapioca. Oh, mãe você faz uma tapioca pra mim?”. A mulher escolhida responde “sim”, e Tapioca entrega o pandeiro para a “mãe” fazer a tapioca. Ela explica o preparo da tapioca, ao mesmo tempo que sua “mãe” também, ambas se complementando na explicação da receita. Ao finalizar, a mãe devolve o pandeiro para a Palhaça.

“Já a minha vó, para subir na vida, ela quebrava coco babaçu, e ela falava assim pra mim, com aquela boquinha de velho: ‘minha filha vai lá pegar mais coco pra mim quebrar.’ E sabe que eu fazia, eu ia. Porque eu sabia que ia ter bolo, óleo de coco e até xarope.”. Pergunta, então, para o público se eles sabiam de todas as possibilidades do coco babaçu, recebendo o silêncio da negativa. Vira para sua “vó” e pede “oh vó, você dá uma risadinha pra mim?”, solicitando que a convidada imite uma risadinha de vovó.

No continuar de sua histórica, conta “já eu, pra subir na vida, escolhi ser palhaça” e, então, pede a ajuda para “mãe” e para “vó” ajudá-la a subir na vida. Aqui, já com a perna de pau colocada, mas sentada no chão, tenta levantar com a ajuda das duas mulheres da plateia, ainda com muita dificuldade. Depois de algumas tentativas: “ai, mãe doeu, subir na vida dói demais” e continua tentando... Cai no chão novamente e pergunta se o público acredita que ela vai conseguir subir na vida. E finalmente ela consegue.

Assim que ela consegue “subir na vida”, pede para sua “mãe” arrumar a sua roupa, uma grande saia que cobre a perna de pau inteira, e sai andando pelo espaço com a ajuda da “mãe e vó”. Até que solta a mão delas e agradece a participação das duas mulheres.



Figura 66- número subir na vida

Fonte: YouTube

Para finalizar, diz “subir na vida é fácil, o difícil é manter” e começa a tocar pandeiro, cantando uma música: “a minha mãe quebrava coco pra comer e hoje em dia eu canto coco pra viver (bis) meu cacete quebra coco faz o machado cantar (bis) pra quebrar o coco, cacete tem que ser duro”. Repete e pede para plateia acompanhar “pra quebrar o coco”, pergunta. A resposta da plateia deve ser: “cacete tem que ser duro”, e assim o número termina.

O número conta a história de vida de Ester e suas experiências, além de trazer grandes assuntos regionais como, por exemplo, o coco babaçu, hoje exaltado por um movimento interestadual das quebradeiras de coco Babaçu, um grupo de cerca de 300 mil mulheres espalhadas em diversas comunidades camponesas dos estados do Maranhão, Piauí, Tocantins e Pará, áreas especialmente rica em babaçuais. Além de trazer também a tapioca, um alimento consumido majoritariamente nas regiões Nortes e Nordeste do Brasil. Ester ainda relembra em seu número sua primeira experiência com o circo, com a perna de pau. De forma estratégica, dialoga com “todas” suas experiências em um número de apenas 10 minutos, demonstrando, assim, executar uma dramavivência.

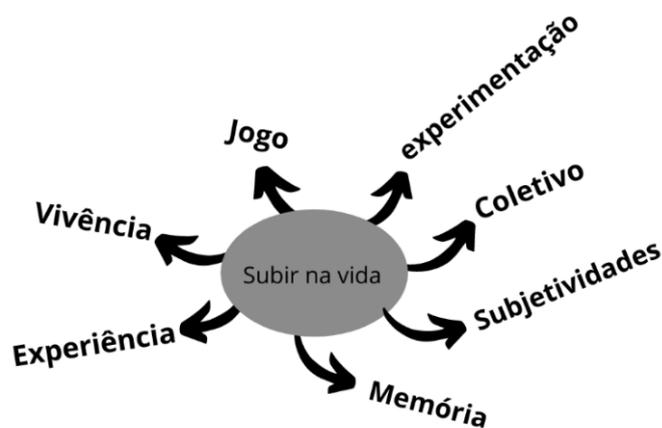


Figura 67 - Composição dos elementos do número subir na Vida

3.7 Dramavivências

Finaliza-se aqui (por enquanto!) a breve apresentação de dramavivências das palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil selecionadas para esta pesquisa, exaltando suas pluralidades e suas estética particulares de sua forma de praticar a palhaçaria.

Abaixo, destaco algumas características em comum a todas, que acabam por atravessar suas dramavivências

Quadro 3- Características incomum entre as palhaças

Palhaças	Público fazendo parte da cena	Improvisação	Direção própria	Trabalho com a Rua
Fulustreca	X	X	X	X
Palita	X	X	X	X
Estrelita	X	X		
Bandeira	X	X	X	X
Girassol	X	X	X	X
Tapioca	X	X	X	X

Tais características são constatadas em todas as palhaças e sofrem influência da região em que moram e atuam. Por exemplo, o fato de quase todas praticarem suas cenas na rua sugere que o acesso aos espaços culturais das suas cidades (como picadeiros e teatros) acabam sendo mais difíceis, sendo uma realidade enfrentada pelos fazedores de arte das regiões Norte e Nordeste do Brasil. Vale aqui a observação, já que se colocam de maneira relevante no trabalho destas mulheres.

Contudo, entende-se que esse caminho da dramavivência, vem conjugado à aptidão ao colaborativo e à tecedura coletiva. Com o desejo de trançar as suas experiências friccionais em cena, esta ação das mulheres acaba por colocar, mesmo que de forma inconsciente, estratégias e estilos de criações feministas também. Segundo Tiburi, “(...) o feminismo é um método, no sentido de caminho que se faz ao caminhar, sem garantia alguma que se chegará no destino desejado” (2018, p. 44). Organicamente, essas mulheres criam suas táticas de criação de maneira a contestar substancialmente a prevalência do discurso do masculino e seus acometimentos verticais de criação. São em buscas de novos caminhos de criação, que serão traçadas as rupturas do cânone do circo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim, é possível perceber o porquê dos caminhos trilhados por esta pesquisa. A mesma foi impulsionada pela causa-impedimento das mulheres de exercer o ofício da palhaçaria e, com a ajuda dos estudos em gêneros, pôde-se traçar uma trajetória explicativa, no sentido de entender a construção desse afastamento.

Hoje essas mulheres ocupam os seus espaços dentro do movimento da palhaçaria, que vem sendo transformando e se resignificando. Como já visto, para muito além do universo do circo, a função das palhaças hoje se manifesta nas mais variadas formas: da cena à pesquisa acadêmica, das oficinas pedagógicas aos cabarés, dos festivais as trocas em rodas de conversas, aos cursos aos *podcast*... De diferentes maneiras. Buscam um refinamento para compor o riso crítico, e, assim, elas iniciam as buscas de suas próprias descobertas, não mais se encaixando nas estruturas da palhaçaria tradicional, totalmente masculinas.

Por isso, refletir sob a perspectiva de gênero acerca do contexto que impossibilitou mulheres de serem palhaças, possibilitou entender a memória não apenas dos episódios trazidos pela história, mas também dos registros concebidos pelas ideias conservadas e traduzidas em fatos, que ao passar pelos sentidos, registraram uma espécie de vestígio. São esses vestígios que permitiram expor acontecimentos, que para alguns passaram despercebidos, mas para outros tiveram más consequências. Conseguimos identificar que o afastamento de mulheres da palhaçaria, sofreu influência do sistema patriarcal, sexista, misógino, machista, racista e LGBTQIA+fóbico que infelizmente ainda vivemos. Com o circo, não seria diferente. Ele não se afasta da reprodução de tais preconceitos, por estarem inseridos na nossa sociedade, compondo parte de um todo. Leva-se em consideração, ainda, o contexto capitalista, onde explorar o corpo das mulheres se mostrou um fazer rentável.

Quando se observa a intersecção entre feminismo e circo no Brasil, um apagamento histórico ganha espaço. Apagamento este que deixa sem palavras, que silencia o pensamento e revela a carência preocupante que temos do assunto. Vivemos hoje um momento histórico, no qual os feminismos têm finalmente sido discutido e compreendidos como um dos importantes movimentos protagonistas, frente às discussões diversas acerca das diferenças culturais, étnicas, geracionais, de classe e de gênero. Por isso, nada mais justo que discutir esse protagonismo também no campo do circo. É nesse contexto que esta dissertação se revela. Desvendando questões ligadas às diferenças de gênero dentro das famílias tradicionais circenses, desdobrando-se em uma crítica ao próprio circo, pois, necessita urgentemente rever algumas

tradições que por séculos passaram ilesas. Entre essas tradições, cito a hierarquia que alocava as mulheres circenses em esferas inferiores aos homens, tão inferiores a ponto de não merecerem um espaço na palhaçaria, tão inferiores a ponto de terem seus próprios corpos e imaginário criados e representados sob uma ótica masculina.

Em contraponto a essa hegemonia, apresento o movimento atual de mulheres palhaças, influenciadas também pelos feminismos, para serem livres e fazerem o que quiserem. Conforme demonstrado ao longo da pesquisa, hoje em dia, várias artistas levantam inúmeros questionamentos (seja em festivais remotos ou em seus próprios números) acerca da naturalização da dominação masculina no circo, mostrando o quão excludente e discriminatório era o espaço circense. Entre as questões levantadas, podemos pontuar novamente a predominância de artistas homens e a insuficiência de artistas mulheres na história do circo; a explícita naturalização e desvalorização das palhaças nesse cenário, a propagação de dramaturgias altamente preconceituosas nas principais referências circenses que temos registradas hoje no Brasil.

Ainda assim, um caminho se abre no meio de tantos silenciamentos e conservadorismos: com as novas maneiras de fazer cena, as palhaças trazem um olhar para o novo, visto que trazem configurações e uma produção diversificada de criações circenses, advindas dos seus saberes e vivências, contribuindo para uma outra forma de fazer humor. Essas palhaças contam histórias, atribuindo sentidos ao vivido, ato necessário e urgente. Vale ressaltar que, ainda que no campo da ficção, os elementos fazem parte do real. Assim como há sempre uma dimensão ficcional em uma cena, ainda que traga “fatos reais”, elas acabam se entrelaçando (ficção e realidade), configurando-se mutuamente através de acordos artísticos e sociais. Se tornando quase um ativismo de resistência contra as imposições postadas pelo circo tradicional.

Tais formas de pensar e fazer suas criações artísticas, estão ligadas aos conhecimentos como à memória, à oralidade, às histórias, as trajetórias familiares e às demais narrativas das classes trabalhadoras, compreendidas, portanto, como dramavivências.

Ser mulher e artista, e poder apreciar outras mulheres protagonizarem em suas criações, mesmo que distante, é sentir-se à vontade e convidada para conhecer mais de perto cada produção. Destaco a importância de reafirmar nesta pesquisa as palavras de empoderamento (que são para mim uma missão), como no espetáculo “A mulher Ambulante”; ou no se divertir como criança com a “Palita Arruaçando”; libertas para ter a coragem de colocar

o machismo patriarcal da sociedade, nem que seja na figura do voluntário de cena, no centro do escárnio; de nos fazer sentir saudade das estórias escutadas na infância, como no “Decripolou Totepou”; de sentir o cheiro do café e de lembrar da cozinha da minha vó, como em “Querem Caferem” e saber que as mulheres podem ser tudo o que quiserem. De trazer um afago, como em “Subir na vida”, que traz tapioca e o coco babaçu como protagonistas de uma cena que roda o Brasil, mostrando as riquezas das regiões Norte e Nordeste. E, por fim, trazendo a memória da amiga ou amigo imaginário que a maioria de nós já tivemos, seja na infância ou adolescência, em “Clotilde”. Essas palhaças trazem fatos do cotidiano, presentes na vida da maioria das pessoas da sociedade contemporânea.

Finalizo enfatizando o trabalho árduo que essas mulheres estão fazendo: conceber o riso de forma espontânea e leve. Mulheres díspares, de lugares diversos, de outros encontros e de reencontros. Mulheres que, por serem potência e resistência, dão as mãos e voam longe; que buscam e inventam uma forma, uma nova estética em arte, a partir das suas dramavivências.

Que este trabalho possa abrir caminhos para novas pesquisas sobre as criações de mulheres palhaças, principalmente as das regiões Norte e Nordeste.

REFERÊNCIAS

- AMATUZZI, Mauro Martins. **Apontamentos acerca da pesquisa fenomenológica**. Estudos de psicologia, v. 13, n. 1, p. 5-10, 1996.
- _____, Mauro Martins. **Pesquisa fenomenológica em psicologia**. Psicologia e pesquisa fenomenológica: Reflexões e perspectivas, v. 2, p. 17-25, 2001.
- ACHCAR, Ana; MAIA, Dadá. **Palavra de palhaço**. Editora Jaguatirica Digital, 2016.
- BARBA, E. **Queimar a casa: origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e Política**. São Paulo: Boitempo. 2014.
- Bolognesi, Mario Fernando. **O palhaço e os esquetes**. ano 2007 (corrigir referência artigo)
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- BRASIL. Lei n. 13.979, de 6 de fevereiro de 2020. Dispõe sobre as medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional decorrente do coronavírus responsável pelo surto de 2019. Diário Oficial da República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 7 fev. 2020.
- BRASIL, Lei n° 3.071, de 1° de janeiro de 1916.
- CANDIDO, Antonio (1988). **Direito à literatura**. In: CANDIDO, Antonio. Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul.
- CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero**. Racismos contemporâneos. Rio de Janeiro: Takano Editora, v. 49, p. 58, 2003.
- CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005.
- CASTRO, Lili. **Palhaços: multiplicidade, performance e hibridismo**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- DUARTE, Regina Horta. **Noites Circenses: espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX**. Campinas, 1995.
- EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, p. 16-21, 2007. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365> Acesso em: 23/09 2021.

_____, Conceição. **Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória.** Releitura, Belo Horizonte, n. 23, p. 1-17, 2008.

_____, Conceição. **Becos da memória.** Pallas Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. In: **Microfísica do poder.** 2005. p. 295-295.

FREITAS, Maria Ester de. **Cultura organizacional: identidade, sedução e carisma?** In: Cultura organizacional: identidade, sedução e carisma? 2006. p. 178-178.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GONZALES, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** Revista Ciências Sociais Hoje, v. 2, n. 1, p. 223-244, 1984.

HIRATA, Helena. **Dicionário crítico do feminismo.** [et al.] (orgs). São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

_____, bell. **Não sou eu uma mulher.** Mulheres negras e feminismo. Plataforma Gueto, 2014.

JUNQUEIRA, Mariana Rabelo. **Da graça ao riso: contribuições de uma palhaça sobre a palhaçaria.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2012.

JUNIOR, Walmyr. Racismo religioso é o retrato da intolerância no Brasil, online, Jornal do Brasil. 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/racismo-religioso-e-o-retrato-da-intolerancia-no-brasil/>. Acesso em: 21 de setembro de 2021.

LECOQ, Jaques. **O Corpo Poético: uma pedagogia da criação teatral.** São Paulo: Editora Sesc São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1999.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade,** n. 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf Acesso em: 23/09/201

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio.** 3ª edição. São Paulo: Editora da Universidade do Estado de São Paulo (UNESP). 2003.

MONTE, Izadora. **O debate e os debates: abordagens feministas para as relações internacionais.** Estudos Feministas, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 59-80, jan/abril. 2013.

MOREIRA, Adilson. **Racismo recreativo.** São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2019.

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.

NASCIMENTO, Elaine Cristina Maia. **Comicidade feminina**: as possibilidades de construção do cômico no trabalho de mulheres palhaças. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, arquivo digital. 2014.

NASCIMENTO, Maria S. Do. **Casada consigo mesma**: mulheres palhaças e a busca de uma comicidade feminista. Revista *Ártemis*, Paraíba, vol. XXVI nº 1; jul-dez, 2018.125-142 p.

PATEMAN, Carole. **Críticas feministas à dicotomia público/privado**. In: Teoria Política Feminista: textos centrais. Flávia Biroli e Luis Felipe Miguel (org.). Vinhedo: ed. Belo Horizonte, 2013.

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual**. Tradução de Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1993.

PEDRO, Joana Maria. **Traduzindo o debate**: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. 2005.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

PETRELLI, R. **Fenomenologia: teoria, método e prática**. Goiânia: UCG. 2004.

PIMENTA, Daniele. Considerações sobre como tratar de circo com os novos pesquisadores. In: **CONGRESSO DA ABRACE**, 8., 2014, Belo Horizonte. Anais [...]. Belo Horizonte, 2014. v. 15, n. 1. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1888>. Acesso em: 20 de julho de 2021.

PISCITELLI, Adriana. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. **Sociedade e cultura**, v. 11, n. 2, 2008.

REMY, Tristan. **Entradas clownescas**: uma dramaturgia do clown. São Paulo: Editora Sesc São Paulo, 2016.

SANTOS, Silvana M; Oliveira, Leidiane. **Igualdade nas relações de gênero na sociedade do capital**: limites, contradições e avanços. Revista *Katalisys*, Florianópolis, 2010.

SANTOS, Sarah Monteath dos. **Mulheres Palhaças**: Percursos históricos da palhaçaria feminina no Brasil. 2014.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação e Realidade. Porto Alegre, v. 20, n. 2, 1995.

SILVA, Ermínia. **O circo: sua arte e seus saberes**. O circo no Brasil do final do século XIX a meados do XX. Dissertação de mestrado. Campinas, 1996.

SILVA, Ermínia; ABREU, Luís Alberto de. **Respeitável público...** o circo em cena – Funarte. Rio de Janeiro, 2009.

SILVA, Michelle Silveira da (org.). **Revista Palhaçaria Feminina**, nº 3, Chapecó: [s.n.], 2014.

STUBS, Roberta. **Pensando uma estética feminista na arte contemporânea: diálogos entre a história e a crítica da arte com o feminismo**. 2018.

DELEUZE, Gilles (1992). **Conversações**. São Paulo: 34.

WALBY, S. **Theorizing patriarchy**. Oxford, Basil Blackwell, 1990.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. 3.ed. Campinas: Autores Associados, 2006.

Entrevistas

NUNES, Odília. Entrevista concedida para a dissertação intitulada “**E EU NÃO SOU PALHAÇA?! dramavivências de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil**”, 26 jul. 2021.

KUROVSKI, Giovana Miranda. Entrevista concedida para a dissertação intitulada “**E EU NÃO SOU PALHAÇA?! dramavivências de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil**”, 29 jul. 2021.

MEDEIROS, Sandra Maria Barbosa Cordeiro. Entrevista concedida para a dissertação intitulada “**E EU NÃO SOU PALHAÇA?! dramavivências de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil**”, 31 jul. 2021.

MELO, Priscila Romana Moraes de. Entrevista concedida para a dissertação intitulada “**E EU NÃO SOU PALHAÇA?! dramavivências de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil**”, 02 ago. 2021.

FONSECA, Michelle Nascimento Cabral. Entrevista concedida para a dissertação intitulada “**E EU NÃO SOU PALHAÇA?! dramavivências de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil**”, 24 set. 2021.

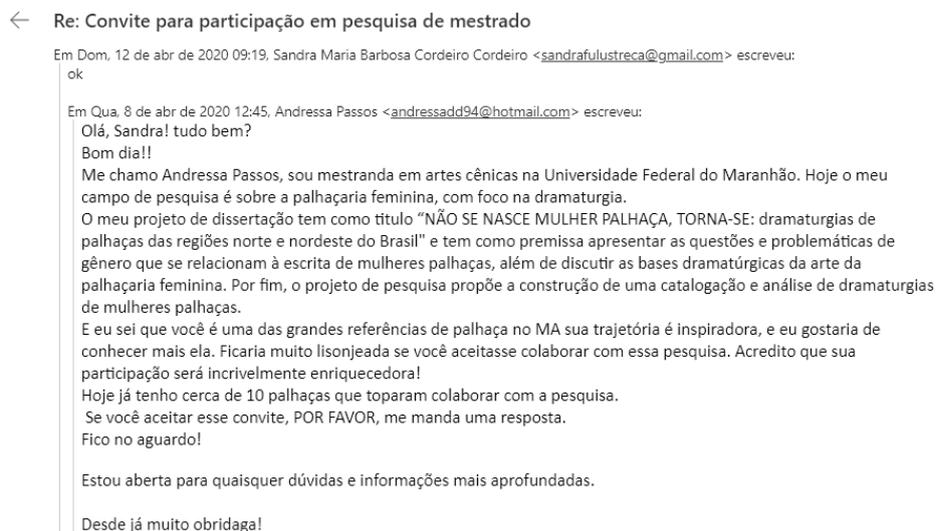
APÊNDICES

APÊNDICE A

CONVITES PARA PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

Sandra Cordeiro- Palhaça Fulustreca

Convite enviado por e-mail.



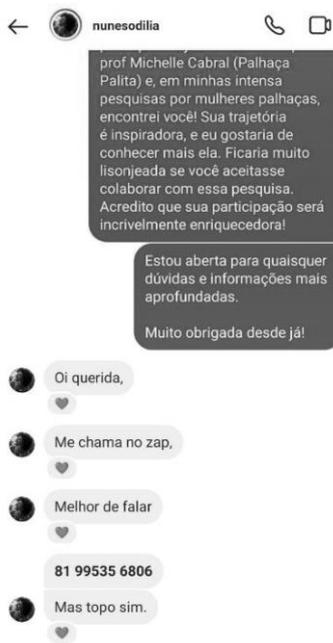
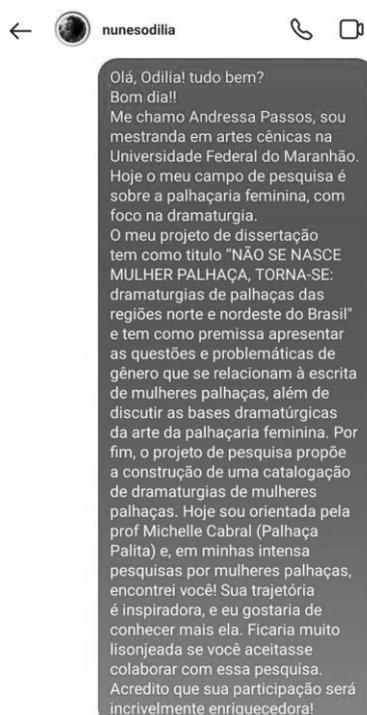
Romana Melo- Palhaça Estrelita

Convite enviado por Instagram.



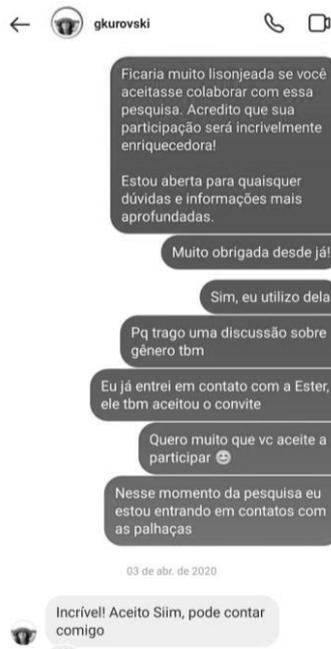
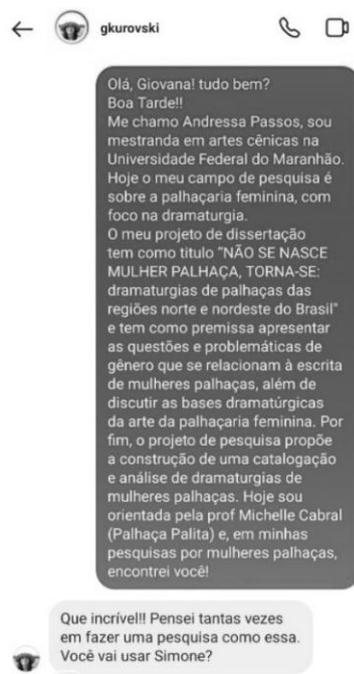
Odília Nunes- Palhaça Bandeira

Convite enviado pelo Instagram.



Giovana- Palhaça Girassol

Convite enviado pelo Instagram.



Ester Monteiro- Palhaça Tapioca

Convite enviado pelo Instagram.



APÊNDICE B

PRIMEIRO QUESTIONÁRIO

Odília Nunes.

1. Assista o vídeo :) Assistir ma... Compartilhar...



Assistir no  YouTube

Nenhuma resposta fornecida.

2. Nome Completo

Odília Renata Gomes Nunes

3. Data de Nascimento

14/01/1982

4. Nome Artístico

Odília Nunes 0 / 0 pontos Autoavaliado

5. Qual cidade você reside?

Ingazeira - PE 0 / 0 pontos Autoavaliado

6. Nome da Palhaça

Bandeira 0 / 0 pontos Autoavaliado

7. Atua a quanto tempo como Palhaça?

desde 2005 0 / 0 pontos Autoavaliado

8. Já apresentou algum trabalho solo?

Sim Não 0 / 0 pontos Autoavaliado

9. Quais?

Decipolou Totepou 0 / 0 pontos Autoavaliado

10. Você tem acesso a internet em casa?

Sim Não 0 / 0 pontos Autoavaliado

11. Você teria disponibilidade de ter uma conversa feito por chamada de vídeo? (marcada previamente)

Sim Não 0 / 0 pontos Autoavaliado

12. Aqui é um espaço aberto para você descrever suas dúvidas sobre essa pesquisa e/ou curiosidades, alguma dica ou se não quiser falar nada fique a vontade.

Nenhuma resposta fornecida. 0 / 0 pontos Autoavaliado

Romana Melo.

1. Assista o vídeo)



Nenhuma resposta fornecida.

2. Nome Completo
Priscila Romana Moraes de Melo

3. Data de Nascimento
24/09/1982

4. Nome Artístico
Romana Melo

5. Qual cidade você reside?
Belém/Salvador

6. Nome da Palhaça
Palhaça Estrelita e Palhaço Ulisquisto

7. Atua a quanto tempo como Palhaça?
16 anos

8. Já apresentou algum trabalho solo?
 Sim
 Não

9. Quais?
Espetáculo-Solo "Quem Catelem!"
Número: "A Gula".

10. Você tem acesso a internet em casa?
 Sim
 Não

11. Você teria disponibilidade de ter uma conversa feito por chamada de vídeo? (marcada previamente)
 Sim
 Não

12. Insira uma possível data para essa conversa (eu irei entrar em contato com você para acertar a data certinho)
25/11/2020

13. Aqui é um espaço aberto para você descrever suas dúvidas sobre essa pesquisa e/ou curiosidades, alguma dica ou se não quiser falar nada fique a vontade.
Adorei vídeo personalizado, parabéns. Fico à disposição para conversarmos mais vezes.

Sandra Cordeiro.

Assista o vídeo)



Nenhuma resposta fornecida.

2. Nome Completo
Sandra Maria Barbosa Cordeiro Medeiros

3. Data de Nascimento
14/09/1955

4. Nome Artístico
Sandra Cordeiro

5. Qual cidade você reside?
São Luis- MA

6. Nome da Palhaça
Fulustreca Esmeraldina Trufaldina dos Anzobis Levada da Breca

7. Atua a quanto tempo como Palhaça?
28 anos

8. Já apresentou algum trabalho solo?
 Sim
 Não

9. Quais?
A maior parte do meu trabalho foi solo, tive poucas parcerias. Destaco "A Mulher Ambulante" e "Brincando com Fulustreca"

10. Você tem acesso a internet em casa?
 Sim
 Não

11. Você teria disponibilidade de ter uma conversa feito por chamada de vídeo? (marcada previamente)
 Sim
 Não

12. Insira uma possível data que você estaria disponível para essa conversa
06/08/2020

13. Aqui é um espaço aberto para você descrever suas dúvidas sobre essa pesquisa e/ou curiosidades, alguma dica ou se não quiser falar nada fique a vontade.
Em relação a data para uma conversa fica difícil determinar a data pois nunca sei o que me espera, então essa data pode ser remarcada, ok! Horário disponível à noite.

Michelle Cabral.



Nenhuma resposta fornecida.

2. Nome Completo

Nenhuma resposta fornecida.

3. Data de Nascimento

Nenhuma resposta fornecida.

4. Nome Artístico

Michele Cabral

5. Qual cidade você reside?

São Luís

6. Nome da Palhaça

Palita Presepada

7. Atua a quanto tempo como Palhaça?

24 anos (1996-2020)

8. Já apresentou algum trabalho solo?

Sim

Não

9. Quais?

Um número da Super Mãe no Festival esse Monte da Mulher Palhaça?!. É o número "Palita Fazendo Mágica" no Encontro de Mulheres Palhaças em São Paulo, esse mesmo Número apresenta: também num Cabaré no Encontro de Palhaças em Belém.

10. Você tem acesso a internet em casa?

Sim

Não

11. Você teria disponibilidade de ter uma conversa feito por chamada de vídeo? (marcada previamente)

Sim

Não

12. Insira uma possível data que você estaria disponível para essa conversa

03/08/2020

13. Aqui é um espaço aberto para você descrever suas dúvidas sobre essa pesquisa e/ou curiosidades, alguma dica ou se não quiser falar nada fique a vontade.

Só pedir o nome completo da artista e não somente o nome artístico e da palhaça.

Giovana Miranda.



Nenhuma resposta fornecida.

2. Nome Completo

Giovana Miranda Kurovski

3. Data de Nascimento

04/02/1997

4. Nome Artístico

Palhaça Girassol

5. Qual cidade você reside?

Peixas - TO

6. Nome da Palhaça

Girassol

7. Atua a quanto tempo como Palhaça?

4 anos

8. Já apresentou algum trabalho solo?

Sim

9. Quais?

"As aventuras da Inacreditável Clotilde" número solo de 15min

10. Você tem acesso a internet em casa?

Sim

Não

11. Você teria disponibilidade de ter uma conversa feito por chamada de vídeo? (marcada previamente)

Sim

Não

12. Insira uma possível data que você estaria disponível para essa conversa

05/08/2020

13. Aqui é um espaço aberto para você descrever suas dúvidas sobre essa pesquisa e/ou curiosidades, alguma dica ou se não quiser falar nada fique a vontade.

Só dizer que adorei o novo nome e estou ansiosa para ler o resultado!

APÊNDICE C

SEGUNDA ENTREVISTA EM FORMATO DE FORMULÁRIO GOOGLE FORMS

ENTREVISTA ODÍLIA NUNES

Processo de construção do seu solo

Formulário para a pesquisa de mestrado intitulada, até então, como "E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramaturgica de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil."

"O que eu tenho pontuado é isso: é o direito da escrita e da leitura que o povo pede, que o povo demanda. É um direito de qualquer um, escrevendo ou não segundo as normas cultas da língua. É um direito que as pessoas também querem exercer." -Conceição Evaristo

Nome *

Odília Nunes

Você vem do teatro? Se sim, me conte um pouco como foi sua trajetória até chegar ao universo da palhaçaria. *

Sim. Fui da Cia Máscaras de Teatro por 4 anos, que foi minha grande escola. Aí estudei teatro físico. Quando sai do grupo, desejei experimentar um trabalho solo. Assim nasceu o DECRIPOLOU TOTEPOU que no início, tinha uma partitura física, Bandeira não era reconhecida por mim mesma como sendo a minha palhaça. Até que um ano depois de brincar este espetáculo, um amigo palhaço me diz: "Bandeira é sua palhaça!", assim pude olhar pra ela com esta perspectiva.

Você iniciou a pesquisa do seu espetáculo ou sua cena a partir do quê? Um escrito, poema, uma música, uma memória... Quais foram suas referências iniciais? *

Decripolou Totepou é um recital de poesias que falam sobre mim mesma. Reuni poemas e histórias diversas pra falar da minha infância, adolescência e minha profissão. Mas não queria declamar poesia. Então o espetáculo vai muito além disso. Bandeira é inspirada em Juraci (uma mulher que vivia na rua em Recife e ocupava uma praça com suas instalações que me lembravam pequenos circos.). Mas, tem também as referências dos Mateus que pude ver brincar.

Por que o espetáculo tem esse nome? Poderia explicar um pouquinho a respeito dessa escolha? *

DECRIPOLOU TOTEPOU - DE CRIanças, POetas e LOUcos, TODos TEMos um POUco é uma trava língua. A primeira sílaba desta frase. Queria algo divertido.

Você tem registro escrito dele? Pode ser desenho, roteiro... Quaisquer resquícios de construção do seu solo. *

Não

Se sim, você pode anexá-los aqui? Você pode colocar fotos, arquivos diversos (como PDF ou WORD), até áudios ou prints de tela de celular. Fique à vontade para apresentar qualquer tipo de resquício que você tiver.

Seu trabalho dialoga com alguma vivência sua? Se sim, relate um pouco sobre essa relação. *

Sim. Dialoga com o meu dia a dia. Principalmente com as minhas lembranças. É necessário observar que nas minhas obras desenvolvidas durante os últimos dezesseis anos de atuação com o teatro, a relação estreita entre vida e trabalho desenvolvido, se dilui. Com a palhaçaria mais que tudo. Diariamente a tradição circense, tradição oral e repasse de conhecimento entre gerações acontece dentro da minha casa. Minhas filhas, de 13 e 11 anos já são palhaças. Me acompanham desde que nasceram no fazer teatral e circense. No espetáculo, “Nós Sem Nossa Mãe”, brincado por Violeta e Helena, pondemos ver em prática o que chamo de “Teatro de Memória”. Onde lembranças, relatos e causos vividos no dia a dia, viram poesias de cena.

Caso queira falar um pouco mais sobre sua cena ou espetáculo além das perguntas acima, fique à vontade para dizer abaixo. Ficarei muito feliz!

Você poderia disponibilizar um vídeo do seu espetáculo? Apenas para apreciação, não será divulgado em nenhum lugar. Caso positivo, pode deixar o link abaixo ou, se preferir, envie o arquivo por e-mail.

Te envio 2. Um mais antigo, e outro deste ano numa apresentação sem público: Link de 2017 - <https://www.youtube.com/watch?v=7wiV95Xw6Cs&t=1354s> Link de 2021 - <https://www.youtube.com/watch?v=GdwLDIQMNzU>

Anexe, aqui, algumas fotos do seu espetáculo. Essa foto será divulgada e inserida no trabalho final (dissertação), com seus devidos créditos.

Bandeira - crédito Leonardo Valério - NO MEU TERREIRO TEM ARTE.jpg

16316588574_bcac69c48f_o - NO MEU TERREIRO TEM ARTE.jpg

Poderia indicar os créditos da foto acima?

Ambas de Leonardo Valério

ENTREVISTA GIOVANA MIRANDA KUROVSKI

Processo de construção do seu solo

Formulário para a pesquisa de mestrado intitulada, até então, como "E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramaturgica de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil."

"O que eu tenho pontuado é isso: é o direito da escrita e da leitura que o povo pede, que o povo demanda. É um direito de qualquer um, escrevendo ou não segundo as normas cultas da língua. É um direito que as pessoas também querem exercer." -Conceição Evaristo

Nome *

Giovana Miranda Kurovski

Você vem do teatro? Se sim, me conte um pouco como foi sua trajetória até chegar ao universo da palhaçaria. *

Sim e não, teatro não é minha principal formação, mas sempre esteve muito presente na minha vida através de cursos e de professores. Quando comecei os estudos na palhaçaria toda aquela técnica que eu conhecia do teatro começou a fazer sentido e me foi muito útil para minha profissionalização.

Você iniciou a pesquisa do seu espetáculo ou sua cena a partir do quê? Um escrito, poema, uma música, uma memória... Quais foram suas referências iniciais? *

Minha grande vontade era fazer uma cena solo, porém estar sozinha no picadeiro era muito assustador já que eu sempre estive em dupla ou trio. Ao assistir o número "Olga, a pulga" da palhaça Guadalupe, percebi que eu poderia fazer uma cena solo sem estar sozinha! E então decidi contar a história da minha pulga, a Clotilde!

Por que o espetáculo tem esse nome? Poderia explicar um pouquinho a respeito dessa escolha? *

Nas primeiras vezes que apresentei o número percebi uma grande agitação das crianças que queria de fato "ver" a pulga para saber se ela existia mesmo, e então surgiu a ideia de que ela tão incrível que era "inacreditável". O fato de eu contar histórias mirabolantes sobre ela também contribuiu muito para esse nome.

Você tem registro escrito dele? Pode ser desenho, roteiro... Quaisquer resquícios de construção do seu solo. *

Não

Se sim, você pode anexá-los aqui? Você pode colocar fotos, arquivos diversos (como PDF ou WORD), até áudios ou prints de tela de celular. Fique à vontade para apresentar qualquer tipo de resquício que você tiver.

Seu trabalho dialoga com alguma vivência sua? Se sim, relate um pouco sobre essa relação. *

Sim! Sempre que conto a história da pulga coloco nela um pouquinho de minha própria história, meus ideais e vontades.

Caso queira falar um pouco mais sobre sua cena ou espetáculo além das perguntas acima, fique à vontade para dizer abaixo. Ficarei muito feliz!

Essa cena, apesar de não ser um grande espetáculo ou algo muito inédito, foi um grande divisor de águas na minha carreira. Através dela percebi que poderia segurar uma roda de circo, me lancei sozinha em festas, formei rodas na rua, aprendi a lidar com plateia, com voluntário, foi uma grande escola!

Você poderia disponibilizar um vídeo do seu espetáculo? Apenas para apreciação, não será divulgado em nenhum lugar. Caso positivo, pode deixar o link abaixo ou, se preferir, envie o arquivo por e-mail.

<https://www.youtube.com/watch?v=kGGQK6Psv2s&t=288s>

Anexe, aqui, algumas fotos do seu espetáculo. Essa foto será divulgada e inserida no trabalho final (dissertação), com seus devidos créditos.

66465082_2869541646604882_2259762824785952768_o - Giovana Miranda.jpg

66465082_2869541646604882_2259762824785952768_o - Giovana Miranda.jpg

Poderia indicar os créditos da foto acima?

Samira Lemes

ENTREVISTA SANDRA MARIA BARBOSA CORDEIRO MEDEIROS

Processo de construção do seu solo

Formulário para a pesquisa de mestrado intitulada, até então, como "E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramática de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil."

"O que eu tenho pontuado é isso: é o direito da escrita e da leitura que o povo pede, que o povo demanda. É um direito de qualquer um, escrevendo ou não segundo as normas cultas da língua. É um direito que as pessoas também querem exercer." -Conceição Evaristo

Nome *

Sandra Maria Barbosa Cordeiro Medeiros

Você vem do teatro? Se sim, me conte um pouco como foi sua trajetória até chegar ao universo da palhaçaria. *

Iniciei minha carreira através de um curso de teatro oferecido pelo grupo GANGORRA da UFMA em 1982. Lá, fiz um teste para substituir o palhaço do espetáculo "Estrepolias na Ribalta", à partir daí não saí mais. Minha escola de palhaçaria foram as animações em festas infantis que fazia como palhaço Fantasia; foi o convívio com palhaços de circo tradicional que fui aprendendo algumas manhas e artimanhas da profissão. Aprendi com o palhaço Castanhinha, Marreta; Com o palhaço Garranchinho viajei três meses acompanhando o seu circo Brasil Portugal pela baixada maranhense. A Companhia Circense de Teatro e Bonecos foi outra escola, por lá passavam artistas de todas as habilidades. Convivi com Beto Bittencourt, bonequeiro e palhaço, depois com Palhaço Beleza, Borrãozinho, Micharia, Roleta, Dedinho e mais tarde com Keké Kerubina; Aprendi vendo o palhaço Xuxu, Tonheta, Annie Fratelline etc. Nos primeiros anos convivi só com palhaço homem, não tinha referência de mulher palhaça e uns diziam que palhaço não tinha sexo. Mas tarde, questionada porque fazia palhaço e não palhaça, começo um novo processo de busca. Em 1992 mato Fantasia e entro num processo de construção da Palhaça Fulustreca Esmeraldina Trufaldina dos Anzóis Levada da Breca que dura até hoje. Fui agregando as referências e experiências conquistadas durante toda essa jornada e acrescentando novas descobertas. Busca de novo figurino, nova maquiagem, nova forma de brincar. Algo que me impulsionava era a vontade de fazer um espetáculo solo e nessa busca cheguei "A Mulher Ambulante". As buscas são infinitas, nada está concluído.

Você iniciou a pesquisa do seu espetáculo ou sua cena a partir do quê? Um escrito, poema, uma música, uma memória... Quais foram suas referências iniciais? *

"A Mulher Ambulante" que prefiro nominar de brincadeira, nasceu da necessidade de acrescentar à forma de brincar usando apenas números soltos, uma brincadeira que tivesse uma costura dramática. Queria algo que falasse de mulher, de criança, de gente, de amores,

de dor. Queria muito profundamente fazer algo que juntasse também a palhaçaria e o boneco. De posse desses desejos, criei três cenas e as recheei das minhas vivências, aproveitando os saberes e habilidades adquiridas. Embora tenham um roteiro estabelecido, as cenas são abertas e dependendo do público, tempo ou outras situações, elas podem se estender, serem acrescidas de dados e o que convier. A platéia é sempre convocada a participar ativamente do espetáculo.

Por que o espetáculo tem esse nome? Poderia explicar um pouquinho a respeito dessa escolha? *

"A Mulher Ambulante", aquela que não tem paradeiro certo, recolhe das suas andanças, do seu dia a dia, das suas vivências e aprendizagens o combustível para enriquecer e aprofundar suas cenas. Cada apresentação uma nova descoberta, uma necessidade de melhorar a sua brincadeira.

Você tem registro escrito dele? Pode ser desenho, roteiro... Quaisquer resquícios de construção do seu solo. *

Sim

Não

Se sim, você pode anexá-los aqui? Você pode colocar fotos, arquivos diversos (como PDF ou WORD), até áudios ou prints de tela de celular. Fique à vontade para apresentar qualquer tipo de resquício que você tiver.

A MULHER AMBULANTE atualizado em 31.07.2021 - Sandra Fulustreca.docx

2 RELEASE DO ESPETÁCULO 31.07.2021 - Sandra Fulustreca.docx

Fulu na praça - Sandra Fulustreca.jpg

DESENHO - Sandra Fulustreca.jpg

imagem de Fulustreca - Sandra Fulustreca.jpg

a mulher ambulante (20) - Sandra Fulustreca.jpg

a mulher ambulante (150) - Sandra Fulustreca.JPG

a mulher ambulante (199) - Sandra Fulustreca.JPG

Seu trabalho dialoga com alguma vivência sua? Se sim, relate um pouco sobre essa relação. *

Totalmente, o meu saber está a serviço das cenas. É um convívio antropológico. Quanto mais aprendo, mais acrescento.

Caso queira falar um pouco mais sobre sua cena ou espetáculo além das perguntas acima, fique à vontade para dizer abaixo. Ficarei muito feliz!

"A Mulher Ambulante" é composto de três cenas. A doutora Fulustreca consulta todos os destrambelhamentos e chama para o picadeiro/palco voluntários para entrar no jogo e se consultar. Após as consultas individuais, convida as mulheres para fazer o auto exame das mamas; Na segunda cena ela é uma criança que procura pela mãe e denuncia os abusos sofridos. Por fim, aborda a violência doméstica sofrida pela mulher. Nesta cena envolve palhaçaria e teatro de objeto usando um tecido para estabelecer o diálogo.

Você poderia disponibilizar um vídeo do seu espetáculo? Apenas para apreciação, não será divulgado em nenhum lugar. Caso positivo, pode deixar o link abaixo ou, se preferir, envie o arquivo por e-mail.

<https://www.youtube.com/watch?v=32BvoN0IWPg>

Anexe, aqui, algumas fotos do seu espetáculo. Essa foto será divulgada e inserida no trabalho final (dissertação), com seus devidos créditos.

a mulher ambulante (5) - Sandra Fulustreca.jpg

a mulher ambulante (76) - Sandra Fulustreca.JPG

a mulher ambulante (207) - Sandra Fulustreca.JPG

a mulher ambulante (175) - Sandra Fulustreca.JPG

a mulher ambulante (155) - Sandra Fulustreca.JPG

Poderia indicar os créditos da foto acima?

Manlio Machiavello

ENTREVISTA PRISCILA ROMANA MORAES DE MELO

Processo de construção do seu solo

Formulário para a pesquisa de mestrado intitulada, até então, como "E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramatúrgica de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil."

"O que eu tenho pontuado é isso: é o direito da escrita e da leitura que o povo pede, que o povo demanda. É um direito de qualquer um, escrevendo ou não segundo as normas cultas da língua. É um direito que as pessoas também querem exercer." -Conceição Evaristo

Nome *

Priscila Romana Moraes de Melo

Você vem do teatro? Se sim, me conte um pouco como foi sua trajetória até chegar ao universo da palhaçaria. *

Sim. Eu sempre fiz teatro desde criança, na igreja e na escola. Já no movimento jovem da igreja do bairro em que morava em Belém participamos de um festival de teatro amador entre paróquias, o que me abriu as portas para conhecer o movimento de teatro fora daquele

ambiente religioso, indo fazer curso de iniciação teatral, de dança, de desenho, e, conseqüentemente, de clown, mergulhando de cabeça no mundo das artes. Em 2004 uma colega do curso de inicial teatral disse que eu precisava conhecer um grupo de teatro da cidade que trabalhava com a linguagem do palhaço, os Palhaços Trovadores, pois iria gostar muito. Fiquei muito mexida, nem sabia que tinha grupo de teatro de palhaços, minha lembrança afetiva desta figura era do circo e dos Trapalhões. Então, semanas depois o diretor deste grupo, Marton Maués, estaria ministrando uma oficina de iniciação ao clown na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, do qual também é professor. Ali descobri o caminho que queria seguir nas artes, foi um encontro que deu outro rumo ao que vinha pensando em construir para minha vida (já que havia ingressado na faculdade de nutrição). A palhaça nasce em meio a uma das maiores manifestações culturais da cidade: O Auto do Círio (cortejo artístico pelas ruas do bairro “Cidade Velha” em Belém do Pará nas vésperas do Círio de Nazaré, manifestação cultural e religiosa em homenagem à padroeira da cidade, Nossa Senhora de Nazaré). Palhaça Estrelita vem como freira, brinca de ser... Traveste-se de freira, velha, caipira; é Carmen (Miranda), é doutora, é cozinheira! Estas figuras clownescas vão me acompanhando no meu fazer artístico e na minha trajetória na palhaçaria. E é assim que a figura do palhaço surge na minha vida, por uma necessidade cênica de um espetáculo que tenho que assumir uma personagem masculina. Palhaço Uisquisito, esta é minha outra versão palhacesca que me acompanha desde 2012.

Você iniciou a pesquisa do seu espetáculo ou sua cena a partir do quê? Um escrito, poema, uma música, uma memória... Quais foram suas referências iniciais? *

O ponto de partida se deu por uma provocação da minha orientadora do mestrado para se pensar em cenas curtas com a figura masculina do palhaço que desenvolvo, o palhaço Uisquisito. Porém, achava importante trazer para cena também a palhaça (Estrelita), já que sempre trabalhei neste lugar de várias construções clownescas. Então como indutores iniciais para se começar o processo de criação do espetáculo trouxe como foco: Estrelita e Uisquisito; a relação afetiva com minha mãe e o alimento; e a memória de infância quando o Didi (Renato Aragão) pegou na minha mão. Assim eu e Alessandra, diretora do espetáculo, fomos experimentando ações e construções cênicas para o "Querem Caferem?".

Por quê o espetáculo tem esse nome? Poderia explicar um pouquinho a respeito dessa escolha? *

"Querem Caferem?" foi uma pergunta que fiz quando criança aos convidados de um dos aniversários do meu irmão do meio. Lembro de ter feito esta pergunta ao ajudar a minha mãe a servir durante a festinha: "Querem refrigerante? Querem bolo? Querem salgadinho... Querem caferem?". A partir daí foi uma risadaria e encarnação dos meus irmãos durante muitos anos. Certo dia conversando sobre as memórias de infância isso veio à tona, e deu um estalo para ser o nome do espetáculo. Tanto na lógica da criança quanta da palhaça, a concordância gramatical no plural faz super sentido...rs.

Você tem registro escrito dele? Pode ser desenho, roteiro... Quaisquer resquícios de construção do seu solo. *

Sim

Se sim, você pode anexá-los aqui? Você pode colocar fotos, arquivos diversos (como PDF ou WORD), até áudios ou prints de tela de celular. Fique à vontade para apresentar qualquer tipo de resquício que você tiver.

IMG-20151027-WA0000 - Romana Melo.jpg

CENARIO FOGAO - Romana Melo.jpg

estrelita uisquisito - Romana Melo.jpg

1. início Proibido - Marisa Monte - Romana Melo.mp3

2. Piruetas - Romana Melo.wma

20151018_103843-1 - Romana Melo.jpg

IMG-20150904-WA0004 - Romana Melo.jpeg

20160116_124107 - Romana Melo.jpg

IMG-20160118-WA0039 - Romana Melo.jpeg

Vem aí - Romana Melo.jpg

Seu trabalho dialoga com alguma vivência sua? Se sim, relate um pouco sobre essa relação. *

Totalmente. Nos meus trajetos venho me debruçando nesta arte que denomino de Palhaçaria Agridoce; são as misturas de sabores cômicos atravessadas pela relação afetiva com o alimento e a formação em nutrição. Para além disso venho degustando o sabor da palhaçaria feminina, que me traz muitos olhares e encontros com outras mulheres; desde 2017 venho proporcionando encontros e oficinas com mulheres palhaças, sendo elas iniciadas na linguagem, artistas ou não e sou uma das fundadoras e idealizadoras do Núcleo de Pesquisa de Mulheres Cômicas de Belém: As Preciosas Ridículas, criado também em 2017 a partir de encontros com outras mulheres artistas da cidade, onde realizamos o I Encontro de Mulheres Palhaças de Belém neste mesmo ano. Sempre digo que a minha vida artística me levou a traçar uma vida acadêmica, foi a vivência na palhaçaria que me impulsionou para este lugar. Atualmente venho me debruçando ao processo artístico-pedagógico da formação das mulheres palhaças a partir das minhas vivências e experiências tanto como participante quanto ministrante de oficinas e cursos só para palhaças. Tal pesquisa faz parte do meu doutorado em artes cênicas em andamento, pelo Programa de pós-graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia-UFBA (2019).

Caso queira falar um pouco mais sobre sua cena ou espetáculo além das perguntas acima, fique à vontade para dizer abaixo. Ficarei muito feliz!

Você pode encontrar a escrita de todo o processo de criação do espetáculo na minha dissertação em artes pelo PPGARTES-UFPA:
<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/8665>

Você poderia disponibilizar um vídeo do seu espetáculo? Apenas para apreciação, não será divulgado em nenhum lugar. Caso positivo, pode deixar o link abaixo ou, se preferir, envie o arquivo por e-mail.

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

Anexe, aqui, algumas fotos do seu espetáculo. Essa foto será divulgada e inserida no trabalho final (dissertação), com seus devidos créditos.

Image00110 - Romana Melo.jpg

Image00162 - Romana Melo.jpg

Image00179 - Romana Melo.jpg

Image00203 - Romana Melo.jpg

Image00009 - Romana Melo.jpg

Poderia indicar os créditos da foto acima?

Martín Pérez

ENTREVISTA MICHELLE NASCIMENTO CABRAL FONSECA

Processo de construção do seu solo

Formulário para a pesquisa de mestrado intitulada, até então, como "E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramaturgica de palhaças das regiões Norte e Nordeste do Brasil."

"O que eu tenho pontuado é isso: é o direito da escrita e da leitura que o povo pede, que o povo demanda. É um direito de qualquer um, escrevendo ou não segundo as normas cultas da língua. É um direito que as pessoas também querem exercer." -Conceição Evaristo

Nome *

MICHELLE NASCIMENTO CABRAL FONSECA

Você vem do teatro? Se sim, me conte um pouco como foi sua trajetória até chegar ao universo da palhaçaria. *

Sim. Comecei a fazer teatro em 1988 no movimento de teatro amador que era muito forte no Maranhão. Eu atuava como atriz no palco e na rua em diferentes gêneros, dramas e comédias. Comecei com a palhaçaria em 96 quando conheci Irê Amaro e passei a trabalhar com ele nos show circenses, eventos e animação de festas infantis.

Você iniciou a pesquisa do seu espetáculo ou sua cena a partir do quê? Um escrito, poema, uma música, uma memória... Quais foram suas referências iniciais? *

A ideia da cena com a Super Muié começou a partir de um jogo performativo com a palhaça Palita e as mulheres na rua. O jogo surgiu numa saída de rua em que eu/Palita levei uma luva de boxe como objeto de jogo. Daí a Palita colocava as luvas e abordava as mulheres perguntando: se você fosse dar um nocaute em alguém, em quem seria? Daí surgiam várias respostas, como por exemplo: meu marido, meu patrão, no prefeito, etc... Esse início de jogo, provocava outras perguntas e ações que eram voltadas à força, a ideia de "revidar", etc. Então a Palita estimulava as mulheres a dar o soco, ter uma ação de reação contra algo ou alguém que as estivesse oprimindo. A partir daí, surgiu a ideia de fazer o jogo com a roupa de super muié, que seria uma versão feminina do super homem, pra explorar o riso e as relações de força implicadas no "super"... em relação ao corpo frágil da palhaça.

Por quê o espetáculo tem esse nome? Poderia explicar um pouquinho a respeito dessa escolha? *

O espetáculo já se chamou Super Muié (foi a primeira ideia) Arruaçando (foi a segunda) e Palita Arruaçando. Arruaçando por que a ideia sempre foi fazer na rua e com jogos de improvisação/quadros, então seria uma certa "bagunça", uma confusão, ou arruaça. O primeiro nome Super Muié, era porque a primeira ideia girava em torno da transformação da Palita em super heroína, mas eu não consegui desenvolver a dramaturgia dessa ideia, então ficou pra trás. Mas quando eu apresento só o número/quadro, eu chamo de Super Muié.

Você tem registro escrito dele? Pode ser desenho, roteiro... Quaisquer resquícios de construção do seu solo. *

Sim

Se sim, você pode anexá-los aqui? Você pode colocar fotos, arquivos diversos (como PDF ou WORD), até áudios ou prints de tela de celular. Fique à vontade para apresentar qualquer tipo de resquício que você tiver.

Seu trabalho dialoga com alguma vivência sua? Se sim, relate um pouco sobre essa relação. *

Não entendi a pergunta... penso que tudo que eu faço tem relação com a minha vida de forma direta ou indireta. Mas, não sei se é isso que você está perguntando.

Caso queira falar um pouco mais sobre sua cena ou espetáculo além das perguntas acima, fique à vontade para dizer abaixo. Ficarei muito feliz!

Você poderia disponibilizar um vídeo do seu espetáculo? Apenas para apreciação, não será divulgado em nenhum lugar. Caso positivo, pode deixar o link abaixo ou, se preferir, envie o arquivo por e-mail.

michellencabral@hotmail.com

Anexe, aqui, algumas fotos do seu espetáculo. Essa foto será divulgada e inserida no trabalho final (dissertação), com seus devidos créditos.

Poderia indicar os créditos da foto acima?

Todas as fotos da palita são de Paulo Socha (as mais antigas) e Geisa Leite (as recentes).

APÊNDICE D

TERMOS DE CONSENTIMENTOS DE PARTICIPAÇÃO DA PESQUISA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Você/Sr./Sra. está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramaturgica de palhaças das regiões norte e nordeste do Brasil.

Meu nome é Andressa Passos do Nascimento, sou a (o) pesquisadora (o) responsável e minha área de atuação é Artes Cênicas. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence ao(à) pesquisador(a) responsável. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas *sobre a pesquisa* poderão ser esclarecidas pela(s) pesquisadora(as) responsável(is), via e-mail (andressadd94@hotmail.com) e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (98) 98513-6751/ (21) 99494-6200 Ao persistirem as dúvidas *sobre os seus direitos* como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o **Comitê de Ética em Pesquisa** – colegiado responsável por revisar todos os protocolos de pesquisa envolvendo seres humanos, inclusive os multicêntricos, cabendo-lhe a responsabilidade primária pelas decisões sobre a ética da pesquisa a ser desenvolvida na instituição, de modo a garantir e resguardar a integridade e os direitos dos voluntários participantes nas referidas pesquisas – da Universidade Federal do Maranhão, pelo telefone (98) **3272-8000**.

1. Informações Importantes sobre a Pesquisa:

1.1 Título

E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramaturgica de palhaças das regiões norte e nordeste do Brasil.

1.2 Justificativa

Ainda hoje as mulheres palhaças passam por dificuldade para se reafirmarem como tal. Sabe-se que por muitos anos na história da palhaçaria, as mulheres do circo que queriam ser palhaças eram impossibilitadas e deveriam se esconder atrás da figura masculina do palhaço. Por isso, hoje há uma grande dificuldade de encontrar dramaturgias feitas por mulheres, publicadas no Brasil. Nesse contexto, surgem os questionamentos: como são produzidas as dramaturgias feitas por mulheres palhaças das regiões norte e nordeste? Quais procedimentos criativos utilizados para a construção dessas dramaturgias?

1.3 Objetivos

Geral:

Identificar e compreender quais são os procedimentos criativos utilizado por mulheres palhaças do Norte e Nordeste do Brasil para construção de suas dramaturgias.

Específicos:

Analisar composições dramaturgias das palhaças

Detectar como é construída a comicidade feminina a partir das suas obras;

Apontar as diferenças de dramaturgia circense feminina e tradicional (masculina);

Catalogar dramaturgias encenadas por mulheres palhaças das regiões Norte e Nordeste.

1.4 Procedimentos utilizados da pesquisa ou descrição detalhada dos métodos.

Diante do exposto, compreende-se que essa pesquisa pretende refletir, analisar e explorar as diversas questões da construção dramaturgica dessas mulheres palhaça e da comicidade feminina. As teorias feministas formarão base teórica e instrumental fundamental nesta pesquisa, pois, pesquisar as palhaças partindo de uma perspectiva interseccional² nos ajuda a expandir as percepções sobre as suas experiências, levando a refletir e analisar essas mulheres enquanto artistas, jovem/idosa, enquanto produtora cultural, nordestina/nortista, enquanto negra ou branca, e perceber se essas diferentes categorias auxiliam ou não nas construções das suas obras.

Para atingir os objetivos supracitados neste projeto, a Fenomenologia se apresenta como um método conveniente, utilizado como principal ferramenta metodológica na terceira etapa deste projeto. AmatuZZi (1996, p 05.) afirma que a pesquisa fenomenológica é uma forma de pesquisa qualitativa que “designa o estudo do vivido, ou da experiência imediata pré-reflexiva, visando descrever seu significado; ou qualquer estudo que tome o vivido como pista ou método. É a pesquisa que lida, portanto, com o significado da vivência”.

Obs.: No caso de uso de entrevistas ou questionários, explicitar aos/às participantes se também serão obtidos registros fotográficos, sonoros e/ou audiovisuais da conversa, pois é imprescindível esclarecê-los sobre a necessidade da *concessão do uso de sua voz, imagem ou opinião* incluindo, antes das assinaturas, um box com as opções:

(X) Permito a divulgação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa;

() Não permito a publicação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa.

Obs2.: Orientar o/a participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida.

1.5 Especificação de possível *desconforto emocional* e/ou de possíveis *riscos psicossociais* (ex.; constrangimento, intimidação, angústia, insatisfação, irritação, mal-estar etc.), bem como os benefícios acadêmicos e sociais decorrentes da participação do participante em sua pesquisa;

1.6 Informação sobre as formas de ressarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa realizada.

Obs3.: Somente o transporte e a alimentação do participante, quando for o caso, tendo em vista que as ligações ao/à pesquisador/a podem ser feita a cobrar;

1.7 Garantia do sigilo que assegure a privacidade e o anonimato dos/as participante/s. Do contrário, caso seja do interesse da pesquisa a identificação do participante, faz-se imprescindível esclarecer a ele/ela que também que haverá a divulgação do seu nome quando for de interesse do/a mesmo/a ou não houver objeção. Neste caso, incluir, antes das assinaturas, um box com as opções:

(X) Permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa;

() Não permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa.

Obs4.: Orientar o/a participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida.

1.8 Apresentação da garantia expressa de liberdade do/a participante de se recusar a participar ou retirar o seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma;

Obs5.: Item obrigatório por força da lei.

1.9 Apresentação da garantia expressa de liberdade do/a participante de se recusar a responder questões que lhe causem *desconforto emocional* e/ou *constrangimento* em entrevistas e questionários que forem aplicados na pesquisa;

1.10 Declarar aos participantes que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não;

1.11 Apresentação das estratégias de divulgação dos resultados, a menos que se trate de caso de obtenção de patenteamento, neste caso, os resultados devem se tornar públicos, tão logo se encerre a etapa de patenteamento;

1.12 Informação ao/à participante sobre o direito de pleitear indenização (reparação a danos imediatos ou futuros), garantida em lei, decorrentes da sua participação na pesquisa;

Obs6.: Item obrigatório por força da lei.

1.13 Quando a pesquisa envolver o *armazenamento em banco de dados pessoal ou institucional*, o/a pesquisador/a deverá informar ou declarar aos participantes que toda pesquisa a ser feita com os dados que foram coletados deverá ser autorizada pelo/a participante e também será submetida novamente para aprovação do CEP institucional e, quando for o caso, à CONEP. Assim, visando a execução de investigações futuras, devem ser apresentados ao/à participante as seguintes informações: a) justificativa quanto à necessidade, relevância e oportunidade para usos futuros do material que fora coletado; b) declaração de que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não; c) apresentação das estratégias de divulgação dos resultados, a menos que se trate de caso de obtenção de patenteamento, neste caso, os resultados devem se tornar públicos,

tão logo se encerre a etapa de patenteamento; d) ^[1]_{SÉP} um box para que os/as participantes autorizem a guarda do material coletado para uso em pesquisas futuras:

(X) Declaro ciência de que os meus dados coletados podem ser relevantes em pesquisas futuras e, portanto, autorizo a guarda do material em banco de dados;

() Declaro ciência de que os meus dados coletados podem ser relevantes em pesquisas futuras, mas não autorizo a guarda do material em banco de dados;

Obs7.: Orientar o/a participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida.

1.2 Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, Giovana Miranda Kurovski, inscrito(a) sob o RG/ CPF 056.025.011-85, abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramaturgica de palhaças das regiões norte e nordeste do Brasil.”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informada (o) e esclarecida (o) pela pesquisadora (a) responsável ANDRESSA PASSOS DO NASCIMENTO sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Palmas - TO, 29 de Julho de 2021

Giovana M. Kurovski

Assinatura por extenso da participante

Andressa Passos do Nascimento

Assinatura por extenso da pesquisadora responsável

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Você/Sr./Sra. está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramaturgica de palhaças das regiões norte e nordeste do Brasil.

Meu nome é Andressa Passos do Nascimento, sou a (o) pesquisadora (o) responsável e minha área de atuação é Artes Cênicas. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence ao(à) pesquisador(a) responsável. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas *sobre a pesquisa* poderão ser esclarecidas pela(s) pesquisadora(as) responsável(is), via e-mail (andressadd94@hotmail.com) e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (98) 98513-6751/ (21) 99494-6200 Ao persistirem as dúvidas *sobre os seus direitos* como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o **Comitê de Ética em Pesquisa** – colegiado responsável por revisar todos os protocolos de pesquisa envolvendo seres humanos, inclusive os multicêntricos, cabendo-lhe a responsabilidade primária pelas decisões sobre a ética da pesquisa a ser desenvolvida na instituição, de modo a garantir e resguardar a integridade e os direitos dos voluntários participantes nas referidas pesquisas – da Universidade Federal do Maranhão, pelo telefone (98) **3272-8000**.

1. Informações Importantes sobre a Pesquisa:

1.1 Título

E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramaturgica de palhaças das regiões norte e nordeste do Brasil.

1.2 Justificativa

Ainda hoje as mulheres palhaças passam por dificuldade para se reafirmarem como tal. Sabe-se que por muitos anos na história da palhaçaria, as mulheres do circo que queriam ser palhaças eram impossibilitadas e deveriam se esconder atrás da figura masculina do palhaço. Por isso, hoje há uma grande dificuldade de encontrar dramaturgias feitas por mulheres, publicadas no Brasil. Nesse contexto, surgem os questionamentos: como são produzidas as dramaturgias feitas por mulheres palhaças das regiões norte e nordeste? Quais procedimentos criativos utilizados para a construção dessas dramaturgias?

1.3 Objetivos

Geral:

Identificar e compreender quais são os procedimentos criativos utilizado por mulheres palhaças do Norte e Nordeste do Brasil para construção de suas dramaturgias.

Específicos:

Analisar composições dramaturgica das palhaças

Detectar como é construída a comicidade feminina a partir das suas obras;

Apontar as diferenças de dramaturgia circense feminina e tradicional (masculina);

Catalogar dramaturgias encenadas por mulheres palhaças das regiões Norte e Nordeste.

1.4 Procedimentos utilizados da pesquisa ou descrição detalhada dos métodos.

Diante do exposto, compreende-se que essa pesquisa pretende refletir, analisar e explorar as diversas questões da construção dramaturgicada dessas mulheres palhaça e da comicidade feminina. As teorias feministas formarão base teórica e instrumental fundamental nesta pesquisa, pois, pesquisar as palhaças partindo de uma perspectiva interseccional² nos ajuda a expandir as percepções sobre as suas experiências, levando a refletir e analisar essas mulheres enquanto artistas, jovem/idosa, enquanto produtora cultural, nordestina/nortista, enquanto negra ou branca, e perceber se essas diferentes categorias auxiliam ou não nas construções das suas obras.

Para atingir os objetivos supracitados neste projeto, a Fenomenologia se apresenta como um método conveniente, utilizado como principal ferramenta metodológica na terceira etapa deste projeto. AmatuZZi (1996, p 05.) afirma que a pesquisa fenomenológica é uma forma de pesquisa qualitativa que “designa o estudo do vivido, ou da experiência imediata pré-reflexiva, visando descrever seu significado; ou qualquer estudo que tome o vivido como pista ou método. É a pesquisa que lida, portanto, com o significado da vivência”.

Obs.: No caso de uso de entrevistas ou questionários, explicitar aos/às participantes se também serão obtidos registros fotográficos, sonoros e/ou audiovisuais da conversa, pois é imprescindível esclarecê-los sobre a necessidade da *concessão do uso de sua voz, imagem ou opinião* incluindo, antes das assinaturas, um box com as opções:

(X) Permito a divulgação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa;

() Não permito a publicação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa.

Obs2.: Orientar o/a participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida.

1.5 Especificação de possível *desconforto emocional* e/ou de possíveis *riscos psicossociais* (ex.; constrangimento, intimidação, angústia, insatisfação, irritação, mal-estar etc.), bem como os benefícios acadêmicos e sociais decorrentes da participação do participante em sua pesquisa;

1.6 Informação sobre as formas de ressarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa realizada.

Obs3.: Somente o transporte e a alimentação do participante, quando for o caso, tendo em vista que as ligações ao/à pesquisador/a podem ser feita a cobrar;

1.7 Garantia do sigilo que assegure a privacidade e o anonimato dos/as participante/s. Do contrário, caso seja do interesse da pesquisa a identificação do participante, faz-se imprescindível esclarecer a ele/ela que também que haverá a divulgação do seu nome quando for de interesse do/a mesmo/a ou não houver objeção. Neste caso, incluir, antes das assinaturas, um box com as opções:

(X) Permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa;

() Não permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa.

Obs4.: Orientar o/a participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida.

1.8 Apresentação da garantia expressa de liberdade do/a participante de se recusar a participar ou retirar o seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma;

Obs5.: Item obrigatório por força da lei.

1.9 Apresentação da garantia expressa de liberdade do/a participante de se recusar a responder questões que lhe causem *desconforto emocional* e/ou *constrangimento* em entrevistas e questionários que forem aplicados na pesquisa;

1.10 Declarar aos participantes que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não;

1.11 Apresentação das estratégias de divulgação dos resultados, a menos que se trate de caso de obtenção de patenteamento, neste caso, os resultados devem se tornar públicos, tão logo se encerre a etapa de patenteamento;

1.12 Informação ao/à participante sobre o direito de pleitear indenização (reparação a danos imediatos ou futuros), garantida em lei, decorrentes da sua participação na pesquisa;

Obs6.: Item obrigatório por força da lei.

1.13 Quando a pesquisa envolver o *armazenamento em banco de dados pessoal ou institucional*, o/a pesquisador/a deverá informar ou declarar aos participantes que toda pesquisa a ser feita com os dados que foram coletados deverá ser autorizada pelo/a participante e também será submetida novamente para aprovação do CEP institucional e, quando for o caso, à CONEP. Assim, visando a execução de investigações futuras, devem ser apresentados ao/à participante as seguintes informações: a) justificativa quanto à necessidade, relevância e oportunidade para usos futuros do material que fora coletado; b) declaração de que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não; c) apresentação das estratégias de divulgação dos resultados, a menos que se trate de caso de obtenção de patenteamento, neste caso, os resultados devem se tornar públicos, tão logo se encerre a etapa de patenteamento; d) ^[1]_[SEP]um box para que os/as participantes autorizem a guarda do material coletado para uso em pesquisas futuras:

(X) Declaro ciência de que os meus dados coletados podem ser relevantes em pesquisas futuras e, portanto, autorizo a guarda do material em banco de dados;

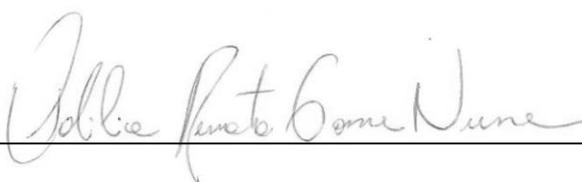
() Declaro ciência de que os meus dados coletados podem ser relevantes em pesquisas futuras, mas não autorizo a guarda do material em banco de dados;

Obs7.: Orientar o/a participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida.

1.2 Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, Odília Renata Gomes Nunes, inscrito(a) sob o RG 28235 89 85 / CPF. 043142614 - 71 abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramaturgica de palhaças das regiões norte e nordeste do Brasil.”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informada (o) e esclarecida (o) pela pesquisadora (a) responsável ANDRESSA PASSOS DO NASCIMENTO sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Ingazeira, 26 de Julho de 2021



Assinatura por extenso da participante



Assinatura por extenso da pesquisadora responsável

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Você/Sr./Sra. está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramaturgica de palhaças das regiões norte e nordeste do Brasil.

Meu nome é Andressa Passos do Nascimento, sou a (o) pesquisadora (o) responsável e minha área de atuação é Artes Cênicas. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence ao(à) pesquisador(a) responsável. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas *sobre a pesquisa* poderão ser esclarecidas pela(s) pesquisadora(as) responsável(is), via e-mail (andressadd94@hotmail.com) e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (98) 98513-6751/ (21) 99494-6200 Ao persistirem as dúvidas *sobre os seus direitos* como participante desta

pesquisa, você também poderá fazer contato com o **Comitê de Ética em Pesquisa** – colegiado responsável por revisar todos os protocolos de pesquisa envolvendo seres humanos, inclusive os multicêntricos, cabendo-lhe a responsabilidade primária pelas decisões sobre a ética da pesquisa a ser desenvolvida na instituição, de modo a garantir e resguardar a integridade e os direitos dos voluntários participantes nas referidas pesquisas – da Universidade Federal do Maranhão, pelo telefone (98) **3272-8000**.

1. Informações Importantes sobre a Pesquisa:

1.1 Título

E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramaturgical de palhaças das regiões norte e nordeste do Brasil.

1.2 Justificativa

Ainda hoje as mulheres palhaças passam por dificuldade para se reafirmarem como tal. Sabe-se que por muitos anos na história da palhaçaria, as mulheres do circo que queriam ser palhaças eram impossibilitadas e deveriam se esconder atrás da figura masculina do palhaço. Por isso, hoje há uma grande dificuldade de encontrar dramaturgias feitas por mulheres, publicadas no Brasil. Nesse contexto, surgem os questionamentos: como são produzidas as dramaturgias feitas por mulheres palhaças das regiões norte e nordeste? Quais procedimentos criativos utilizados para a construção dessas dramaturgias?

1.3 Objetivos

Geral:

Identificar e compreender quais são os procedimentos criativos utilizado por mulheres palhaças do Norte e Nordeste do Brasil para construção de suas dramaturgias.

Específicos:

Analisar composições dramaturgical das palhaças

Detectar como é construída a comicidade feminina a partir das suas obras;

Apontar as diferenças de dramaturgia circense feminina e tradicional (masculina);

Catalogar dramaturgias encenadas por mulheres palhaças das regiões Norte e Nordeste.

1.4 Procedimentos utilizados da pesquisa ou descrição detalhada dos métodos.

Diante do exposto, compreende-se que essa pesquisa pretende refletir, analisar e explorar as diversas questões da construção dramaturgical dessas mulheres palhaça e da comicidade feminina. As teorias feministas formarão base teórica e instrumental fundamental nesta pesquisa, pois, pesquisar as palhaças partindo de uma perspectiva interseccional² nos ajuda a expandir as percepções sobre as suas experiências, levando a refletir e analisar essas mulheres enquanto artistas, jovem/idosa, enquanto produtora cultural, nordestina/nortista, enquanto negra ou branca, e perceber se essas diferentes categorias auxiliam ou não nas construções das suas obras.

Para atingir os objetivos supracitados neste projeto, a Fenomenologia se apresenta como um método conveniente, utilizado como principal ferramenta metodológica na terceira etapa deste projeto. AmatuZZi (1996, p 05.) afirma que a pesquisa fenomenológica é uma forma de pesquisa qualitativa que “designa o estudo do vivido, ou da experiência imediata pré-reflexiva, visando descrever seu significado; ou qualquer estudo que tome o vivido como pista ou método. É a pesquisa que lida, portanto, com o significado da vivência”.

Obs.: No caso de uso de entrevistas ou questionários, explicitar aos/às participantes se também serão obtidos registros fotográficos, sonoros e/ou audiovisuais da conversa, pois é imprescindível esclarecê-los sobre a necessidade da *concessão do uso de sua voz, imagem ou opinião* incluindo, antes das assinaturas, um box com as opções:

(X) Permito a divulgação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa;

() Não permito a publicação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa.

Obs2.: Orientar o/a participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida.

1.5 Especificação de possível *desconforto emocional* e/ou de possíveis *riscos psicossociais* (ex.: constrangimento, intimidação, angústia, insatisfação, irritação, mal-estar etc.), bem como os benefícios acadêmicos e sociais decorrentes da participação do participante em sua pesquisa;

1.6 Informação sobre as formas de ressarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa realizada.

Obs3.: Somente o transporte e a alimentação do participante, quando for o caso, tendo em vista que as ligações ao/à pesquisador/a podem ser feita a cobrar;

1.7 Garantia do sigilo que assegure a privacidade e o anonimato dos/as participante/s. Do contrário, caso seja do interesse da pesquisa a identificação do participante, faz-se imprescindível esclarecer a ele/ela que também que haverá a divulgação do seu nome quando for de interesse do/a mesmo/a ou não houver objeção. Neste caso, incluir, antes das assinaturas, um box com as opções:

(X) Permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa;

() Não permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa.

Obs4.: Orientar o/a participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida.

1.8 Apresentação da garantia expressa de liberdade do/a participante de se recusar a participar ou retirar o seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma;

Obs5.: Item obrigatório por força da lei.

1.9 Apresentação da garantia expressa de liberdade do/a participante de se recusar a responder questões que lhe causem *desconforto emocional* e/ou *constrangimento* em entrevistas e questionários que forem aplicados na pesquisa;

1.10 Declarar aos participantes que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não;

1.11 Apresentação das estratégias de divulgação dos resultados, a menos que se trate de caso de obtenção de patenteamento, neste caso, os resultados devem se tornar públicos, tão logo se encerre a etapa de patenteamento;

1.12 Informação ao/à participante sobre o direito de pleitear indenização (reparação a danos imediatos ou futuros), garantida em lei, decorrentes da sua participação na pesquisa;

Obs6.: Item obrigatório por força da lei.

1.13 Quando a pesquisa envolver o *armazenamento em banco de dados pessoal ou institucional*, o/a pesquisador/a deverá informar ou declarar aos participantes que toda pesquisa a ser feita com os dados que foram coletados deverá ser autorizada pelo/a participante e também será submetida novamente para aprovação do CEP institucional e, quando for o caso, à CONEP. Assim, visando a execução de investigações futuras, devem ser apresentados ao/à participante as seguintes informações: a) justificativa quanto à necessidade, relevância e oportunidade para usos futuros do material que fora coletado; b) declaração de que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não; c) apresentação das estratégias de divulgação dos resultados, a menos que se trate de caso de obtenção de patenteamento, neste caso, os resultados devem se tornar públicos, tão logo se encerre a etapa de patenteamento; d) ¹um box para que os/as participantes autorizem a guarda do material coletado para uso em pesquisas futuras:

(X) Declaro ciência de que os meus dados coletados podem ser relevantes em pesquisas futuras e, portanto, autorizo a guarda do material em banco de dados;

() Declaro ciência de que os meus dados coletados podem ser relevantes em pesquisas futuras, mas não autorizo a guarda do material em banco de dados;

Obs7.: Orientar o/a participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida.

1.2 Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, Sandra Maria Barbosa Cordeiro Medeiros, inscrito(a) sob o RG/CPF..079704803/06 RG 038359182009-6, abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramaturgica de palhaças das regiões norte e nordeste do Brasil.”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informada (o) e esclarecida (o) pela pesquisadora (a) responsável ANDRESSA PASSOS DO NASCIMENTO sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

São Luís, 31 de julho de 2021

Sandra Maria Barbosa Cordeiro

Andressa Passos do Nascimento

Assinatura por extenso da pesquisadora
responsável

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO - TCLE

Você/Sr./Sra. está sendo convidado(a) a participar, como voluntário(a), da pesquisa intitulada “E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramaturgica de palhaças das regiões norte e nordeste do Brasil.

Meu nome é Andressa Passos do Nascimento, sou a (o) pesquisadora (o) responsável e minha área de atuação é Artes Cênicas. Após receber os esclarecimentos e as informações a seguir, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence ao(à) pesquisador(a) responsável. Esclareço que em caso de recusa na participação você não será penalizado(a) de forma alguma. Mas se aceitar participar, as dúvidas *sobre a pesquisa* poderão ser esclarecidas pela(s) pesquisadora(as) responsável(is), via e-mail (andressadd94@hotmail.com) e, inclusive, sob forma de ligação a cobrar, através do(s) seguinte(s) contato(s) telefônico(s): (98) 98513-6751/ (21) 99494-6200 Ao persistirem as dúvidas *sobre os seus direitos* como participante desta pesquisa, você também poderá fazer contato com o **Comitê de Ética em Pesquisa** – colegiado responsável por revisar todos os protocolos de pesquisa envolvendo seres humanos, inclusive os multicêntricos, cabendo-lhe a responsabilidade primária pelas decisões sobre a ética da pesquisa a ser desenvolvida na instituição, de modo a garantir e resguardar a integridade e os direitos dos voluntários participantes nas referidas pesquisas – da Universidade Federal do Maranhão, pelo telefone (98) **3272-8000**.

1. Informações Importantes sobre a Pesquisa:

1.1 Título

E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramaturgica de palhaças das regiões norte e nordeste do Brasil.

1.2 Justificativa

Ainda hoje as mulheres palhaças passam por dificuldade para se reafirmarem como tal. Sabe-se que por muitos anos na história da palhaçaria, as mulheres do circo que queriam ser palhaças eram impossibilitadas e deveriam se esconder atrás da figura masculina do palhaço. Por isso, hoje há uma grande dificuldade de encontrar dramaturgias feitas por mulheres, publicadas no Brasil. Nesse contexto, surgem os questionamentos: como são produzidas as dramaturgias feitas por mulheres palhaças das regiões Norte e Nordeste? Quais procedimentos criativos utilizados para a construção dessas dramaturgias?

1.3 Objetivos

Geral:

Identificar e compreender quais são os procedimentos criativos utilizado por mulheres palhaças do Norte e Nordeste do Brasil para construção de suas dramaturgias.

Específicos:

Analisar composições dramaturgica das palhaças

Detectar como é construída a comicidade feminina a partir das suas obras;

Apontar as diferenças de dramaturgia circense feminina e tradicional (masculina);

Catalogar dramaturgias encenadas por mulheres palhaças das regiões Norte e Nordeste.

1.4 Procedimentos utilizados da pesquisa ou descrição detalhada dos métodos.

Diante do exposto, compreende-se que essa pesquisa pretende refletir, analisar e explorar as diversas questões da construção dramaturgical dessas mulheres palhaça e da comicidade feminina. As teorias feministas formarão base teórica e instrumental fundamental nesta pesquisa, pois, pesquisar as palhaças partindo de uma perspectiva interseccional² nos ajuda a expandir as percepções sobre as suas experiências, levando a refletir e analisar essas mulheres enquanto artistas, jovem/idosa, enquanto produtora cultural, nordestina/nortista, enquanto negra ou branca, e perceber se essas diferentes categorias auxiliam ou não nas construções das suas obras.

Para atingir os objetivos supracitados neste projeto, a Fenomenologia se apresenta como um método conveniente, utilizado como principal ferramenta metodológica na terceira etapa deste projeto. Amatuzzi (1996, p 05.) afirma que a pesquisa fenomenológica é uma forma de pesquisa qualitativa que “designa o estudo do vivido, ou da experiência imediata pré-reflexiva, visando descrever seu significado; ou qualquer estudo que tome o vivido como pista ou método. É a pesquisa que lida, portanto, com o significado da vivência”.

Obs.: No caso de uso de entrevistas ou questionários, explicitar aos/às participantes se também serão obtidos registros fotográficos, sonoros e/ou audiovisuais da conversa, pois é imprescindível esclarecê-los sobre a necessidade da *concessão do uso de sua voz, imagem ou opinião* incluindo, antes das assinaturas, um box com as opções:

(X) Permito a divulgação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa;

() Não permito a publicação da minha imagem/voz/opinião nos resultados publicados da pesquisa.

Obs2.: Orientar o/a participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida.

1.5 Especificação de possível *desconforto emocional* e/ou de possíveis *riscos psicossociais* (ex.: constrangimento, intimidação, angústia, insatisfação, irritação, mal-estar etc.), bem como os benefícios acadêmicos e sociais decorrentes da participação do participante em sua pesquisa;

1.6 Informação sobre as formas de ressarcimento das despesas decorrentes da cooperação com a pesquisa realizada.

Obs3.: Somente o transporte e a alimentação do participante, quando for o caso, tendo em vista que as ligações ao/à pesquisador/a podem ser feita a cobrar;

1.7 Garantia do sigilo que assegure a privacidade e o anonimato dos/as participante/s. Do contrário, caso seja do interesse da pesquisa a identificação do participante, faz-se imprescindível esclarecer a ele/ela que também que haverá a divulgação do seu nome quando for de interesse do/a mesmo/a ou não houver objeção. Neste caso, incluir, antes das assinaturas, um box com as opções:

(X) Permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa;

() Não permito a minha identificação através de uso de meu nome nos resultados publicados da pesquisa.

Obs4.: Orientar o/a participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida.

1.8 Apresentação da garantia expressa de liberdade do/a participante de se recusar a participar ou retirar o seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma;

Obs5.: Item obrigatório por força da lei.

1.9 Apresentação da garantia expressa de liberdade do/a participante de se recusar a responder questões que lhe causem *desconforto emocional* e/ou *constrangimento* em entrevistas e questionários que forem aplicados na pesquisa;

1.10 Declarar aos participantes que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não;

1.11 Apresentação das estratégias de divulgação dos resultados, a menos que se trate de caso de obtenção de patenteamento, neste caso, os resultados devem se tornar públicos, tão logo se encerre a etapa de patenteamento;

1.12 Informação ao/à participante sobre o direito de pleitear indenização (reparação a danos imediatos ou futuros), garantida em lei, decorrentes da sua participação na pesquisa.

Obs6.: Item obrigatório por força da lei.

1.13 Quando a pesquisa envolver o *armazenamento em banco de dados pessoal ou institucional*, o/a pesquisador/a deverá informar ou declarar aos participantes que toda pesquisa a ser feita com os dados que foram coletados deverá ser autorizada pelo/a participante e também será submetida novamente para aprovação do CEP institucional e, quando for o caso, à CONEP. Assim, visando a execução de investigações futuras, devem ser apresentados ao/à participante as seguintes informações: a) justificativa quanto à necessidade, relevância e oportunidade para usos futuros do material que fora coletado; b) declaração de que os resultados da pesquisa serão tornados públicos, sejam eles favoráveis ou não; c) apresentação das estratégias de divulgação dos resultados, a menos que se trate de caso de obtenção de patenteamento, neste caso, os resultados devem se tornar públicos, tão logo se encerre a etapa de patenteamento; d) ^[]_{SEP} um box para que os/as participantes autorizem a guarda do material coletado para uso em pesquisas futuras:

(X) Declaro ciência de que os meus dados coletados podem ser relevantes em pesquisas futuras e, portanto, autorizo a guarda do material em banco de dados;

() Declaro ciência de que os meus dados coletados podem ser relevantes em pesquisas futuras, mas não autorizo a guarda do material em banco de dados;

Obs7.: Orientar o/a participante a rubricar dentro do parêntese com a proposição escolhida.

1.2 Consentimento da Participação na Pesquisa:

Eu, Priscila Romana Moraes de Melo, inscrito(a) sob o RG 3778063 Polícia Civil-SSP-PA / CPF 816.784.102-25, abaixo assinado, concordo em participar do estudo intitulado “E EU NÃO SOU PALHAÇA?! Procedimentos criativos de construção dramática de palhaças das regiões norte e nordeste do Brasil.”. Informo ter mais de 18 anos de idade e destaco que minha participação nesta pesquisa é de caráter voluntário. Fui devidamente informada (o) e esclarecida (o) pela pesquisadora (a) responsável ANDRESSA PASSOS DO NASCIMENTO sobre a pesquisa, os procedimentos e métodos nela envolvidos, assim como os possíveis riscos e benefícios decorrentes de minha participação no estudo. Foi-me garantido que posso retirar meu consentimento a qualquer momento, sem que isto leve a qualquer penalidade. Declaro, portanto, que concordo com a minha participação no projeto de pesquisa acima descrito.

Belém do Pará, 02 de agosto de 2021.



Assinatura por extenso da participante



Assinatura por extenso da pesquisadora responsável

ANEXOS

ANEXO A

Roteiro do espetáculo da palhaça Palita

PALITA ARRUAÇANDO

- Palita chega de “carro” ao local da apresentação (praça ou similar). O carro é um quadriciclo no qual a palhaça chega “tirando onda de madame” (sonoplastia: música de chegada (uma lady ao volante) é cantada ao vivo animando o público a cantar junto.

- Após exibir-se numa volta majestosa, determinando o espaço da roda, o carro começa a falhar (sonoplastia de motor falhando). O carro é “estacionado de lado ao fundo da roda determinando a “semi-frontalidade” do espaço.

- Palita demonstra aborrecimento, faz uma vistoria no carro, reclama que ainda não terminou de pagar os boletos... por fim, pede ajuda de alguém do público que entenda de carros. (poderá haver nesse momento, sonoplastia de motor falhando). Em parceria com o espectador chega a conclusão de que não colocou gasolina.

- Compartilha com o público sua situação de penúria. Nenhum circo a contratou desde que Temer assumiu a presidência. A coisa está braba e ela já não sabe mais o que fazer pra ganhar dinheiro.

- Palita decide então fazer um espetáculo de circo, a única coisa que é capaz de realizar.

- Anuncia ao público sua intenção de fazer um show e passar o chapéu, assim teria dinheiro para a gasolina. Mas, o que é preciso para fazer um espetáculo de circo? Vai atijando o público a construir o espetáculo junto: Um picadeiro, uma mágica, uma acrobata... uma palhaça e claro, o público! Sem o qual nada pode acontecer. Inicia-se a montagem do show circense. 1º Passo, montar o picadeiro (música circense animada)

- Picadeiro montado inicia-se o show. Mas falta um apresentador. Palita escolhe um apresentador (a). Para apresenta-la como uma grande artista da Mágica.

- Começam os números:

Primeiro os números de escapismo, sempre chamando o público para participar.

- Escapismo da corda
 - Equilibrismo (equilíbrio da garrafa nas batatas)
- Neste número escolher um homem para jogar.

Depois dos primeiros números, Palita pergunta ao público: O que tem que ter em todo espetáculo?

Vai incentivando o público a colaborar com a dramaturgia do espetáculo, até chegar no entendimento de que falta: Uma história de Amor. Todo espetáculo, fnovela ou filme, sempre tem uma história de amor... (palita dá exemplos como Romeu e Julieta, etc...)
Começa a história de Amor de Sandra Mara e Gustavo Augusto
Vai ao público e escolhe um casal (adultos, sem distinção de gênero).
Palita Vira o Cupido (toda história de amor tem que ter um Cupido), a palhaça é a narradora da história. A medida que vai narrando o casal do público que vai ganhar uma caracterização com pequenos adereços, vai “interpretando” a história.

Momento da declaração:
Música romântica: “Eu quero tu, eu quero tu...”

Palita faz a interrupção da música.

Palita – Isso não é música romântica... Onde já se viu uma coisa dessas! Entra Música do Wando: “Você é luz, é raio, estrela e luar”...

Agora sim. Casal dança apaixonado.

- Casal é devolvido ao público ao som da marcha nupcial!

Palita está no clima do amor, diz que vai fazer um último número: Número de Escapismo do saco (Mágica da transformação).

Palita entra no saco sob a vigilância do público, para provar que não há truque ou enganação. Palita é fortemente amarrada no saco. Ao final das palavras mágicas, palita sai do saco, transformada na Super Muié!

- Entra sonoplastia de apresentação da Super Muié:

Uma voz masculina diz:

É um pássaro? É um avião? Não! É a Super Muié! Ela, passa!

Ela lava!

Ela limpa toda a sujeira e cozinha muitas delícias para toda a família...

A Super Muié vai fazendo a mímica de todos os trabalhos narrados pela voz até não aguentar mais e interromper.

Palita – Mais o que é isso hen! E ninguém vem me ajudar não? (Indignada) Não tá certo esse negócio aí não... Tá na hora de fazer uma outra apresentação.

Vai até o público e escolhe uma apresentadora para a palita (pode ser criança ou adulta).

3

Texto da apresentadora:

É UM JARRO? É

UM VIOLÃO?
 NÃO!! É A SUPER
 MUIÉ!!!
 ELA É INTELIGENTE, BONITA E SUPER CORAJOSA.
 AJUDA OS FRACOS E PROTEGE OS PEQUENINOS.
 PORQUE ELA É FORTE!

(PAUSA)

REVOLUCIONÁRIA A SUPER MUIÉ VIRA O MUNDO
 DE CABEÇA PARA BAIXO.

(PAUSA)

APLAUSOS PARA A NOSSA HEROÍNA SUPER MUIÉ!!!

A medida que a espectadora/apresentadora vai lendo, a palita vai fazendo as ações:

1. Número de força (levantamento de peso)
2. Acrobacia (Parada de cabeça)

A cena da Super Muié termina com um número de dança acrobática. Cena final:

Depois do número de dança, vem a despedida. Entra música lenta.

Palita pega um buque de flores e vai para a plateia declamando os versos enquanto distribui as flores. Na frase final palita deverá estar de volta ao centro do palco ou roda:

Ontem eu estava triste,
 pensando coisa ruim. Achando o
 mundo bem feio, faltava uma
 flor, assim. Mas eu vim aqui
 hoje, fazer essa arruaça.
 Virei até heroína brincando com a criançada!

E olha que maravilha eu até achei muita graça, nessa nossa palhaçada. E agora tô aqui, pensando com meus botões, que esse mundo feioso, até que tem salvação.

O que falta é amor, muito amor, porque ninguém é perfeito. Mas se não tiver amor...

Que
 tenha ao
 menos,
 respeito!
 Fim.

ANEXO B

QR CODE do Espetáculo Palita

Arruaçando



ANEXO C

Trajatória da Palhaça Tapioca



A vida na palhaçaria para mim começou aos 17 anos, quando, sem tempo e só com os documentos, sai de casa no Tocantins e fui morar na Chapada Diamantina, na Bahia. Lá, tive meu primeiro contato com o circo. Trabalhava durante o dia e fazia curso de circo à noite. Apesar de toda dificuldade, sentia uma forte conexão com a arte circense e, desde então, jamais abandonei esse grande amor de minha vida!

Iniciei minhas atividades no circo com a perna de pau. Pensando bem, pode ter sido o que me motivou a montar o meu primeiro número solo. *Subir na Vida*, e entender que tipo de palhaçaria eu exercia, afinal, aquela experiência foi meu primeiro e grande salto para motivar a entrar de corpo e alma nessa jornada de pesquisas, construção e interação social através do circo, através do riso.

Contudo, ainda tinha um grande obstáculo a vencer: no Tocantins, as pessoas não tinham o hábito de ocupar as praças, ir ao circo, prestigiar a arte nas ruas. E decidi que precisávamos vencer esse impasse, a minha comunidade precisava sentir o que senti, precisava ter essa vivência. Foi então que escrevi um projeto, o que nos possibilitou sermos formadores de palhaçaria por 3 anos. E, consequentemente, uma abertura a outros profissionais que vieram, somaram e hoje possibilitam uma vivência bem maior com o circo e a comunidade local.

E foi assim que começamos a trabalhar as diversas possibilidades, como a palhaçaria clássica, moderna, contemporânea... mas vi que o meu estilo de fazer palhaçaria era bem popular mambembe. Em meio a tudo isso, fiquei grávida de minha filha Catarina. Foi quando comecei a me questionar, qual seria o papel de minha arte em meio a esse universo artístico e o público? O que eu, palhaça do Tocantins, poderia trocar com este povo? E o que estaria levando pra fora enquanto palhaça do Tocantins?

Assim, comecei a pesquisar mais fundo sobre comicità feminina. Então, através da Marias da Graça, me deparei com o Festival Esse Monte de Mulher Palhaça, e foi lá dentro da Escola Nacional de Circo que realizei minha primeira apresentação dentro de uma lona, que foi um gancho para circular por vários festivais e encontros de comicità feminina pelo Brasil, fortalecendo, assim, a rede de mulheres palhaças do Brasil.



Mas o público sempre foi nossa medida, o nosso termômetro. A construção de nossos espetáculos sempre foi para a rua. É lá, onde o povo está, que vamos, apresentamos e vamos direcionando, ajustando e buscando dar identidade, para que a pessoa se veja, ria de si, admire-se e aprenda a conviver com cada peculiaridade sua! Portanto, não tem como negar: a palhaçaria é um estado de estudo constante. É necessário pesquisa e muita dedicação, e estes encontros de palhaçaria feminina são os lugares em que bebo da fonte, onde me fortaleço e me inspiro.

Hoje a Trupeaçu é composta por duas mulheres, eu, Ester Monteiro (Palhaça Tapioca), e a Giovana Kurovsk (Palhaça Girassol), e temos dois espetáculos concretizados, *TEMPO DE BRINCAR* (2014) e *AS CHARLATONAS*(2019), e cada uma com seu número solo também. Apresentamos em diversas regiões do Tocantins e fora também. Vajamos a bordo de uma Kombi 87, nossa senhorinha, assim nossos espetáculos saem de dentro dela e usamos como cenário também. E, claro, realizamos todo o processo de montagem e desmontagem de espetáculo. Nós confeccionamos nossos figurinos e nós produzimos também. Porque, infelizmente, o incentivo para arte ainda é muito pouco e temos que inovar, trazer espetáculos com qualidade, para que o público possa enxergar o amor e a dedicação que temos para com o nosso ofício.

A palhaçaria é minha vida, é como consigo enxergar o mundo. Foi o que me possibilitou acreditar em mim mesma, me admirar como mulher, possibilitando todo empoderamento necessário para acreditar e enxergar que essa troca, além de me curar, cura o outro. É muito lindo essa possibilidade de dar e receber e vice-versa. Hoje consigo visualizar claramente que fui escolhida por esta máscara que tanto me coloca em observação comigo mesma, uma cura constante para um mundo que está tão doente e precisando de amor.



Palhaça Tapioca subindo na vida no Encontro Internacional de Mulheres Palhaças de SP (2017)

ANEXO D

QR CODE do número “Subir na Vida”



ANEXO E

QR CODE da Trajetória da Palhaça Bandeira/PE



ANEXO F

QR CODE do Decripolou Totepou Espetáculo



ANEXO G

TEXTO DA MULHER AMBULANTE

Roteiro para a palhaça Fulustreca

Abertura

No palco uma mesa coberta, uma cadeira e uma maleta. Ao lado, no chão, uma mala grande e uma pequena.

Fulustreca: (entra pela plateia interagindo com o público, toca uma gaita e canta chulas de palhaçaria.)

PRIMEIRA CENA

Dra. FULUSTRECA

No picadeiro, retira da mala seu jaleco de médica e veste-o. Na maletinha ela trás um estetoscópio, um martelinho, papel higiênico, caneta. Fala plateia e comenta sobre a quantidade de pacientes do dia. Diz que não tem problema, ela atenderá a todos. Apresenta-se, fala o seu nome e diz que consulta todo tipo de destrambelhagem: verruga, frieira, coceira, amarroída, piolho, prisão de peido, gulodice, caganeira, etc. Diz que na sua clínica todos são atendidos com prioridade e todos são assegurados pelo SUP - Sistema Único da Palhaçaria. Pergunta quem é o primeiro da fila, comenta a hora que ele chegou. Escolhe alguém na plateia para ser o primeiro a ser atendido. Diz para não se preocupar, pois a consulta é de graça na entrada, só paga na saída quando for à farmácia. Senta o paciente em uma cadeira e pergunta o que está sentindo. De acordo com a resposta do paciente ela faz o prognóstico da doença. Diz que está captando o seu problema através da sua auréola. Bate com o martelinho nas costas do paciente e diz que o problema dele é... Diz mais uma bobagens e passa a receita para ele levar para casa. O paciente Sai.

Continua o atendimento. Diz que faz cirurgia prática, tira todas as rugas e deixa o paciente novinho na folha. Diz que agora vai fazer um exame coletivo com as mulheres. Tira o peito da mala, se coloca. Pede para as mulheres levantarem da cadeira. Faz o autoexame de mama. Encerra as consultas prometendo estar em alguma praça, em alguma esquina com a sua clínica ambulante. Tira o jaleco, guarda os materiais da mesa canta refrãos de palhaço.

REFRÃO: Três pimentas não da um molho. Na cabeça da palhaça só tem piolho. (bis)

SEGUNDA CENA

A CRIANÇA

Tira o figurino básico e coloca na cadeira. Fica com outro figurino que está por baixo, caracterizando uma criança. Pega a mala grande e tira de dentro um espelho e sai procurando a sua mãe pela plateia.

-Você conhece esta mulher? Tem certeza?

Leva a escolhida para o palco, senta-a na cadeira, coloca nela um chapéu, um xale.

Diz que esta feliz por ter encontrado a sua mãe. Tira da mala o seu violata e canta uma canção para ela:

Música: (pupuri) As flores do jardim da nossa casa, morreram todas de saudades de você. Mamãe, mamãe, mamãe, teu avental todo sujo denovo, tô tão feliz porque voltei pra você. A solidão foi para sempre embora...mamãe, mamãe, mamãe. Faz algumas demonstrações das suas habilidades aprendidas na rua (corda, malabares)

Pede para a mãe arrumar a sua roupa, amarrar o seu sapato, pentear os seus cabelos, etc. Sem jeito diz que tem uma coisa pra dizer a ela, mas esta com muito medo. Quando cria coragem diz que quando a mãe saía para trabalhar o tio a agarrava, sentava ela no colo dele, abaixava a sua calcinha e metia o dedo na cocota dela. Diz que dóia muito e ela ficava com medo pois o tio dizia que se ela falasse pra alguém ele a colocava dentro do poço, por isso ela fugiu de casa. Pede proteção pra mãe, chora, pede pra ela não ficar mais sozinha e pergunta o que a mãe vai fazer agora. Senta com a cabeça no colo da mãe e pede pra ela contar uma história. Levanta e pede pra mãe ler uma coisa que ela tira de dentro da mala. Retira um coração com a frase: “O que me assusta não é o grito dos maus, o que me assusta é o silêncio dos bons”. Fora do coração está escrito “Disque 100”. Agradece a mãe e encerra a cena. Refrões de palhaço enquanto veste a roupa básica.

REFRÃO: Três pimentas não dá um molho, na cabeça da palhaça só tem piolho.

TERCEIRA CENA

VIOLÊNCIA DOMÉSTICA

Retira do bolso um coração e coloca no pescoço. Pega a maletinha e demonstra grande amor por ela. Abre e retira um tecido de dentro e o transforma em uma figura humana.

FULUSTRECA com o tecido na mão. No primeiro momento, cena de amor, carinho, felicidade. No decorrer da ação, a figura se torna indiferente. Ela tenta chamar a sua atenção. Indiferença. Ela usa o coração. Indiferença. Ela insiste. Violência, agressão. Ela cai e levanta toda troncha.

Volta cena de carinho, dançam alegres. Voltam a discutir. Ela se humilha, aceita a submissão. Recomeçam as agressões com mais violência. Ela reage e embola o pano para jogar no chão com violência. Desiste e vai desenrolando o pano e falando um poema:

Poema:

Você se lembra do nosso primeiro olhar, do nosso primeiro encontro, do nosso primeiro beijo, da nossa primeira noite de amor. Tudo tão diferente, tão novo.

Nossa casinha. Nossa primeira chuva, as goteiras, depois mais goteiras, mais goteiras. Depois o sol, o sol e a chuva juntos. Eu te esperando noite adentro até quando acordava ouvindo o pontapé na porta. Eu tremia de medo.

Você se lembra da primeira porrada que levei, não, não lembrás, tu estavas muito bêbado, coitado. Eu até achei que merecia, é! Eu não devia ter falado aquilo na frente dos teus amigos, não devia. Rendeu-me um dente quebrado. Mas depois tu pagaste o concerto, custaram os dentes e os olhos da cara.

Eu queria estudar, mas, as desculpas, a coragem, as roupas, a casa, as crianças, a casa, as roupas, as crianças, a casa, a desesperança, brigas, as bebedeiras, os amigos, as amantes. Nunca

mais gozei, foi embora o sol, a lua, o brilho, a esperança. Virei bicho, bicho acuado. Mas agora eu já sei escrever meu nome.

Onde será que tu te perdeste, onde ficou travada a tua história, isso tu nunca conseguistes falar. Onde foi que nos perdemos? Que pena!

Fulustreca coloca o pano dentro da mala e fecha. Retira do bolso um pano com a frase “LEI MARIA DA PENHA” e coloca sobre a maletinha.

Pega um sino que está sobre a mesa, badala e diz chulas de palhaç@s: O sino da matriz já bateu a hora, até logo minha gente que eu já vou embora. Agradece e sai de cena. (Essa parte falada pode ser totalmente excluída).

FIM

ANEXO H

QRCODE da Trajetória da palhaça Fulustreca/MA



ANEXO I

QRCODE do Espetáculo A Mulher Ambulante



ANEXO J

QRCODE do Espetáculo "Querem Caferem?"



ANEXO K

QR CODE da cena As Aventuras da Inacreditável Clotilde

